UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

CARLOS FERNANDO ELÍAS LLANOS

Nem erudito, nem popular: por uma “identidade transitiva” do “violão brasileiro”

SÃO PAULO
2018

CARLOS FERNANDO ELÍAS LLANOS

Nem erudito, nem popular: por uma “identidade transitiva” do “violão brasileiro”

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Música.

Área de Concentração: Musicologia.

Linha de pesquisa: Musicologia e Etnomusicologia.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Elías Llanos, Carlos Fernando

Nem erudito, nem popular: por uma "identidade transitiva" do violão brasileiro / Carlos Fernando Elías Llanos. -- São Paulo: C. F. Elías Llanos, 2018.
260 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música -
Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientador: Marcos Câmara de Castro
Bibliografia

1. Etnomusicologia do violão
 2. Cânone do violão brasileiro
 3. Violão e identidade nacional
- I. Câmara de Castro, Marcos
II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Nome:

Carlos Fernando Elías Llanos

Título:

Nem erudito, nem popular: por uma “identidade transitiva” do “violão brasileiro”.

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Música. Área de Concentração: Musicologia.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro (Orientador)	FFCLRP – USP
Prof. Dr. Edelson Gloeden	ECA - USP
Profa. Dra. Suzel Ana Reily	IA - UNICAMP
Prof. Dr. Gilson Uehara Gimenes Antunes	IA - UNICAMP
Prof. Dr. Humberto Amorim	EM - UFRJ

Data da defesa: 06/03/2018

Para Kira

AGRADECIMENTOS

A todos aqueles que com seus depoimentos me ajudaram a chegar até aqui: Leo Brouwer, Fábio Zanon, Guinga, Mário Ulloa, Paulo Porto Alegre, Luiz Cláudio Ramos, Ulisses Rocha, Edelton Gloeden, Gilson Antunes, Gisela Nogueira, Alessandro Soares, Luis Nassif, Conrado Paulino, Elodie Bouny, Emiliano Castro e Thiago Colombo.

Aos luthiers que tanto enriqueceram esta tese com os seus pontos de vista: Sérgio Abreu, Antônio Tessarin, Lineu Bravo, Ricardo Dias, Roberto Gomes, Cláudio Arone, Valerio de Souza, Wellington Polegário, Eduardo Cordeiro, Ezequiel Marciano, Agnaldo Luz, Rinaldo Faria, Henrique Pinto e Nilson de Mari.

A meu orientador, prof. Dr. Marcos Câmara, pela atenção e apoio durante todo o processo de definição.

Ao prof. Dr. Mário Videira e prof. Dr. Paulo Tiné pelas suas pertinentes sugestões na banca de qualificação.

Ao prof. Dr. Celso Delneri e prof. Dr. Julio Mendívil pelas suas contribuições esclarecedoras e recomendações bibliográficas.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa de doutorado e pelo apoio financeiro na fase final desta pesquisa.

Aos meus alunos de violão na Fundação das Artes de São Caetano do Sul, pelas instigantes conversas em sala de aula.

Surge aqui um outro veio fecundo para procurarmos este rigor outro, do qual nos referimos, como o que institui a diferença como um rigor qualitativo. Como ato de responsabilidade de um sujeito e de sujeitos sociais, a pesquisa estabelece a procura da verdade por processos intercríticos e intercompreensivos, portanto, não como uma identidade construída por uma autoridade instituída que pasteuriza outros saberes-referência, de onde sempre retira por composição, mais das vezes por imposição, as interpretações que ao final e ao cabo produzem o conhecimento sistematizado pela pesquisa. Dialogicidade e dialeticidade configuram princípios em grande medida para a construção do rigor. O cariz multicultural crítico que emerge neste caso não significa orientar a pesquisa para trabalhar com guethos culturais. Tomando a diferença como constitutiva da identidade por processos intercríticos, se obtêm o que se produz nas relações, no entre-dois, no entre-nós, realçado por uma compreensão acima de tudo relacional. Uma compreensão intercrítica afasta o receio ingênuo da inarredável violência da interpretação do outro, na medida em que o outro, se coloca exercendo a sua condição crítica e a sua posicionalidade no âmago dos processos de compreensão de realidades com status de ator social, de sujeito e de representatividade socialmente legitimada e referenciada, evitando-se com isso, na pesquisa, as injustas e excludentes conclusões integrativas.(MACEDO; GALEF; PIMENTEL, 2009, p. 113)

É um instrumento com que a gente se manifesta, é um instrumento barato, mais fácil de ter em casa. A música americana popular foi toda feita no piano, por quê? Porque eles têm um poder aquisitivo maior e compravam piano. Já os sul-americanos, qual instrumento que podíamos ter em casa? O charango? Cavaquinho? O violão? Então, é com isso que a gente vai compor. É com isso que a gente vai tocar. O que tem na casa da gente, não é Fernando? (GUINGA, 2017)

RESUMO

LLANOS, Fernando Elías. **Nem erudito, nem popular: por uma “identidade transitiva” do “violão brasileiro”**. 2018. 260 f. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. 2018

A pesquisa apresenta o violão enquanto instrumento musical chave de leituras sociais, e sua *performance* enquanto dado etnográfico. Foram feitos questionamentos em torno da dimensão ideológica do assim chamado “violão brasileiro”: a construção do(s) seu(s) discurso(s) e as relações de poder que implicam pensar em sua historiografia. Numa abordagem qualitativa, a tese baseia suas aproximações nas análises de teorias etnomusicológicas sobre os instrumentos musicais, numa amostra de teses e dissertações brasileiras focadas no violão, e entrevistas em profundidade com intérpretes, compositores, professores, luthiers, pesquisadores e jornalistas. Como resultado, nessa sistematização de atores, acepções e apropriações que o termo “violão brasileiro” suporta, apresenta-se categorias e modelos analíticos para compreender essa teia de instâncias sociais oriundas de uma “memória dos cordófonos dedilhados”, memória esta reconhecida posteriormente no violão e que batizamos de “identidade transitiva”.

Palavras-chave: Etnomusicologia do violão. Cânone do “violão brasileiro”. Violão e Identidade nacional.

ABSTRACT

LLANOS, Fernando Elías. **Neither classical, nor popular: for a “transitive identity” of the “Brazilian guitar”**. 2018. 258 f. Doctoral Dissertation. Programa de Pós-graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. 2018

The research presents the guitar as musical instrument and key reading in social aspects, and its performance as ethnographic data. Questions were raised about the ideological dimension of the so-called “Brazilian guitar”: the construction of its discourse (s) and the power relations that imply thinking about its historiography. From a qualitative approach, the thesis bases its approaches in the analysis of ethnomusicological theories on musical instruments, in a sample of Brazilian theses and dissertations focusing on the guitar, and in-depth interviews with performers, composers, teachers, luthiers, researchers and journalists. As a result, in this systematization of actors, meanings and appropriations supported by the term “Brazilian guitar”, categories and analytical models are presented to understand this assemblage of social instances originating from a “memory of the strumming cordophones”, a memory later recognized in the guitar and which we call “transitive identity”.

Keywords: Ethnomusicology of the guitar. Canon of the “Brazilian guitar”. Guitar and National Identity.

RESUMEN

LLANOS, Fernando Elías. **Ni erudito, ni popular: por una “identidad transitiva” de la “guitarra brasileña”**. 2018. 258 f. Tesis (Doctorado en Música). Programa de Pós-graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. 2018

La investigación propone comprender a la guitarra como un instrumento musical clave de lecturas sociales, y considerar sus aspectos performáticos como datos etnográficos. En tal sentido, se cuestionó la dimensión ideológica de la así llamada “guitarra brasileña”: la construcción de su discurso y las relaciones de poder que implican pensar en su historiografía. Desde un abordaje cualitativo, la tesis basa sus aproximaciones en los análisis de teorías etnomusicológicas sobre los instrumentos musicales, en una muestra de tesis y disertaciones brasileñas enfocadas en la guitarra y en entrevistas en profundidad a intérpretes, compositores, profesores, luthiers, investigadores y periodistas. Como resultado, en esta sistematización de actores, acepciones y apropiaciones que el término “guitarra brasileña” comporta, se presentan categorías y modelos analíticos para comprender esta red de instancias sociales oriundas de una “memoria de los cordófonos pulsados”, memoria esta reconocida posteriormente en la guitarra y que bautizamos de “identidad transitiva”.

Palabras clave: Etnomusicología de la guitarra. Cánon de la guitarra brasileña. Guitarra e identidad nacional.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Aviso de aulas de violão. Jornal Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 1901 (Cf. referências bibliográficas)	- 35 -
Figura 2. Desenhos de Raúl Paderneiras, em Cenas da Vida Carioca, de 1924. (NERY, 2000, p. 156). Em que bairros o “violão brasileiro” sempre foi uma arte?	- 45 -
Figura 3. Resumo dos eventos-chave do “violão brasileiro”. (Fonte: autor)	- 87 -
Figura 4. Resumo das variáveis qualificativas do “violão brasileiro”. (Fonte: autor).....	- 90 -
Figura 5. Disco de Luiz Cláudio Ramos, o primeiro da série “Música Popular Brasileira Contemporânea” (MPBC). (Fonte: acervo do autor).....	- 91 -
Figura 6. “Música nova do Brasil”, de Sérgio Assad. (Fonte: acervo do autor)	- 92 -
Figura 7. Capa do disco “O clássico violão popular brasileiro” (2015), do Duo Assad. (Fonte: acervo do autor).....	- 93 -
Figura 8. Resumo das relações do violão-objeto. (Fonte: autor).....	- 94 -
Figura 9. “violão brasileiro”: classificação por apropriações. (Fonte: autor).....	- 96 -
Figura 10. “violão brasileiro”: atributos adjacentes. (Fonte: autor)	- 98 -
Figura 11. <i>Habitat</i> cordófono brasileiro (Fonte: autor).....	- 103 -

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	- 1 -
O “violão brasileiro”: trocando em miúdos	- 2 -
Da premissa e proposta temática	- 4 -
Da escolha metodológica.....	- 5 -
1 SUGESTÕES PARA UM ESTUDO ETNOMUSICOLÓGICO DO VIOLÃO: UMA REVISÃO TEÓRICA.....	- 8 -
1.1 Instrumentos como agentes de socialização	- 9 -
1.2 Instrumentos: forma, função e significado	- 14 -
1.3 Teorias críticas para uma nova <i>paisagem violonística</i>	- 15 -
1.4 A prática violonística nos debates sobre racismo e cultura	- 21 -
2 O DEBATE SOBRE NAÇÃO E CULTURA: DOS ARQUETIPOS À CONSTRUÇÃO SIMBÓLICA.....	- 24 -
2.1 Defasagem temporal: “inferioridade brasileira” e “imitação do estrangeiro” ..	- 27 -
2.2 A narrativa do “violão vadio” como discurso musicológico	- 31 -
2.3 O “violão brasileiro” “já é uma arte”	- 36 -
2.4 O “violão brasileiro” sempre foi uma arte	- 40 -
3 AS PESQUISAS SOBRE O VIOLÃO DESDE A INTERDISCIPLINARIDADE	- 46 -
3.1 Sobre os procedimentos heurísticos e a escolha dos trabalhos para análise.....	- 48 -
3.2 Violão: técnica, estética e ideologia.	- 50 -
3.3 Garoto, o mediador cultural	- 53 -
3.4 Lúcio Yanel, “violão pampeano”.....	- 54 -
3.5 Abrasileirando a guitarra (ou eletrificando o Brasil)	- 56 -
3.6 Por uma corporalidade do estilo de “violão brasileiro”	- 57 -
3.7 Síntese dos trabalhos expostos.....	- 59 -
4 A PRÁTICA VIOLONÍSTICA: MODELOS ANALÍTICOS DE CÂNONES, EVENTOS-CHAVE, CLASSIFICAÇÕES, RELAÇÕES, APROPRIAÇÕES E ATRIBUTOS.	- 61 -
4.1 Definindo os conceitos de cânone	- 65 -
4.2 Cânone do “violão brasileiro”: sugestões e limitações para um modelo analítico-	- 70 -
4.3 Limitações em torno dos modelos analíticos	- 80 -
4.4 Sistematizando alguns eventos-chave.....	- 85 -
4.5 Pensando numa classificação do “violão brasileiro”	- 89 -
5 POR UMA COMPREENSÃO INTERCRÍTICA DA PERFORMANCE VIOLONÍSTICA.....	- 100 -
5.1 “Violão brasileiro”: definições e contradições em relação ao uso do termo ..	- 118 -

- 5.2 A manufatura do violão no Brasil: apropriações a partir da tradição ibérica e peculiaridades funcionais..... - 124 -
- 5.3 O “violão brasileiro” no circuito dos meios massivos: arquétipos e novas iniciativas - 132 -

CONCLUSÕES. - 139 -

REFERÊNCIAS - 147 -

APÊNDICES - 159 -

Apêndice A – Entrevista com Leo Brouwer..... - 160 -

Apêndice B – Entrevista com Fábio Zanon (b) - 167 -

Apêndice C - Entrevista com Guinga (Carlos Althier de Sousa Lemos Escobar) - 179 -

Apêndice D – Entrevista com Paulo Porto Alegre. - 189 -

Apêndice E – Entrevista com Edelson Gloeden - 200 -

Apêndice F – Entrevista com Gilson Antunes..... - 208 -

Apêndice G – Entrevista com Gisela Nogueira..... - 216 -

Apêndice H – Entrevista com Mario Ulloa - 225 -

Apêndice I – Respostas ao questionário enviado a Luiz Cláudio Ramos - 229 -

Apêndice J – Termo de consentimento para entrevistas..... - 231 -

Apêndice L – Questionário enviado aos luthiers..... - 233 -

Apêndice M – Respostas enviadas pelos luthiers : Sérgio Abreu, Antônio Tessarin, Lineu Bravo, Cláudio Arone, Rinaldo Faria, Agnaldo Luz, Eduardo Cordeiro, Roberto Gomes, Ezequiel Marciano, Henrique Pinto, Nilson de Mari, Ricardo Dias, Valerio de Souza e Wellington Polegário..... - 234 -

ANEXOS – Lista de teses e dissertações analisadas..... - 247 -

INTRODUÇÃO

Quando escolhi pesquisar a polissemia do termo “violão brasileiro” não queria, em princípio, falar somente dos acordes, das estruturas harmônicas, da escrita, da *performance*, das “levadas”, das digitações, dos dedilhados, dos rasqueados. Antes de tudo, me intrigava uma pergunta: a que chamamos “violão brasileiro” hoje em dia? Se João Pernambuco simboliza o “violão brasileiro” tanto quanto Garoto, acredito que João Gilberto, Gilberto Gil e o argentino residente no Rio Grande do Sul, Lucio Yanel, também: fazem parte do “violão brasileiro” o “violão bossa nova”, o “violão tropicália” e o “violão pampeano”, entre muitos outros “brasis” violonísticos. Mas, será também que ao falar em “violão brasileiro” se pensa num tipo homogêneo de “violão brasileiro”? Como fica a biodiversidade do “violão brasileiro”?

A música também é um ato comunicacional. Concordo com Vinci de Moraes (2000) quando afirma que o que denominamos música “pressupõe condições históricas especiais que na realidade criam e instituem as relações entre som, criação musical, instrumentista e o consumidor/receptor” (p. 211) Ela é um correlato cultural capaz de nos representar identitariamente nas formas e conteúdos especificados por nós, em reciprocidade com os diversos contextos que permeiam nossas poéticas e que cultivam nossas técnicas e habilidades instrumentais. É com a música, enquanto manifestação expressiva, que definimos o nosso grau de pertencimento a uma tradição e também é com ela que rejeitamos, negociamos, contestamos, subvertemos ou variamos essa mesma tradição.

Podemos também pensar, por exemplo, nos correlatos políticos de eventos técnicos e poéticos: as *blue note* de um *blues*, um choro com uma linha de baixos executada com a dedeira, um compasso de 7/4 seguido de um de 5/4, uma livre e desinibida *performance* violonística cheia de toques “sujos” e trastejamentos¹? Todas essas ocorrências performáticas não se reduzem, felizmente, a grafias representadas numa partitura e, portanto, não expressam apenas o que se ouve delas. Tais características tímbricas e melódicas se tornam arquétipos musicais, traços de determinada cultura.

¹ Som produzido (intencionalmente ou não) pelo manuseio das cordas ao longo do braço do violão.

Então, como estes traços culturais podem influenciar no exercício identitário de um músico? Que tipo de leituras pesam desde a/sobre a *performance*/criação de tais traços culturais? As nossas escolhas sonoro-musicais são identitárias, estejam abertamente orientadas para uma finalidade ou – aparentemente – não. A música é uma encenação de “nós-perante-outros” que nos confirma e expõe identitariamente.

O “violão brasileiro”: trocando em miúdos

Ignoro porque um fenômeno tão rico, presente e vivo como o “violão brasileiro” encara tanta desconfiança na hora de defini-lo. Será que me deparei com a sua “zona de conforto” ao ouvir afirmações como “é muito difícil de definir”? Certamente, é difícil mesmo e neste ponto tenho que concordar. Porém, sem querer defini-lo nem problematizá-lo, o “violão brasileiro” está aí: coexiste, opera, apela, transita, define, negocia, apresenta e representa. Ele é reinventado e renovado como também canonizado, petrificado, engessado e mitificado.

Ao falarmos de “violão brasileiro” devemos perguntar-nos: “violão brasileiro” para quem? Segundo quem? A partir de onde? Ele habita os meandros da dinâmica social, econômica e política. Aliás, o “violão brasileiro” é um meandro, ou seja, parte de um curso de água que é tortuoso². Por isso, será que sua *performance* é um campo de ação social neutro e pacífico que convive entre nós? Se esta representa uma visão homogênea dos “brasis” violonísticos a partir de um centro de poder econômico, midiático, político e acadêmico, presumo que o termo “violão brasileiro”, musical e cordófono, suporta a própria tensão da sua complexidade. Mas, e que homogeneidade seria, então, a que opera sob o termo “violão brasileiro”? Que ou quem configuraria e integraria essa homogeneidade?

Violonistas das diversas regiões do país veiculam pela internet, ainda que aos poucos, outros mapas de referência canônica e inclusive lógicas não canônicas, estabelecidas em

² Cf.: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Meandro. Novo dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1986, p. 1107.

diversos centros de produção musical e de sentido semântico. Daí que penso no denominado “legado empírico do violão brasileiro” como “diversos legados” no plural, distintos, desconexos e específicos. Concebí esta tese precisamente porque me preocupam as disputas que estão na arena das representatividades do termo “violão brasileiro”. Pensando nisso, optei por postular um modelo hipotético de cânone como primeiro passo em direção a uma visão crítica do termo “violão brasileiro”: preciso saber contra quem ou que estou argumentando e ponderando ressalvas.

Foi pensando nesse cenário que estudei o tema: busquei definir uma série de ferramentas analíticas que interajam e traduzam as intrincadas e variadas arestas do referido termo para além das análises teórico-musicais (funções harmônicas, técnicas composicionais, análises comparativas de peças, idiomatismos, violonismos) e do entendimento instrumental-pragmático do afazer violonístico. Portanto, nas informações a respeito do “violão brasileiro” diferencio uma série de elementos com que refiro:

- a) **àquilo com que se executa**, ao signo, ao violão enquanto manufatura, enquanto mediador emblemático de uma manifestação sócio-musical, enquanto arquétipo de um estigma. Este violão entendido desde sua manufatura é o “violão brasileiro” da luteria, a dos “guitarreros” como refere Prat (1934) no seu famoso dicionário;
- b) **à execução**, ao significado de possibilidades que passam por delimitar a variedade de formações semânticas de um violão popular-erudito-clássico-instrumental sempre relacional ao termo “brasileiro” e comentado a partir das suas peculiaridades de timbre, suporte e forma;
- c) **ao executante**, ao significante portador dos tipos que denomino ao longo do trabalho como “empírico-compositor”, “escolástico-concertista”, “empírico-acompanhador”, “transitivo”, e deles em seus respectivos “atributos subjacentes”, “lexicais”, “sintáticos” e “semânticos”.

As histórias do violão no Brasil são um percurso pelas histórias do ensino e dos métodos do instrumento, pelas histórias da sua *performance* e técnica interpretativa (o violão “ao vivo”), pelas histórias do seu repertório e sua gramática composicional para o instrumento, pelas histórias de sua discografia (o violão “em diferido”), pelas histórias dos meios de comunicação e sua relação com o instrumento (na divulgação, na crítica, como também na consequente estigmatização e arquetipificação).

Da premissa e proposta temática

O trabalho parte da seguinte premissa: o termo “violão brasileiro” designa a construção de um discurso musicológico da *performance* violonística no Brasil. Nesse sentido e assumindo a existência de referido discurso, defende-se uma interdependência da *performance* violonística e seus contextos culturais a partir das diversas apropriações³ que o instrumento congrega, provoca, intermedia, veicula. Não obstante, a minha posição não passa por invalidar o termo nem por descartá-lo ao longo do texto. Acredito que falar em “violão brasileiro” serve tanto para compreender as relações de poder hegemônicas e canonizantes que o termo incorpora quanto para pensar na mobilidade cultural de outros “brasis” violonísticos que se apropriam do termo para negociar as suas próprias identidades num contexto local, nacional e global.

Portanto, na proposta temática busquei organizar os capítulos seguindo o critério dedutivo da pesquisa: o primeiro explora subsídios teóricos que convidam a pensar os instrumentos musicais como ferramentas de cultura, no intuito de expandir as abordagens organológicas que tradicionalmente se ocupam deles. O segundo capítulo oferece um breve panorama do debate sobre identidade nacional e cultura brasileira desde a sociologia, na linha dos trabalhos de Renato Ortiz; no mesmo capítulo, se examina criticamente o argumento recorrente da suposta “redenção moral” do violão no Brasil logo do estabelecimento da tradição instrumental europeia.

O terceiro capítulo se analisam sob procedimentos heurísticos uma amostra das teses e dissertações sobre o violão escritas e defendidas nas IES`s públicas brasileiras, para depois identificar trabalhos que revelem o potencial epistemológico da relação entre instrumento, *performance* e função social. Tais análises também levantam indícios de uma escassez desta interdisciplinaridade no panorama geral da produção crítica analisada

No quarto capítulo, discute-se os conceitos de cânone na música antecipando o exercício de modelos analíticos dos “cânones do violão brasileiro” e para o qual se elaboram as respectivas ressalvas e críticas.

³ Em diante, usarei o termo “apropriação” segundo Chartier para nomear uma história dos usos e interpretações de eventos sociais, institucionais e culturais, inscrita nas práticas específicas que as produzem. Cf.: CHARTIER, Roger. **El mundo como representación: estudios sobre historia cultural**. Traducción de Claudio Ferrari. Barcelona: Editorial Gedisa, 1992.

Finalmente, o quinto capítulo explora os alcances das categorias analíticas propostas ao longo do trabalho mostrando as afirmações e contradições do assim chamado “violão brasileiro” numa “montagem” de depoimentos que tenta mostrar o esforço coletivo (entrevistador e entrevistado) de pensar as complexidades do termo: as suas possíveis interpretações enquanto mercadoria, as suas implicações na luteria nacional e a sua circulação e difusão no circuito dos meios de massa.

Da escolha metodológica

Esta é uma pesquisa qualitativa que tenta levantar mais problemas e hipóteses do que conclusões. Em todo momento, evitei procurar uma espécie de matriz explicativa para analisar o termo “violão brasileiro” ou mesmo a delimitação de suas possíveis interpretações. Nesse sentido, algumas das sugestões de Paul Feyerabend (1986) resultaram muito úteis para seguir um caminho metodológico que me permitisse discorrer de forma descontínua e não linear. Este quicá foi o aspecto que mais me ajudou a manejar um tema tão difícil, que não teria como esgotar numa tese. No meu caso, o “anarquismo” epistemológico que pratiquei como método científico consistiu em despir o trabalho de toda e qualquer pretensão de buscar uma grande narrativa sobre o “violão brasileiro”. Em consequência, a tese se concentrou em propiciar tantos aspectos quantos sejam possíveis de discutir.

Foram necessários trabalho e imaginação conceitual para organizar as ponderações que surgiam no decorrer da escrita. Inventei terminologias *ad hoc* para organizar as hipóteses que iam surgindo: “violão-arte”, “violão-povo”, “violão-objeto”, “tópica performativa”, “variáveis qualificativas”, “atributos subjacentes”, “*habitat* cordófono”, “classificação por apropriações”, “instrumento-documento” entre outras. Parafraseando uma das máximas do citado filósofo austríaco, a tese orientou-se pela prática do princípio “tudo serve”: preferi a diversidade de abordagens antes à uniformidade das mesmas.

Assim, busquei localizar a nossa premissa no conjunto de um debate maior sobre a cultura nacional e a identidade brasileira, para depois discutir, preliminarmente, um dos aspectos do discurso musicológico do “violão brasileiro”: o mito da sua passagem de “maldito” a erudito.

Já no capítulo referente ao “cânone do violão brasileiro” foi preciso recorrer a modelos que desempenhem ocasionalmente uma função positiva (FEYERABEND, 1986, p. 163) Porém, postular cânones não é uma finalidade e sim é um meio que esta tese encontrou para iniciar um debate a respeito desse assunto. O embasamento bibliográfico da nossa reflexão não busca subsidiar uma “receita canonizadora” a ser considerada como “a definitiva”. Não acredito que a minha tese tenha esse poder. No mínimo, os modelos canônicos poderão ser refutados, debatidos, incrementados ou confirmados, o que para mim será sinal de um debate sobre o assunto.

Entendo que nomes, datas e eventos que ajudaram a recriar este tipo de raciocínio casuístico são, sem dúvida, passíveis de toda e qualquer correção, porém obedecem a necessidades de uma sistematização de ressalvas, afirmações, pressupostos e toda classe de contribuições muito dispersas e não autodeclaradas anteriormente sob a categoria de cânone. Parafraseando Dahlhaus, os modelos ensaiaram adotar – positivamente – algumas das “valorações” transmitidas do passado para ajudar na estruturação de um aspecto da história que se deseja narrar, no caso, um aspecto da história dos “cânones do violão brasileiro”.

No que respeita à análise dos depoimentos, na parte final, certamente alguns desenlaces não foram possíveis de realizar. Chegado o momento, cabia aqui contextualizar as teorias etnomusicológicas examinadas, mas também incumbia aplicar as terminologias *ad hoc* resultantes da reflexão⁴ do assunto principal: o polissêmico e arbitrário termo “violão brasileiro”. Optou-se, então, por explorar os alcances e desdobramentos das nomenclaturas e modelos explicativos surgidos a partir da tese como forma de sintetizar e agrupar a sua exposição reiterada em diversas partes do presente trabalho.

Por outro lado, mesmo sem contemplar uma etnografia de campo focada em determinada pessoa ou grupo social delimitado geograficamente, o tema sugeriu a busca por outros referenciais bibliográficos que permitissem enfoques mais abrangentes sobre as complexas relações entre a *performance*, o contexto cultural e a produção de sentido que o

⁴ Em diante usarei o verbo “reflexionar” em lugar de “refletir” para me referir ao ato de “fazer reflexões ou considerações sobre algo; meditar, pensar, ponderar” (Cf.: REFLEXIONAR. Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Ed. Melhoramentos Ltda. Disponível em <<http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugue-brasileiro/prontuario/>>. Acesso em 17 out. 2017)

violão suscita no país. E quais seriam então os motivos para consignar as teorias etnomusicológicas e os exemplos escolhidos do recorte das teses e dissertações? Ambos serviram para fortalecer a hipótese de que a prática violonística no Brasil ainda precisa ser explorada a partir desses referenciais interdisciplinares pois, mesmo na crescente produção crítica voltada para o instrumento, abordagens deste tipo são minoria.

Por último, gostaria de comentar o porquê da quantidade de entrevistas que fazem parte da argumentação da tese. Utilizei a técnica da entrevista em profundidade, definida como encontros direcionados à “compreensão das perspectivas que tem os informantes a respeito das suas vidas, experiências ou situações, tal e como as expressam pelas suas próprias palavras” (TAYLOR & BOGDAN, 1987, p. 101 *apud* GINESI, 2018, p. 14, tradução nossa)

Quando indagados sobre o termo “violão brasileiro” todos os depoimentos representam uma imersão profunda nas variadas e subjetivas perspectivas êmicas sobre a temática proposta. As respostas e perguntas (a maior parte delas transcritas na íntegra nos apêndices) fazem parte de um evento *in situ* no qual entrevistado e entrevistador analisam enunciados e omissões por igual e no qual as “múltiplas vozes” aportam um dispositivo de pesquisa denominado triangulação (MACEDO; GALEF; PIMENTEL, 2009, p. 101-102) que é “uma maneira de perceber o movimento do fenômeno que constitui o objeto de pesquisa em seu recorte contextual” (*Idem*). Assim, se os depoimentos⁵ aparecem de forma reiterada e extensa é porque existe a tentativa de discorrer a partir da própria heterogeneidade dos entrevistados, não só ampliando os contextos como também os enriquecendo em compreensão.

Até aqui, espero ter contextualizado os percursos e as escolhas que resultaram neste exercício de “bricolagem” – parafraseando Lévi-Strauss – no imprevisível e complexo domínio cultural chamado “violão brasileiro”.

⁵ Para todos os depoimentos se elaborou um “Termo de consentimento para entrevistas” que encontra-se no Apêndice J desta tese.

1 SUGESTÕES PARA UM ESTUDO ETNOMUSICOLÓGICO DO VIOLÃO: UMA REVISÃO TEÓRICA⁶

Análises sobre o “estado da arte”⁷ entre 1991 e 2007, referentes às pesquisas acadêmicas relacionadas ao violão no Brasil (ANTUNES, 2012, p. 129-173) sugerem uma diversidade de abordagens: existem trabalhos voltados para o entendimento do violão enquanto suas possibilidades performáticas (ex.: em pesquisas sobre técnica expandida), sua relação com a técnica e os desafios da linguagem composicional aplicada (ex.: em trabalhos sobre técnicas de transcrição, arranjo), suas capacidades harmônicas e melódicas (ex.: em estudos analíticos sobre peças), a avaliação e apresentação de novos agentes culturais para a literatura local do instrumento (ex.: em pesquisas que divulgam violonistas e trabalhos até então pouco ou nada conhecidos), seus processos pedagógicos de formação de instrumentistas (ex.: como experiências em sala de aula e reflexões sobre o processo do ensino em si), na análise revisitada de repertório de concerto e formativo (ex.: como nas pesquisas que aplicam novos enfoques técnicos para a interpretação) entre outros tipos.

A partir desse panorama geral sentimos a necessidade de aplicar outras metodologias para estudar o violão em particular, sem perder o ponto de referência da cultura e os contextos sociais como um marco geral no qual a prática violonística acontece e que também a prática violonística provoca, congrega e origina. Buscando esses outros enfoques escolhimos três autores que se complementam: Henry Johnson, Eliot Bates e Kevin Dawe⁸, sendo este último o mais específico para a guitarra e o violão.

A importância do instrumento musical como agente de significados e significantes aporta muitas chaves de leitura sociais e, no caso do violão (e a guitarra) estas se aproximam à experiência do cotidiano: é um instrumento fácil de adquirir, de transportar, de aprender como

⁶ Sou muito grato ao prof. Dr. Julio Mendívil (*Universität Wien*) pelas suas sugestões neste capítulo.

⁷ Para uma definição das mesmas cf.: FERREIRA, Norma Sandra de Almeida. **As pesquisas denominadas “estado da arte”**. Educ. Soc., Campinas, v. 23, n. 79, p. 257-272, Ago. 2002. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302002000300013&lng=en&nrm=iso>. Acessado em 18 fev. 2018. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-73302002000300013>.

⁸ Embora não analisados aqui gostaria de destacar outros trabalhos importantes: DOUBLEDAY, Veronica. “The Frame Drum in the Middle East: Women, Musical Instruments and Power”. **Ethnomusicology** 43 (1), 1999, pp. 101-134; KARTOMI, Margaret. “On Metaphor and Analogy in the Concepts and Classification of Musical Instruments in Aceh”. **Yearbook for Traditional Music** 37: 2005, pp. 25-57; DEVALE, Sue Carole. “Power and meaning in musical instruments” In **Music and the Experience of God**. COLLINS, M.; POWER, D.; BURNIM, M. (eds). Edinburgh: T. and T. Clark, p. 94-110, 1989.

autodidata, sumamente versátil para transitar entre diversas faixas etárias, gêneros musicais e identidades culturais. Para ampliar este escopo, abordaremos um instrumento que também reflete o uso que dele fazemos e que “ele faz de nós” (Bates), que sintetiza o intérprete e o som produzido (Johnson) e se define constantemente pela dinâmica entre forças globais e locais que permitem negociar e contestar a ordem e a desordem, a semelhança e a diferença (Dawe).

A seguir, examinaremos as teorias propostas e apontaremos algumas limitações encontradas a partir da comparação com outras pesquisas.

1.1 Instrumentos como agentes de socialização

Em “A vida social dos instrumentos musicais” (BATES, 2012, tradução nossa) o ponto de partida é a hipótese de que os objetos extrapolariam as meras finalidades pelas quais são comumente usados, obtidos, trocados, negociados, mantidos, descartados *etc.* Eles também seriam capazes de usar, obter, trocar, negociar, manter e descartar pessoas num simbólico livre alvedrio. Não se trata de uma visão fetichista simplória ou uma transferência de crença religiosa a um objeto (totemismo), a reificação de aptidões e habilidades, a personificação de uma façanha sobre-humana (como nas imagens dos santos). O autor traça uma estratégia para ampliar a compreensão antropológica do ser humano através de sua complexa rede de significados atrelados à parafernália do cotidiano, e àquela sociabilidade disposta na forma de autorreferência a partir do objeto, tanto pelo uso que lhe dão como pelo uso que ele “faria das pessoas”:

Eu defendo que levemos os objetos, e particularmente os instrumentos musicais, a sério – não simplesmente como coisas que os humanos usam ou produzem ou trocam entre si, ou como artefatos passivos dos quais emana som. Muito do poder, da mística e do fascínio dos instrumentos musicais, defendo, vem de forma inextricável da miríade de situações em que instrumentos se emaranham em redes de relacionamento complexas – entre humanos e objetos, o entre humanos e humanos, e entre objetos e outros

objetos. Ainda um mesmo instrumento, em diferentes contextos históricos, sociais, pode implicar tipos de relação categoricamente diferentes. Eu, portanto, defendo o estudo da vida social dos instrumentos musicais (*Idem*, p. 364, tradução nossa).

Ao pedir para “levar a sério” os instrumentos musicais, o autor sugere considerá-los “potenciais sujeitos (antes que objetos) de pesquisa”, pois esta leve mudança na compreensão valoriza o que ele chama de “pensar através de instrumentos” (*Id.*, p. 368). O autor – e de certo modo os próximos também – parece aludir aqui à organologia herdeira dos métodos positivistas que predominaram na Musicologia até pelo menos o final da década de 1950 (CASTAGNA, 2008, p. 12)⁹, que descrevia e classificava os instrumentos musicais a partir de uma abordagem estritamente orientada ao objeto (o instrumento) e cuja prática era com frequência destinada à catalogação e incorporação desses instrumentos musicais a um acervo museológico (LIBIN, 2016).

Assim, a proposta de pensar o instrumento como agente de socialização contrabalança a suposta “atitude fúnebre” do estudo tradicional de instrumentos musicais atuante nas curadorias de museus de instrumentos, os quais mais pareceriam “mausoléus, lugares para mostrar o musicalmente morto, com organologistas na função de agentes funerários, preparando o corpo de instrumentos mortos para sua preservação” (BATES, 2012, p. 365).

Bates conecta minuciosamente os nexos de uma série de etnografias que analisam a cítara milenar chinesa, o *Ch'in*¹⁰, dois instrumentos de cordas friccionadas como o indiano *Sarangi*¹¹ e a lira da ilha grega de Creta¹², o *dutār*, espécie de alaúde de duas cordas¹³ aparentado ao Tanbūr, este último no seu papel fundamental para religião do *Ahl-e Haqq*¹⁴ entre outras experiências. A mais detalhada foi a etnografia do *saz*, um cordófono popular na Turquia (onde ostenta a condição de instrumento nacional), Irã, Azerbaijão, Armênia, Curdistão e nos Balcãs.

⁹ “Nessa fase gastava-se mais tempo organizando textos, estabelecendo a cronologia de obras ou estilos e resolvendo enigmas ou problemas micro-estruturais, do que propriamente pensando sobre os mesmos.” (CASTAGNA, 2012, p. 12-13)

¹⁰ Cf.: VAN GULIK, Robert Hans. The lore of the Chinese lute. Tóquio: Sophia University, 1969.

¹¹ Cf.: QURESHI, Regula. How Does Music Mean? Embodied Memories and the Politics of Affect in the Indian Sarangi. *American Ethnologist* 27(4). 2000, p. 805–838

¹² Cf.: DAWE, Kevin. Symbolic and Social Transformation in the Lute Cultures of Crete: Music, Technology and the Body in a Mediterranean Society. *Yearbook for Traditional Music* 37. 2005, p. 58–68

¹³ Cf.: BAILY, John. Recent Changes in the Dutār of Herat. *Asian Music* 8(1). 1976, 29–64.

¹⁴ Cf.: HOOSMANDRAD, Partow. Performing the Belief: Sacred Musical Practice of the Kurdish Ahl-i Haqq of Gūrān. 2004. Tese (Doutorado) University of California, Berkeley. 2004.

A “vida social” deste instrumento é tratada (e desenrolada) a partir dos seguintes pontos¹⁵:

- a) o *saz* e a canção: traz detalhes sobre os diálogos entre o performer, o instrumento e a plateia, com ênfase nos tipos de contextos das *performances* musicais, na resposta afetiva do público (mensurada em termos da sua capacidade de reagir chorando ao ouvir o instrumento), e no agenciamento do intérprete entre o instrumento e o repertório (*türkü*);
- b) o *saz* e a nação: explica a força mobilizadora do instrumento que, ao referir-nos a Turquia, tornou-se símbolo pátrio. Além de ser representativo no país, o *saz* é determinante para a identidade da diáspora turca (como no caso da grande colônia turca da Alemanha);
- c) o *saz* material: destaca relatos orais sobre a construção do instrumento recolhidos a partir de luthiers¹⁶, histórias sobre as recentes incorporações na escolha da madeira e desenho do *saz*, seus diálogos com o mercado de instrumentos. É uma narrativa detalhada que descreve a história social do corpo do instrumento, na tentativa de realizar uma “organologia viva”;
- d) o *saz*, sua imagem e corporalidade: se refere ao impacto do instrumento enquanto “corpo político” de uma identidade turca (um sentimento de ser-turco) provido de métodos, teorias pedagógicas, vídeos instrutivos e franquias de escolas. Também menciona as migrações e transgressões do *saz* fora dos padrões performáticos tradicionais, e a relação do instrumento com o imaginário religioso.

Se no *corpus* etnomusicológico não apareceram trabalhos de peso até o ano 2000 (BATES, 2012, p. 367) o empenho em elencar etnografias reforça a necessária abordagem de uma dimensão antropológica do instrumento musical. O autor adverte que não basta só o enfoque tradicional, do simbolismo embutido na descrição do instrumento (como dizer que o som do violão “nos remete” a um estado de consciência X ou Y, e coisas assim) ou do que dele se faz durante uma *performance* (como quando se detalha, também subjetivamente, o instrumento em relação às capacidades do instrumentista). Na proposta, questiona-se claramente até que ponto os instrumentos são constitutivos e relacionais (ex.: na formação de

¹⁵ Ciente que não faço justiça à riqueza de detalhes descritos por Bates sobre o *saz*, limitei o texto àquilo que acredito possa ser suficiente para conhecer as possibilidades e alcances da abordagem em questão.

¹⁶ Embora a etimologia da palavra seja francesa usa-se da mesma forma em português. Cf.: LUTHIER. Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Ed. Melhoramentos Ltda. Disponível em <<http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugue-brasileiro/prontuario/>>. Acesso em 17 out. 2017.

uma identidade cultural, na própria socialização, nas relações de gênero, na definição dos conceitos de classe social *etc.*)

O texto também faz importantes ressalvas em relação à diferença entre esta, que seria a “vida social dos instrumentos musicais”, e outra linha de pensamento, a da “vida social dos objetos”:

[...] ao me referir à ‘vida social dos objetos’ ou à ‘vida política dos objetos’, eu não estou sugerindo uma abordagem utilitária/semiótica como a de Stephen Riggins¹⁷, na qual ‘a vida social dos objetos é uma resposta à complexidade na vida social das pessoas’ (1994: 20), ou algo semelhante à ‘perspectiva sobre a circulação de mercadorias na vida social’ de Arjun Appadurai¹⁸, onde ‘o que cria a ligação entre a troca e o valor é a política’ (1986: 3). Em nenhuma destas abordagens o objeto de estudo é o objeto material; no lugar disso, **o mundo dos objetos é simplesmente outra instancição de um terreno teórico humanista pré-constituído** ou sistema econômico, [terreno ou sistema em que] os objetos renderizam [de forma] imaterial. Há uma diferença quando instrumentos musicais são incidentais a, constitutivos de, interações sociais (BATES, 2012, p. 372, tradução nossa, grifo nosso)

A proposta também se distancia do enfoque do materialismo (em oposição ao idealismo) que examina as artes visuais e os artefatos da vida cotidiana, pois, segundo o autor, incidiriam numa “ingenuidade” analítica sobre as relações entre objetos humanos e não humanos, dividindo o assunto em “partes constituintes (também chamadas de atores, actantes, agentes, objetos ou matéria vital), montagens (também chamadas de redes, teias, ecossistemas ou sociedades) e relacionalidade (também chamada de socialidade de semiótica)” (*Id.*, p. 372, tradução nossa).

Uma das observações mais incisivas recai na Teoria Ator-Rede (TAR)¹⁹, que – segundo o autor – “vagamente define um ator como nem um sujeito nem objeto” e cujo principal desafio metodológico implica descobrir quais objetos são significativos e como eles se relacionam (*Id.*). No TAR as redes seriam simples agrupamentos de objetos heterogêneos

¹⁷ Cf.: RIGGINS, Stephen Harold. **The Socialness of Things: Essays on the Socio-semiotics of Objects**. Berlin: Mouton de Gruyter, 1994.

¹⁸ Cf.: APPADURAI, 1986.

¹⁹ A teoria supõe a interdependência relacional de diversos actantes (despersonalizados, podendo ser humanos ou matérias inertes) que produziriam redes e associações mútuas. Desta forma, propõe-se uma compreensão da sociabilidade [epistemologia dinâmica] que desconsidere suas bases consagradas (as mesmas que estabeleceram a sociologia como campo de referência [epistemologia fixa]). Nesta nova sociedade, o ser humano não subordina os objetos, eles são protagonistas por igual no devir dos atos e suas diversas possibilidades. Cf.: LATOUR, Bruno. **Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory**. Cambridge: Oxford University Press, 2005

designados conforme a demanda (*ad hoc*), enquanto a relacionalidade refere-se ao modo como estes agrupamentos especialmente designados se fusionam.

Contudo, Bates resgata da TAR os conceitos de agenciamento e poder (para explicar as relações humanas dos/desde os objetos) quando comenta a noção de “objeto-energia”²⁰ (BENNETT, 2010, p. 9 *apud* BATES, 2012, p. 373)²¹ que pondera a capacidade de ação dos actantes “enquanto evidência da nossa própria constituição como materialidade vital, em outras palavras, a energia humana é um objeto-energia em si mesmo” (*Ibid.*), no que parece um intento para clarificar a TAR: não se trataria, pois, de fundir intenção e efeito nos objetos, mas sim de entendê-los enquanto causalidade:

Estudiosos da TAR escrevem sobre a durabilidade das redes – a tendência de algumas redes permanecer iguais na sua forma ao longo de grandes períodos de tempo, e a durabilidade é uma questão-chave na análise dos instrumentos musicais que aparentemente têm produzido efeitos semelhantes por centenas de anos. No entanto, devemos estar sempre atentos às redes estruturadas de forma diferente em torno do mesmo tipo de instrumento, e à multiplicidade de redes que podem incluir até mesmo um instrumento particular. Admitindo a agência dos objetos materiais, e pensando em ensamblagens como agrupamentos *ad hoc* de objetos heterogêneos, leva-nos para além de uma divisão entre contexto e cultura, pois tanto cultura quanto contexto são formados juntos com as ensamblagens *ad hoc*. (BATES, 2012, p. 373, tradução nossa)

A proposta de uma “vida social” dos instrumentos também busca reforços fora da etnomusicologia e chama a nossa atenção para a área dos estudos em Ciência e Tecnologia, cujo trabalho de campo também está condicionado à realização de uma etnografia detalhada. Esta área apresenta pesquisas que realizam avanços significativos em tecnologias musicais: inovações no desenho de instrumentos clássicos europeus, as mudanças na fabricação de tecnologias de gravação de áudio e a invenção do sintetizador *Moog* (BATES, *op. cit.*, p. 372).

Essa mesma ligação, entre Etnomusicologia e os estudos em Ciência e Tecnologia, se fundamenta pelo interesse comum na potencialidade integradora dos objetos, que contribui para a análise da sua sociabilidade e da complexa rede de agentes envolvidos nela, sem deixar de lembrar – como já foi mencionado – que tais objetos são importantes na medida em que revelam “terrenos teóricos humanistas pré-constituídos”.

²⁰ *Thing-power*. Embora uma tradução literal pudesse ser “coisa/objeto-poder”, acredito que “objeto-energia” deixa claro que o conceito evidencia um “convite à ação” que diz respeito a nós mesmos, e não a uma entidade fenomenológica.

²¹ Cf.: BENNETT, Jane. **Vibrant Matter: A Political Ecology of Things**. Durham, NC: Duke University Press, 2010.

Finalmente, o autor confirma a escassa atenção que a etnomusicologia tem dado para a sociabilidade mobilizada a partir/em torno dos objetos materiais (instrumentos musicais, especificamente) e para o objeto-energia que eles possuem. A visão socializante do objeto musical e os seus agenciamentos tendem a ampliar a nossa compreensão da música e dos seus meios de produção.

1.2 Instrumentos: forma, função e significado

Johnson sintetiza de forma didática vários dos alcances da etnomusicologia em relação ao estudo dos instrumentos musicais. Diferentemente da tradicional tarefa classificatória da organologia, procura-se trabalhar tanto a forma, os contextos, o ambiente performático e o objeto sonoro, sendo que o objetivo não é só o instrumento em si, mas a combinação deste com o intérprete e o som produzido, além de um terceiro fator que viria a ser a soma em simultâneo de todos estes fatores (JOHNSON, 1995, p. 258).

Ao referir-se à discussão sobre a forma, termo que no texto equivale ao significado de “representação organológica” e alude à pergunta “como se apresenta/manifesta o instrumento musical?”, o autor nos convida a superar a compreensão do instrumento musical como mera estrutura (material e passiva) desmembrada das suas estruturas físicas e conceituais, pois antes mesmo de identificá-la devemos prestar atenção aos comportamentos associados aos objetos dessa cultura material. Tal distinção pretende mostrar que todo instrumento musical é um “objeto-produtor-de-som da cultura material utilizado para fazer som humanamente organizado²² num contexto esteticamente desvinculado dos hábitos da vida cotidiana” (*Id.*, p. 260, tradução nossa).

Do mesmo modo, ao falarmos em contexto, devemos levar em consideração a função prática do instrumento, que está atrelada ao sentido da sua execução, pois se qualquer conjuntura possui uma infinidade de significados e significantes, o contexto performático (a

²² Em alusão à definição de música em Blacking (1973, p. 26). Cf.: **How Musical is Man?** Seattle: University of Washington Press.

manifestação-ao-vivo do instrumento, do performer e da *performance* como um todo) é inseparável do ambiente funcional (de execução, *performance* mecânica) do instrumento, motivos que devem ser considerados no discurso etnomusicológico em seu conjunto (*Id.*, p. 262).

Desta forma a música também acaba sendo “determinada pela dimensão espacial do instrumento, a habilidade física e ‘musical’ do *performer*, e a relação entre a morfologia do instrumento [em termos organológicos] e o corpo humano” (*Id.*, p. 265, tradução nossa), como na descrição do *dutār afgano*:

A forma como o corpo humano está organizado para mover-se é, em certos aspectos, um elemento crucial na estrutura da música. Um instrumento musical transforma padrões de movimento do corpo em padrões de som. A morfologia de um instrumento impõe certas restrições sobre a forma como o instrumento é tocado, favorecendo certos padrões de movimento que são, por razões ergonômicas, facilmente organizados na disposição espacial do instrumento. Assim, a interação entre o corpo humano e a morfologia do instrumento pode moldar a estrutura da música, canalizando a criatividade humana em direções previsíveis. (BAILY, 1977, p. 275 *apud* JOHNSON, *loc. cit.*, tradução nossa)

Numa analogia interessante, Johnson acredita que a disposição espacial do instrumento pode ser “um correlato da organização e uso do espaço social do instrumento no contexto da *performance* e até mesmo se relacionar com aspectos da sociabilidade do instrumento em geral” (JOHNSON, 1995, p. 265)

1.3 Teorias críticas para uma nova *paisagem violonística*

No texto a seguir, observe-se que ao traduzir “*guitarscape*” por “paisagem guitarrística” mencionamos tanto ao violão em suas diversas tecnologias e técnicas de construção (acústicas ou eletroacústicas) quanto à guitarra elétrica. O uso da palavra “paisagem” se estende ao *habitat* dos cordófonos dedilhados com dedos, unhas, plectros ou palhetas, portanto, trata-se de uma categoria de análise não taxonômica. Não necessariamente

se refere **apenas** à guitarra elétrica ou **apenas** ao violão. Apesar disso, cientes que o termo “violão” em português designa exclusivamente o cordófono acústico tocado com os dedos, procederemos da seguinte maneira: violão e guitarra elétrica continuarão a designar sempre dois instrumentos diferentes, mas para os casos em que se alude à “paisagem guitarrística” ou a um conceito válido para ambos os instrumentos usaremos a grafia “*Guitarra*” e seus derivados (ex.: *Guitarrístico*)

O trabalho de Dawe (2013) situa-se no campo chamado dos “estudos sociais e culturais dos instrumentos musicais”, influenciado por publicações nas áreas de etnografia da *performance* musical, estudos da cultura material, organologia, antropologia da globalização e estudos sobre o papel das tecnologias de áudio na produção das culturas musicais (*Id.*, p. 1)²³. Anteriormente, o autor já havia elencado todas estas abordagens dentro de um conceito guarda-chuva que batizou de “nova paisagem *Guitarrística*” [*new guitarscape*]²⁴ e que resume seu ponto de vista sobre os seguintes aspectos: o papel da tecnologia e suas apropriações na *performance* e design da guitarra elétrica e do violão; a *Guitarra* nos processos de globalização e suas leituras interculturais entre o global e o local; a *performance Guitarrística* e suas leituras de gênero; a noção de materialidade e virtualidade na guitarra elétrica, com ênfase na análise do videogame *Guitar Hero* e de concursos como o *Air Guitar* e os significados do gesto instrumental; a questão da migração e as remessas culturais inerentes aos fluxos globais da guitarra, entre outros aspectos.

O termo cunhado, *Guitarscape*, é um “conceito aplicado à *Guitarra*” derivada de conceitos como o do Murray Schafer e sua paisagem sonora (*The new soundscape: a handbook for the modern music teacher*, 1969), o das paisagens [*scapes*] sugeridas por Arjun Appadurai para analisar os fluxos de cultura na globalização (*Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy*, 1990) e David Howes e sua paisagem dos sentidos [*sensescape*] (*Empire of the Senses*, 2005)

No texto, percebemos que o ponto de vista êmico (o *Guitarrista* enquanto pesquisador do seu instrumento) adquire grande importância toda vez que – segundo o autor – estudos de

²³ O texto integra uma publicação (*Ethnomusicology Forum*, vol. 22, issue 1. Londres: Routledge, 2013), que mostra o amplo espectro e potencial do assunto e que condensa boa parte das pesquisas até agora realizadas por Kevin Dawe sobre aspectos sociais do instrumento, num sentido amplo e desde o campo da etnomusicologia. Os textos apresentam suas “etnografias *Guitarrísticas*” [*Guitar Ethnographies*] nutridas por experiências que vão desde uma observação-participativa da guitarra na cultura jamaicana (HITCHINS, *op. cit.*, p. 27-48); a guitarra na sociedade turca, com destaque ao inventor do violão sem divisões [*fretless*] (DAWE, EROĞLU, *op. cit.*, p. 49-70); os embates de uma economia globalizada e a resistência da tradicional luteria mexicana de Michoacan (KIES, *op. cit.*, p. 71-88) e a importância da guitarra na cultura japonesa, em particular o caso de dois instrumentos derivados dela (híbridos) e produzidos em Okinawa (JOHNSON, *op. cit.*, p. 89-110).

²⁴ Cf.: DAWE, Kevin. **The New Guitarscape in Critical Theory, Cultural Practice and Musical Performance**. Surrey: Ashgate Publishing Ltd., 2010.

caso têm demonstrado a valia dos conhecimentos detalhados sobre o instrumento, tanto para a compreensão como para o acesso a informações bastante codificadas e por vezes exclusivas do ambiente violonístico (ex.: *workshops*, feiras de instrumentos e afins, diálogos interpessoais entre músicos após as apresentações [*backstage meet-and-greets*], e o ambiente das gravações em estúdio). Tal condição êmica abrange, simultaneamente, uma visão local sobre os diversos contextos histórico-sociais do instrumento, interpelados por questões que vão desde o processo de globalização, o nacionalismo, a etnicidade, a complexa rede de tecnologias no áudio, a comercialização de instrumentos musicais e recursos naturais, e a hibridização de desenhos e técnicas performáticas.

Para Dawe (2013), é possível realizar duas tarefas a partir de uma observação detalhada do instrumento: por um lado, contribuir para a literatura geral e, por outro lado, apontar para as particularidades da cultura musical de cada país. Como requisito, a metodologia assumida passa necessariamente por um “estudo prolongado, profundamente imersivo, participativo-observacional e intergeracional” (*Id.*, p.18): aprendendo, tocando, apresentando-se, trocando experiências, influenciando e sendo influenciado, como na soma de diversos *modi operandi*:

[a etnografia da paisagem *Guitarrística*] é o resultado de adotar vários *modi operandi*, envolvendo a *performance*, a luteria, a análise do desenho de instrumentos musicais, o aprendizado da *performance*, entrevistas formais, interações informais com convidados, participações como membros de uma plateia, compromissos com executivos da indústria musical e assim por diante. [...] Isto destaca o papel dos instrumentistas, artesãos, materiais de construção, tecnologia e *performance* na cultura e sociedade; também reconhecemos as formas pelas quais a *Guitarra* se enquadra num complexo sistema de valores e crenças, também como sendo instrumental na construção de gêneros e estilos musicais. (*Id.*, p. 3-4, tradução nossa)

A proposta não se limita a uma pretensa visão *Guitarrística* da música em sociedade, nem se estabelece como nova tendência fora dos postulados da grande área, a saber, a etnomusicologia e sua vasta literatura teórica e metodológica (*Id.*, p. 5). Tampouco se trata de uma epistemologia “fetichista” produzida pelos adeptos ao instrumento²⁵. Pelo contrário, o instrumento é tido como elemento catalisador da miríade de significantes culturais que operam simultaneamente. É um objeto que serve de pretexto para compreender os tipos de socialização em volta dele e os tipos de apropriação que dele se fazem:

²⁵ Embora Appadurai (1986) afirme que “nenhuma análise social das coisas (seja de um economista, um historiador de arte ou um antropólogo) pode evitar uma mínima porcentagem do que pode ser chamado de fetichismo metodológico (p. 5, tradução nossa)

Paramos para pensar sobre a guitarra como um objeto de, ou foco para, culturas em contato, assim como base para o intercâmbio cultural. Nós estávamos cientes dos problemas e questões que tinham surgido em tais situações. Por exemplo, as complexas políticas de apropriação e representação que acompanham à guitarra (entre outros instrumentos) conforme ela perpassa as diversas culturas, as sutilezas das músicas interpretadas nela em diversos contextos, os significados transmitidos por e através dela a grupos específicos de pessoas, e as iniquidades nas vidas das pessoas que as interpretam. (DAWE, 2013, p. 5, tradução nossa)

Na visão de Dawe, uma compreensão teórica da *Guitarra* como chave para a leitura de relações de poder díspares se evidencia tanto nas variáveis do poder aquisitivo do instrumentista, como no grau de acessibilidade à tecnologia para o instrumento ou na concentração do mercado global musical e sua lógica de estratificação. Esta relação de poder mostra que não é igual o grau de influência e circulação de guitarristas e violonistas vindos – por exemplo – de Nova York e Londres, que do Rio de Janeiro e Nova Deli, em termos de uma hegemonia da liderança²⁶.

Ensaaiemos, por exemplo, uma simples comparação de poder aquisitivo entre diversas comunidades violonísticas: quem poderia comprar um violão ou guitarra Takamine, Ovation, Martin, Epiphone ou Fender após juntar o dinheiro de algumas apresentações musicais? Quais os custos econômicos e culturais de morar no Brasil ou no Peru em relação aos pares estadunidenses, ingleses? E se a isto lhe somamos toda a série de *gadgets* e acessórios atrelados à *performance* ao vivo e em estúdio? Não estamos falando de pontos de partida comparáveis. Tudo nos conduz a parte da história social dos músicos e seus contextos econômicos e políticos. Assim, para uma boa parte do mundo, as guitarras e violões “*made in china*” foram a maior revolução técnica, mercadológica e política das suas vidas. Acredito que este é também um ponto nevrálgico e quase sempre ausente nas discussões acadêmicas sobre o tema.

Voltando à discussão, o autor também aponta o colonialismo e a migração como os dois processos sociais que mais reconfiguraram a *Guitarra* em cada país. A partir destes dois processos é que derivam outras relações nas quais o violão aparece ora como instrumento de ocidentalização, ora como símbolo de independência pós-colonial e forjador de uma identidade nacional (DAWE, 2013, p. 7). Por outro lado, a *Guitarra* também é constantemente definida pela sua resistência ancorada nas tradições locais e pela sua

²⁶ “[...] *the popular media regularly offer neocolonialist and mono-cultural visions of planet guitar*” (DAWE, 2013, p. 5)

mobilidade global, isto é, como parte da interação dinâmica entre forças globais e locais (DAWE, 2013, p. 8).

Outro elemento para uma análise etnomusicológica do violão e da guitarra elétrica é a sua interação com a tecnologia enquanto dispositivo comunicacional que, às vezes, afeta até os próprios conceitos técnicos de interpretação já consagrados (no caso de projetos de luteria que apresentam novos desafios, ex.: o violão sem divisões). Esta interferência, embora reflita uma vontade expansiva de ressignificar o instrumento, também possibilita a problematização de processos de globalização inerentes: ocidentalização, industrialização, urbanização ou a influência das novas mídias (DAWE, 2013, p. 15).

Do mesmo modo, a relação entre tecnologia e *performance* do violão e da guitarra elétrica dinamizou tanto o repertório gestual quanto o leque material organológico em ambos: enquanto um diz respeito à linguagem corporal do executante e sua simbiose com o instrumento, o outro refere-se diretamente ao corpo do instrumento sujeito a modificações radicais (ex.: novos modelos de violões e guitarras elétricas, modificações/alterações superficiais ou estruturais de algumas das suas partes *etc.*).

Precisamente, seriam estes processos de criatividade musical os que “transformaram a *Guitarra* num ciclo que por sua vez transforma a música que é executada nela”, fazendo do instrumento um genuíno “nexo de dinâmicas²⁷ musicais, técnicas, tecnológicas, sociais e culturais” (*Id.*, p. 16). Estas relações sugeririam uma noção do instrumento como dispositivo que suporta e contesta “valores, crenças, lendas e mitos”, tanto na música como fora dela:

Além disso, ordem e desordem, semelhança e diferença são negociadas e contestadas através/com a *Guitarra* em escala mundial, como é claramente observável através de uma diversidade de fontes (desde arquivos e etnografias baseadas em músicas executadas na guitarra elétrica, no violão, até *performances* ao vivo, hoje em dia divulgadas pela internet) (DAWE, 2013, p. 17, tradução nossa).

De fato, tratando-se da *Guitarra* (conceitualmente), temos um instrumento que consegue estabelecer a comunicação entre o mundo tecnológico de ponta e o mundo analógico, que se constituiria num elo significativo dos estudos interculturais. Afinal de contas, as novas tecnologias são desenvolvidas “com propósitos explícitos por pessoas que vivem momentos históricos específicos e contextos sociais nos quais as tecnologias se

²⁷ A palavra original é “*development*”, mas achei que traduzi-la como “dinâmica” expressa melhor o sentido de interação, no lugar de “desenvolvimento”.

saturam de significados sociais porque adquirem uma história do uso” (LYSLOFF & GAY, 2003, p. 8 *apud* DAWE, 2013, p.17., tradução nossa).

Um dos conceitos que Bates e Dawe compartilham por igual nas análises tem origem na teoria das agências segundo Gell (1998), cuja proposta de uma “antropologia da arte” sugere uma espécie de isonomia (princípio de igualdade) dos objetos materiais (inertes) em relação às pessoas. Se bem Appadurai (1986) já entendia os objetos na qualidade de atores sociais “por aquilo pelo qual seguimos às coisas por elas mesmas, pelos significados adscritos em suas formas, seus usos, suas trajetórias” (p. 5, tradução nossa), Gell assumiria que tais objetos também estimulariam ações e evocariam sistemas de pensamento, o que acaba por configurar a idéia central de “algo-tendo-agenciamento”:

[a] Agência é atribuível a essas pessoas (e coisas [...]) que são vistas como iniciantes de sequências causais de um determinado tipo, ou seja, eventos causados por atos da mente ou a vontade ou a intenção, ao invés da mera concatenação de eventos físicos. Um agente é aquele que ‘faz com que os eventos aconteçam’ ao seu redor. Como resultado deste exercício de agência, certos eventos ocorrem (não necessariamente os eventos específicos pretendidos pelo agente). Enquanto cadeias de causa e efeito de ordem física/material consistem na realização de *happenings* que podem ser explicados por leis físicas que em última instância governam o universo como um todo, os agentes iniciam ‘ações’ que são ‘provocadas’ por eles mesmos, por suas intenções, não pelas leis físicas do cosmos. Um agente é a fonte, a origem, de eventos causais, independentemente do estado do universo físico. (GELL, 1998, p.16, tradução nossa)

Dawe em particular tenta complementar a tradição da literatura etnomusicológica valendo-se da teoria das agências como ponto de partida. Dessa forma, uma agência da *Guitarra* resulta num conceito que dinamiza o instrumento arrancando-o do enfoque passivo de reprodutor de *performances* humanas e executante mecânica da música.

Em seu lugar, o agenciamento proposto provocaria uma abrangente análise etnomusicológica dos atores, fenômenos e cenários em volta da guitarra que, de outra forma, ficariam dispersos. Esta é uma opção metodológica cujo estudo de casos atende tanto os campos de conhecimento que a alimentam (sociologia, antropologia, e até mesmo ecologia) quanto a área que concentra tal interdisciplinaridade (a etnomusicologia).

Além disso, a confluência de vários pontos de vista enriquece o objeto de estudo que congrega (a guitarra, o violão) e aprofunda o conhecimento particular do instrumento:

Fica agora claro que no estudo da cultura material (musical) não devemos apenas nos preocupar em como as pessoas fazem, trocam e consomem o mundo material, mas também como as formas materiais são fundamentais

para a socialização dos seres humanos na cultura. Aqui, em outras palavras, tentamos explorar as implicações culturais e sociais de [elementos] materiais e *design* [refere-se à *lutheria*] através de nosso estudo focado na guitarra. Tornou-se claro que ‘a *Guitarra*’ não é tão fixa na sua forma e função quanto se poderia imaginar. Avanços na concepção e construção, tecnologia e novas mídias, surgem a partir de uma vasta gama de imperativos estéticos, econômicos, políticos, éticos e ambientais. Ideologias, aspirações e gostos mudam, e eles configuram os instrumentos musicais de formas intrigantes. (DAWE, 2013, p. 22, tradução nossa)

1.4 A prática violonística nos debates sobre racismo e cultura

Outras abordagens, além das expostas, também podem vir a acrescentar conhecimento para uma melhor compreensão dos significados sociais e simbólicos atrelados ao instrumento. Aportes desde os estudos das relações étnicas, em particular aqueles referentes ao conceito de negritude e o debate do racismo no continente americano são de fundamental importância para a história da *Guitarra* como um todo. Com isto não pretendemos reduzir a complexidade do assunto usando o debate do racismo enquanto matriz explicativa última ou categoria analítica geral fundada apenas na oposição branco/não-branco. O que desejamos é chamar a atenção para a importância do conceito não biológico de “raça” como marcador social das diferenças e ferramenta imprescindível para contestar, por exemplo, a suposta “democracia racial” freyreana²⁸.

Sendo assim, como poderíamos deixar de explicar uma etnografia das práticas violonísticas sem considerar as manifestações expressivas das famílias negras e suas negociações interculturais com as demais alteridades (brancos de toda condição social e econômica)? Como não sopesar que o violão no Brasil vivia no meio das rodas de choro (dos chorões) e que estas manifestações foram palco de ressignificação da negritude nas primeiras décadas do séc. XX? Carlos Sandroni, por exemplo, relaciona uma batida de violão como ponto de partida para análise de outros significados atrelados à prática do instrumento:

²⁸ Cf.: Costa, Sérgio. 2002. A construção sociológica da raça no Brasil. Estudos Afro-Asiáticos, 24(1), 35-61. <https://dx.doi.org/10.1590/S0101-546X2002000100003>

Neste país, e certamente em outros também, quando escutamos uma canção, a melodia, a letra ou o estilo do cantor permitem classificá-la num gênero dado. Mas antes mesmo que tudo isso chegue a nossos ouvidos, tal classificação já terá sido feita graças à batida que, precedendo o canto, nos fez mergulhar no sentido da canção e a ela literalmente deu o tom. É por isso que a existência de outra batida nos sambas mais antigos me pareceu desde o início questão digna de interesse: tal questão foi o nó em torno do qual o trabalho se construiu. Acreditei que a existência de **duas maneiras de acompanhar**, designadas por minha sensibilidade de violonista como claramente incompatíveis, **não podia deixar de expressar uma divergência profunda sobre o significado do samba**. E que essa divergência, como espero mostrar, **dizia respeito não apenas a ritmos**, instrumentos e versos, **mas também a tipos humanos**, trocas econômicas, festas, **relações entre negros e brancos**, concepções sobre o que é ser brasileiro. (SANDRONI, 2001, p. 14, grifos nossos)

Noutro exemplo, desta vez na pesquisa que realizamos sobre o violonista negro peruano Félix Casaverde e que serviu de base para sua resenha biográfica (ROJAS; LLANOS, 2016, p. 74-75), constatamos a necessidade de compreender a *performance* musical do referido músico e seu conceito de negritude, que recusava-se a “africanizar” acreditando que do contrário reforçaria a prática de um pseudofolclore. Além disso, a análise interdisciplinar da sua obra *Cuatro tiempos negros jóvenes*, na qual o referido violonista estabelece diálogos intergeracionais no interior da peça, nos permitiu elucidar seu posicionamento político e poético em relação à música praticada pelos violonistas contemporâneos a ele.

Tanto a pesquisa sobre as transformações da estrutura métrico-ritmica no samba carioca, quanto a pesquisa sobre negritude e discurso político e poético em Félix Casaverde poderiam ter outros desdobramentos a partir das sugestões teóricas de Dawe, Johnson e Bates (ex.: efeitos da globalização na *performance*, poder e agenciamento, o papel da tecnologia e do design, a questão do gênero no instrumento, as leituras sociais da cultura material *etc.*). Porém, tais aportes revelam precisamente a sua potência reivindicativa e especificidade epistemológica pelo fato de não omitir as tensões raciais.

Numa análise sobre o guitarrista Jimi Hendrix (que, concordemos, dificilmente poderia ficar de fora numa etnografia da guitarra), Gilroy (2001) nos traz as leituras musicais de um “Atlântico Negro” que repara na auto-compreensão articulada pelos músicos negros e nas relações sociais reproduzidas por esta cultura expressiva negra:

Músico de *rhythm and blues*, maduro, mas indisciplinado, Hendrix foi reinventado como a imagem essencial daquilo que as plateias inglesas achavam que devia ser um artista negro americano: impetuoso, sexual, hedonista e perigoso. Seus biógrafos concordam que as extravagâncias de menestrel atualizadas [*sic.*] presentes em seus shows tornaram-se uma

algema para sua criatividade, e que a questão irreprimível da política racial interveio amargamente em suas relações flutuantes com os músicos ingleses, que forneciam o bizarro pano de fundo para sua criatividade radicada no blues. (GILROY, 2001, p. 193-194)

Além das possibilidades metodológicas de uma etnomusicologia dos instrumentos e, agora, dos aportes sobre as práticas violonísticas no seio dos debates interdisciplinares sobre racismo e cultura, existem outras construções sociais que atravessaram a própria noção de identidade brasileira pensando-a como projeto de nação. Nas seguintes páginas apresentaremos uma resenha da problemática²⁹ da construção da brasilidade no contexto dos debates sobre nação e cultura segundo Renato Ortiz.

²⁹ No sentido sociológico do termo. Cf. BRUCE, Steve; YEARLEY, Steven. *Problematic*. In: **The Sage dictionary of sociology**. Londres: Sage, 2006, p. 244

2 O DEBATE SOBRE NAÇÃO E CULTURA: DOS ARQUETIPOS À CONSTRUÇÃO SIMBÓLICA

Ao dissertar sobre a problemática da cultura brasileira e a identidade nacional, Ortiz (2013)³⁰ destaca um tema que inicia o debate: as hipóteses (e teses) sobre nação e cultura (*Idem*, p. 610). O autor considera a criação histórica do Estado-nação como um fato necessário para reinventar o *status-quo* num cenário de pós-economia escravocrata e colonial. No caso da América Latina, é no transcurso do séc. XIX e inícios do séc. XX que observamos uma modificação na geopolítica do continente. Embora a ideia de “nação” seja uma categoria que integra diversos estratos unificantes (uma mesma geografia, um mesmo idioma, uma economia comum, uma sociedade civil delimitada, um regime político único) seria na ideia de cidadania e de coletividade que encontra-se uma das suas principais características (*Ibidem*).

De outra parte – prossegue o autor – a noção de cultura, associado ao ideal de Estado-nação, teria implicado na existência de uma consciência coletiva (a *Volkgeist* dos pensadores românticos alemães) com deveres inalienáveis de preservar seu passado histórico (perseverar no ideal de um espírito comum), num esforço holística por compreender que “o todo remete-nos a uma cultura que pode ser representada através de um emblema, **a identidade**, ou melhor, como se dizia antes, o caráter nacional.” (*Id.*, p. 612, grifo nosso)

A concepção eurocêntrica do tempo mudaria graças à Revolução Industrial que, associada a valores como liberdade, soberania e democracia resolvem dar um “sentido” à história (*Id.*, p. 613) estabelecendo o paradigma do caminho à civilização (*Ibidem*). Este caminho, batizado de “progresso”, seria a violenta “régua e compasso” que organiza positivamente indivíduos, países, Estados, continentes e culturas, em nações “avançadas” ou

³⁰ A compreensão da problemática cultural no Brasil conta com uma vasta literatura crítica presente nos trabalhos de Alfredo Bossi, Octávio Ianni, por mencionar só alguns. No nosso caso escolhemos a visão de Renato Ortiz por ter sistematizado um olhar retrospectivo sobre a identidade nacional desde a sociologia. O *corpus* de tal sistematização pode conferir-se em títulos como “Cultura brasileira e identidade nacional” (1985) e “A moderna tradição brasileira” (1988). O próprio autor define o processo de ambas as obras da seguinte forma: “Incomodava-me a perspectiva que postulava como hipótese (e tese) a existência de um Ser: o brasileiro. Minha abordagem não essencialista me levou a definir a identidade como uma construção simbólica que se faz em relação a um referente (no caso, a nação). Neste sentido, parecia-me um falso problema discutir sobre a autenticidade ou inautenticidade da identidade nacional. Esse foi o ponto de partida, faltava em seguida compreender como em momentos históricos distintos essa construção simbólica se fazia.” (Cf.: VICENTE, VENANZONI, DE LIMA SOARES, 2017, p. 94)

“atrasadas” cuja defasagem temporal se manifesta no tempo. É neste contexto que o autor sugere discutir a cultura brasileira:

Na escala evolutiva, raça e língua, fatores determinantes nos tempos passados, já não mais interfeririam no presente nas sociedades modernas. A nação é uma entidade que se libertou dos constrangimentos pretéritos. Entretanto, o ritmo do progresso humano é desigual, raça e língua permanecem fatores essenciais nos lugares em que o ideal civilizatório não teria ainda se completado. A defasagem temporal entre a modernidade emergente e sua ausência nos países periféricos manifestaria o grau diferenciado e subalterno do processo evolutivo das nações. (*Id.*, p. 614)

Da nascente *intelligentsia* brasileira surgiram, então, uma série de operações, narrativas e problemas oriundos das teorias raciais, dos postulados sobre o condicionamento geográfico, das teorias da mestiçagem, e outros ensaios que tentam explicar a defasagem temporal³¹ no Brasil (e, posteriormente, pensar o problema da construção da brasilidade) num debate constante que o autor batizou como “a questão da totalidade” (*Ibid.*).

Em consequência, iniciada esta fase de contrução de arquétipos sociológicos para tentar “compreender” o país, entre seus protagonistas –prosegue o autor– estão Paulo Prado (1869-1943) e sua tese³² sobre a existência de traços sentimentais intrínsecos às nacionalidades, nos quais a tristeza é o principal elemento psicológico da personalidade do brasileiro (*Id.*, p. 614), e as teorias raciológicas e racistas dos precursores das Ciências Sociais brasileiras, Sílvio Romero (1851-1914), Nina Rodrigues (1862-1906) e Euclides da Cunha (1866-1909), que impregnadas de evolucionismo etnocêntrico pensaram o caráter nacional a partir de determinismos lapidários de disputas biológico-culturais (raças superiores e inferiores em relação a seu progresso civilizatório) e relações análogas entre sociedade e condições geográficas e climáticas: explicava-se o “povo brasileiro” (essa consciência comum ou coletividade já mencionada) em termos de humores, temperamentos e índoles “essenciais” atrelados ao seu *habitat* (*Id.*, 2006, p. 14 *et.seq.*). Paralelamente, na passagem conturbada de uma cultura rural (agrária) para uma cultura urbana (industrial), o discurso sobre a mestiçagem, isto é, a síntese do português, do índio e do negro, chegou a ser considerada como saída para as tensões sociais e culturais próprias da crescente urbanização. Para Ortiz, as ideias de Gilberto Freyre (1900-1987) sobre a mestiçagem trouxeram uma releitura das

³¹ Em outra publicação o autor refere-se a esta defasagem temporal: “A especificidade nacional, isto é, o **hiato entre teoria e sociedade**, só pode ser compreendido quando combinado a outros conceitos que permitem considerar o porquê do ‘atraso’ do país” (*Id.*, 2006, p. 15 -grifo nosso).

³² Cf.: PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1944.

teses acima mencionadas, desconsiderando os termos raciais e inaugurando uma narrativa culturalista do Brasil:

A passagem do conceito de raça para o de cultura elimina uma série de dificuldades colocadas anteriormente a respeito da herança atávica do mestiço. Ela permite ainda um maior distanciamento entre o biológico e o social, o que possibilita uma análise mais rica da sociedade. (*Id.*, 2006, p. 41)

Tal ideia, também defendida pelo filósofo e ibero-americanista mexicano José Vasconcelos³³, esperava que o mestiço na América Latina seja o ápice de uma raça cósmica e, portanto, o melhor caminho para se chegar a um estágio superior de humanidade, daí a pertinência de colocá-la a serviço da integração nacional. Contudo, por estar impregnada das teses raciológicas, a mestiçagem pressupunha na prática o branqueamento da população pela via de uma “importação” de humores, temperamentos e índoles necessários para “evoluir” (*Id.*, 2013, p. 615; OLIVEN, 1970, p. 22).

Mas, apesar das “máculas incuráveis”, da “predestinação” da tristeza, da “inferioridade racial” e do “clima hostil”, a mestiçagem defendida por Freyre reformulou a narrativa dos estigmas da identidade brasileira, tornando-os motivo de orgulho e segredo da nossa resiliência (*Ibidem*). A revolução de 1930 propiciou a boa recepção do mito das três raças:

O momento era absolutamente adequado ao aparecimento de uma obra como ‘Casa-grande & senzala’, de Gilberto Freyre, cuja primeira edição data de 1933. Seu sucesso, como vimos, foi imediato. Freyre oferecia uma nova interpretação para a sociedade multirracial brasileira e fazia a apologia da civilização luso tropical, resultado inesperado e original da estratégia portuguesa de adaptar a civilização europeia aos trópicos. A proposta do livro era repisar, sob novo ângulo, a ideia de uma sociedade misturada e pioneira em função da ausência de segregação e de uma miscigenação extremada e feliz. Gilberto Freyre executou a façanha analítica de dar caráter positivo ao mestiço – **atribuindo a ele não o atraso do país, e sim sua grande vantagem de futuro**. (SCHWARCZ, STARLING, 2015, cap. 14, grifos nossos)

³³ Para uma análise do pensamento de Vasconcelos no Brasil confrontar: CRESPO, Regina Aída. Cultura e política: José Vasconcelos e Alfonso Reyes no Brasil (1922-1938). **Rev. Bras. Hist.**, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 187-208, July 2003. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882003000100008&lng=en&nrm=iso>. Acessado em 20 may 2015.

2.1 Defasagem temporal: “inferioridade brasileira” e “imitação do estrangeiro”

Ortiz destaca que a ideia de uma defasagem temporal, o hiato entre teoria e sociedade, teria abrigado durante muitos anos (voltando, as vezes revigorado, até nossos dias) a semente de certa “inferioridade brasileira” perante o cenário global progressista e “civilizado” (Estados Unidos e países da Europa ocidental). Nessa defasagem só existiria certeza do futuro (“algum dia nós seremos desenvolvidos”), por isso, as questões levantadas constantemente para pensar o caráter nacional conduziam ao dilema de uma modernidade incompleta no presente (ORTIZ, 2013, p. 616). O *locus* da *intelligentsia* brasileira parte sempre da premissa de ter, finalmente, compreendido o descompasso do progresso para logo exclamar aos quatro ventos “porque nós não podemos?”. Na defasagem temporal o olhar para o “Outro” desenvolvido parece ser a única luz ao final do túnel:

A defasagem temporal obriga-nos a olhar num espelho que reflete uma imagem distorcida, o contorno do futuro é fugidio, nele a identidade laboriosamente construída nas entranhas do nacional é confrontada ao Outro, o *alter ego* inalcançável. Afinal, toda identidade é relacional, integra algo que contrasta com sua diferença: as outras nações. Por isso a temática da imitação do estrangeiro é uma constante no debate sobre cultura brasileira. (*Idem*, p. 618).

Compreender este conceito de defasagem temporal em Ortiz parece-nos útil no entendimento da obsessão daqueles que pensaram (e ainda pensam) a sociedade brasileira só a partir dos seus empecilhos, dos seus obstáculos, daquilo que ainda não teríamos nem seríamos, e que precisaríamos mudar (ou acabar, erradicar, numa atitude positivista). Este conceito acaba sendo a principal premissa da construção de uma “identidade-um-dia-chegou-lá” promovida por aqueles que – supostamente – “estão lá” e sabem como ninguém o que deve fazer o restante da sociedade brasileira para “avançar”.

No entanto, mesmo as teses sobre a índole (caráter), o meio (geografia) e a raça (superior, inferior, mestiça) que debateram uma nação e uma cultura brasileira ora nas “raízes”, ora numa promessa de “futuro”, foram elementos imprescindíveis, pois:

[...] apesar das discrepâncias, há algo em comum nessas leituras da brasilidade, fundamentam-se no mesmo pressuposto: a existência de uma cultura brasileira e de uma identidade nacional [...] Tristeza e mestiçagem são os emblemas que nos remetem à sua integridade inquestionável. Este é o **solo conceitual** no qual se amparam as análises dos autores. Insisto neste ponto, constante que atravessa, por exemplo, os escritos dos **folcloristas**. (ORTIZ, 2013, p. 616, grifos nossos)

Na visão do autor, a mencionada “questão da totalidade” reverbera nas teses ensaísticas de Gilberto Freyre junto com Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982) e Caio Prado Jr. (1907-1990) constituindo uma “espécie de senso comum do qual poucos desconfiam” e cuja “autoridade parece incontestável” (*Id.*, p. 621). Nestes trabalhos – canônicos? – existiria um traço em comum: todos supõem conhecer em profundidade “o” brasileiro, a sua “essência”, mesmo porque “o uso do artigo ‘o’ definido no singular é expressivo, corresponde a inteireza da **totalidade** que se quer apreender” (ORTIZ, 2013, p. 616, grifo nosso).

Em alternativa, para romper com estes arquétipos ou narrativas sobre os supostos “desígnios inexoráveis” nacionais, Ortiz reformula o entendimento destas teses clássicas descartando a procura por uma identidade traduzida como dado concreto (ex.: o brasileiro é “alegre”, é “engenhoso”, é intrinsecamente “musical” *etc.*) e passando à compreensão da identidade enquanto construção simbólica em relação a um referente (*Id.*, p. 621-622).

“Procura” e “compreensão” são duas palavras que guardam uma diferença muito significativa. Podemos pensar que em toda **procura** admite-se uma ausência a ser preenchida; no caso, denota-se o sentido truncado de saber-nos brasileiros apócrifos, ainda “por definir”. Esta indefinição parece-nos nevrálgica na elaboração dos discursos identitários, pois, em sua orientação homogeneizante e totalizadora esse tipo particular de “brasilidade indefinida” constituir-se-ia num sistema de exclusão social e político. Pensando nessa “questão da totalidade” e no poder discursivo de uma brasilidade explicada “no singular” encontramos coincidências com o que Foucault (1996) adverte sobre o poder do discurso enquanto uma “vontade de verdade” que parte do próprio enunciado (ex.: o brasileiro é “alegre”, é “engenhoso”, é intrinsecamente “musical” *etc.*) e não mais do ato de enunciação:

[...] a verdade a mais elevada já não residia mais no que **era** o discurso, ou no que ele **fazia**, mas residia no que ele **dizia**: chegou um dia em que a verdade **se deslocou do ato ritualizado**, eficaz e justo, de enunciação, **para o próprio enunciado**: para seu sentido, sua forma, seu objeto, sua relação a sua referência [...] doravante, o discurso verdadeiro não é mais o discurso precioso e desejável, visto que não é mais o discurso ligado ao exercício do

poder. O sofista é enxotado. Essa divisão histórica deu sem dúvida sua forma geral à nossa vontade de saber. Mas não cessou, contudo, de se deslocar: as grandes mutações científicas podem talvez ser lidas, às vezes, como consequências de uma descoberta, mas podem também ser lidas como a aparição de novas formas na vontade de verdade. (FOUCAULT, 1996, p. 15-16, grifos nossos)

Aspectos da mesma “questão da totalidade” presentes no sentido da palavra “procura” também se fazem presentes na homogeneização daquele que insinua o motivo da procura (ex.: quem procura é “o brasileiro”, espécie de “unidade semântica” dessa totalidade) e encontra uma resposta também única e indivisível (ex.: “todo brasileiro é...”).

De forma diferente, ao falarmos da segunda palavra, “compreensão”, estaremos presumindo certa abrangência, inclusão e, principalmente, certas respostas relativas a cada situação. A “compreensão” enquanto método não espreme do sujeito aquilo que precisa confirmar de forma universal, total. Antes mesmo, são as construções simbólicas heterogêneas as que pautam a compreensão e não vice-versa. A procura é positivista, a compreensão é dialógica.

Retomando a discussão sugerida por Ortiz, sobre a construção simbólica da identidade, vimos que numa primeira “reengenharia” se passou por enunciar a noção de cultura brasileira no plural, não mais no singular: são as identidades expressivas e manifestadas a partir da diferença, “em contextos específicos [e] na fricção dos grupos sociais uns com os outros”, principalmente, contradizendo qualquer totalidade aferida no passado a partir de especificidades que afirmam uma identidade exclusiva do grupo (ORTIZ, 2013, p. 626)

Tais “brasilidades” em jogo não se construiriam mais a partir de dados provenientes de narrativas universais (totais): elas agora vão surgindo dos conflitos e acomodações (negociações, apropriações) entre uma representação do nacional e as identidades particulares (sempre múltiplas, adscritas, almejadas, tradicionais *etc.*):

Valoriza-se assim a autoestima e o sentimento de pertencimento dos indivíduos e dos grupos sociais, assim como a potencialidade cultural inscrita no interior dessas ‘diferenças’. Cidadania é uma palavra-chave, ela se aplica aos grupos indígenas, aos negros, aos grupos de hip-hop na periferia das grandes cidades, às apresentações do maracatu ou bumba-meu-boi. As **expressões culturais são percebidas como formas de afirmação** num espaço público no qual o Estado brasileiro atua como mediador. [...] **Reconhecimento e inclusão** conferem à ideia de diversidade um sentido novo que incide sobre a representação do nacional. (*Id.*, p. 629, grifos nossos)

Mas, de que forma estas reflexões em torno ao debate sobre nação e cultura ajudam a compreender o a construção do discurso sobre o “violão brasileiro”?

Tentaremos dar uma resposta. Assim como existiram hipóteses (e teses) que buscaram definir ou “explicar” o país a partir de elementos da personalidade (como em Paulo Prado), determinismos biológico-culturais ou condições geográficas e climáticas (como em Nina Rodrigues, Sílvio Romero e Euclides da Cunha) pensamos que também existiram correlatos explicativos específicos para interpretar o “estado da arte” do violão no país. E qual seria a narrativa para traduzir a “questão da totalidade do violão brasileiro”? Como interpretar o seu domínio empírico e a sua alta mobilidade entre as diversas camadas da sociedade? Como conciliar o “violão brasileiro” se eles mesmo seria um signo de contradição? Como justificar a sua “defasagem temporal” em relação ao violão de tradição europeia?

Eis que surge – parafraseando a citação de Schwarcz e Starling – a “façanha analítica freyreana” de dar caráter positivo à vadiagem no instrumento, de atribuir ao “violão vadio” não o atraso do país, mas a sua grande vantagem de futuro. As referências à vadiagem reiteradas na literatura científica, que concebem um instrumento oriundo das camadas socioeconômicas mais empobrecidas, reforçam a narrativa de uma “brasilidade” violonística. O uso do termo transita do preconceito para o diferencial que lhe confere vantagem, numa narrativa que corresponde à “questão da totalidade” que se quer compreender.

Nas seguintes páginas ensaiaremos uma leitura crítica do assim chamado “violão vadio” explicando-o desde o que consideramos uma construção do discurso musicológico sobre a “moral” do instrumento.

2.2 A narrativa do “violão vadio” como discurso musicológico

Os esforços por entender os processos complexos da construção de uma identidade brasileira já tomaram com ponto de partida o futebol³⁴, o samba (VIANNA, 2012), os estudos de etnicidade³⁵, a mídia³⁶, a comida³⁷, para citar só alguns. No presente trabalho, o nosso ponto de partida será o violão na passagem do século XIX ao XX³⁸ no Rio de Janeiro como o principal centro urbano, econômico e político do país, cuja efervescência cultural fez desta cidade um palco importante para compreender como iam sendo construídas as “brasilidades” violonísticas:

O instrumento chegou ao Rio de Janeiro num momento bastante peculiar na história da cidade. Não foram poucas e tampouco menos profundas as transformações econômicas e sociais vivenciadas pelos cariocas com a chegada da família imperial. A experiência de urbanização avassalou os diversos setores da sociedade, com marcadas transformações na paisagem, nas relações sociais, no cotidiano dos habitantes. [...] O violão espalha-se pela cidade na medida em que no ambiente urbano se organiza e se difunde o conjunto de choro. Através dele depura-se o processo de tradução³⁹ do repertório europeu para uma possível linguagem nacional. Inicialmente moldura instrumental amalgamada às formas de origem, a elas imprime caráter próprio, dando vazão ao surgimento do que se pode chamar ‘linguagem do choro’, articulação musical que transcende especificações de forma, de vestimenta e de conteúdo. Nenhum outro instrumento suscitou tantos comentários e críticas quanto o violão. Pau e corda que acalentou modinhas, embalou lundus e se fez tamborim para marcar e difundir o samba nascente. Instrumento de capadócio, capoeira, boêmios e malandros. Nessa maldição, a contrapartida simbólica: o atestado de timbre instrumental mais tipicamente brasileiro. O violão deu sempre o que falar. Nas críticas de jornais, nos concertos, na literatura. Envolveu a paixão dos que o

³⁴ Cf.: DAMATTA, Roberto et alli. (1982) **Universo do Futebol: esporte e sociedade brasileira**. Rio de Janeiro: Pinalotheke.

³⁵ Cf.: SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930**. São Paulo: Cia. das Letras, 1995; MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. São Paulo: Editora Vozes, 1999.

³⁶ Cf.: SODRÉ, Muniz. **Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil**. São Paulo: Editora Vozes, 1999.

³⁷ Cf.: MACIEL, Maria Eunice. **Uma cozinha à brasileira**. Revista Estudos Históricos, vol. 1, no 33. Rio de Janeiro: FGV, 2004, p. 25-39.

³⁸ No presente capítulo optou-se por discutir a literatura cujas análises optaram por este recorte temporal (passagem do século XIX ao XX) Não obstante, o problema já era visível desde as primeiras décadas do século XVIII, em províncias brasileiras e não somente na corte do Rio de Janeiro.

³⁹ O termo tradução é contestável na medida em que o choro não necessariamente acabou sendo uma releitura do repertório europeu *strictu sensu*. Acredito que o sentido aqui é o de construção técnico-social de uma linguagem musical.

defenderam, atraindo a mesma paixão daqueles que o atacaram. (TABORDA, 2011, cap. 4)

O violão aqui possui uma dupla condição que denominarei de instrumento-documento, pois assim desejamos afirmar que é um elemento articulador de uma série de significados sociais a partir de sua existência física (enquanto objeto), e não é só depositário passivo de paixões que o defendem ou atacam, mas, como toda cultura material, constituísse num artefato ativo construído de modo a transformar materialmente, socialmente e ideologicamente (HODDER, 1994, p. 114). Proponho ainda, na linha das sugestões teóricas etnomusicológicas, que este termo possa evidenciar a dependência simbólica entre o violão e seu executante (JOHNSON, 1995), dependência que afeta e ressignifica a ambos arbitrariamente e vive permeada de contextos complexos (sociais, culturais, políticos), deslocando assim a atenção ao papel do violão como veículo e agente material e simbólico (BATES, 2012).

Também o violão pode ser instrumento-documento quando serve a uma linguagem específica (no caso, o choro) que faz dele um retrato, um “ato de fé”, testemunha, atestado e comprovante da idiosincrasia de uma determinada época e lugar. Além disso, o violão acompanhou o processo de urbanização e o desenvolvimento da sociedade industrial, que produz problemas novos:

O violão esteve presente na sociedade brasileira, tanto nos círculos da elite quanto nas manifestações das camadas mais populares. Assumiu lugar único, **enquanto meio de execução e corporificação de representações sociais**, constituindo-se num ponto de partida privilegiado para investigar a particular dinâmica assumida pela cultura musical no Rio de Janeiro de fins do século XIX às primeiras décadas do século XX. (TABORDA, 2011, cap. 4 – grifo nosso)

Se falamos da defasagem temporal do violão no Brasil, a suposta “incapacidade artística” (CASTAGNA, ANTUNES, 1994, p. 3) teria as suas origens na soma de diversos fatores, entre eles: o “processo de reeuropeização marcado primordialmente pela franca subversão dos hábitos lusos” (TABORDA, 2011, cap 4), o seu estigma como instrumento associado à vadiagem, à boemia (GLOEDEN, PEREIRA, 2012, p. 72) e às seresteiras “orquestras de pobre”, mais tarde batizadas de “regionais” pelas rádios (BARTOLONI, 2000, p. 76-79)

Por isso, este mesmo meio de execução e corporificação de representações sociais desse “violão brasileiro” se configura como um instrumento-documento violentamente

empobrecido (pois, na passagem do século XIX ao XX ele era sinônimo de marginalidade), precariamente empregado (ninguém vivia da música e muito menos tocando violão), com escassa ou nula instrução formal (não havia um lugar para aprender a tocar) e principalmente autodidata (aprendido na prática e na tradição oral).

No trecho a seguir, queremos mostrar o grau de detalhamento de referentes étnicos, a descrição das condições materiais, da vestimenta, das referências geográficas dos bairros, dos adjetivos em tom pejorativo:

[...] rapazelhos de calças abombachadas, grandes cabeleiras, lenço no pescoço e chapéu desabado, parda-vascos, negros-crioulos, brancos [...] toda uma freguesia perguntona, espalhafatosa, vozeiruda, que arranca notas de dois e cinco mil-réis do fundo de lenços de chita, muito sujos, armados em carteiras, para comprar as brochurinhas, postas em capas de espanto, não raro aos empurrões, aos gritos, o violão debaixo do braço, ou experimentando flautas, oboés, cavaquinhos... É o Chico Chaleira do morro do Pinto, é o Trinca-Espinhas da Travessa da Saudade, no Manguê, o Chora-na-Macumba, o Janjão da Polaca, o Espanta-Coio, toda uma legião de cantores, de seresteiros, de serenateiros, a flor da vagabundagem carioca, essência, sumo, nata da ralé (EDMUNDO, 2003, p. 454)

Parte do instrumento-documento do violão brasileiro dessa época viria a ser considerado “arte” só a partir dos anos de 1916 e 1917 conforme especificam diversos autores (CASTAGNA, ANTUNES, 1994; CASTAGNA, SCHWARZ, 1993; TABORDA, 2011; GLOEDEN, PEREIRA, 2012; BARTOLONI, 2000). Já em relação à tradição violonística “às avessas”, poder-se-ia entendê-la como um tipo peculiar de discurso “dos vencidos”⁴⁰ do “violão brasileiro”, daqueles que acumularam experiências político-poéticas que, de um lado, devieram na inserção do instrumento como uma prática comum no convívio social e, por outro lado, construíram “outra *performance* brasileira” do instrumento.

Embora o violão sofresse certo preconceito entre a elite brasileira da época resulta difícil acreditar que esta não tenha tido ciência e, de fato, conhecimento do instrumento. De qualquer forma, o violão foi um instrumento que não compartilhou, na época, da moral do violino e do piano, considerados nobres⁴¹. Seja numa modinha brasileira ou no fado

⁴⁰ O termo alude ao livro de Nathan Wachtel, “**Los vencidos: los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570)**”. Trad. de Antonio Escobedo. Madrid: Alianza Editorial, 1976. No livro o autor defende a descolonização da historiografia, acostumada a narrar apenas o ponto de vista “dos vencedores” da Conquista do derrocado Imperio Inca. Ao estudar as diversas etnias indígenas durante a dominação colonial, decide ressaltar o fato histórico não mais a partir das façanhas heróicas e sim desde a visão “dos vencidos” que desenvolveram estratégias diversas para rejeitar e ressignificar o violento processo de aculturação.

⁴¹ Como bem confirma o comentário do **Jornal do Commercio** de 25 de julho de 1916, em referência à apresentação do violonista paraguaio Agustín Barrios no país: “Que o violão tenha um repertório limitadíssimo

português, o violão padecia, até a entrada da primeira década do século XX, do estigma de ser mero instrumento “em cujas cordas palpitam tristezas, lágrimas e risos”⁴² ao que lhe era negado o Parnaso reservado a outros instrumentos “mais altos”. Resulta até importante lembrar que foi o auge do prestígio do piano durante o período do Brasil Imperial (1822-1889) que contribuiu de certa forma para o desprestígio do violão, resultando em sua “progressiva expulsão de esferas respeitáveis” (REILY, 2001, p. 163). Ao longo de várias décadas o instrumento tornou-se sinônimo de vulgaridade e sua associação a seresteiros e chorões fixou ainda mais o seu status “popular” em oposição aos gostos “sérios” da elite dessa época (*Ibid.*)

Por tudo isso, poder-se-ia inferir a existência de uma “tensão moral” da *performance* pública do instrumento?:

O reconhecimento do violão como instrumento popular por excelência, não apenas pelo desempenho enquanto suporte harmônico dos gêneros da música típica, mas pela associação às camadas desfavorecidas da sociedade, foi o mote para sustentação do discurso erigido a partir de princípios do século XX, no qual, uma vez que essencialmente popular, o violão deveria ser banido dos círculos onde a verdadeira arte seria praticada. (TABORDA, 2011, p. 196)

No entanto, esse mesmo violão desdenhado reaparecia aliviado de seu estigma nas mãos de intermediários culturais que, literalmente, lhe “lavavam a alma”, como mostra este anúncio de jornal de 1901 (Fig. 1) em que se ofertavam aulas do instrumento. A escrita do aviso parece transparecer a preocupação de não querer ser confundido com os seus pares do “violão vadio”. O instrumento já aparecia em anúncios do “Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro” (conhecido também como Almanak Laemmert), desde 1847 (TABORDA, 2011, cap. 2):

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”. (*Apud* BARTOLONI, 2000, p. 58)

⁴² “Audição de guitarra”. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 90, n.147, p.6, col. Theatros e Musica, sábado, 27 mai. 1916. (*Apud* CASTAGNA, ANTUNES, 1994, p. 2)

Figura 1. Aviso de aulas de violão. Jornal Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 1901 (Cf. referências bibliográficas)

Podemos, então, pensar numa comunidade formada por autodidatas, amadores e instrumentistas experientes como lugar das brasilidades violonísticas e parte de um legado empírico do “violão brasileiro” repleto de figuras das quais se tem pouca informação (até agora). É como se o instrumento tivesse uma “vida pública” e uma “vida privada”: a pública, protagonizada pelo “violão-arte” que almeja se alinhar aos postulados de um ensino musical europeu do séc. XIX; a privada, do “violão-povo” sempre vigiado pela “missão” moralista das belas artes. Parte do discurso pronunciado por ocasião da instalação do Conservatório de Música carrega este pensamento, que se estendeu até bem entrado o século XX:

Por todas estas considerações de palpitante interesse, e por ser a cultura da música útil, moral, e necessária, é que as Nações mais ilustradas do século em que vivemos têm-se esmerado em estabelecer Conservatórios, tendentes a propagar e **conservar a arte em toda a sua pureza**, cõscia de que as instituições humanas devem ter por base a moralidade, e que as **Belas-Artes são essencialmente morais**, porque tornam o indivíduo que as cultiva mais feliz e melhor cidadão. (SILVA⁴³ *apud* AUGUSTO, 2008, p. 56-57, grifos nossos)

⁴³ SILVA, Francisco Manuel. Discurso pronunciado por ocasião da instalação do Conservatório de Música. Rio de Janeiro, 1848. Documento manuscrito. Biblioteca Nacional. Seção de Manuscrito: II, 34,26,42.

2.3 O “violão brasileiro” “já é uma arte”

Analisaremos quatro experiências em torno a um mesmo assunto: a afirmação da prática violonística e, conseqüentemente, na construção da sua identidade ou identidades em torno de tal prática. A primeira delas aconteceu no ano de 1908, e tem como protagonista ao poeta e músico Catulo da Paixão Cearense (1863-1946)⁴⁴:

O sucesso de Catulo abriu-lhe portas, a ele e ao violão, que de instrumento de boêmios virou instrumento nobre. Em 1908, o violão, pelas mãos e dedos de Catulo, entrou no Instituto Nacional de Música. O Catulo, poeta e violonista, foi convidado por Nair⁴⁵ para os saraus do Palácio. E desde o começo encantou a todos com a sua simplicidade e maestria no verso e no violão (RODRIGUES, 2002, p. 75)

O próprio poeta também relataria sua “façanha”, embora simbólica:

Em 5 de julho de 1908, dei uma audição de modinhas e violão no Instituto Nacional de Música, de que era diretor o maestro Alberto Nepomuceno. Foi uma das maiores enchentes daquela casa. Fiz, como já disse o grande Hermes Fontes, uma grande reforma na modinha, civilizando-a. Esta ganha a primeira batalha. **Penetramos na fortaleza dos clássicos...** Mas ainda falta alguma coisa. (MAUL, 1971, p. 67 *apud* TABORDA, 2011, p. 190, grifo nosso)

Na época, o esforço de Catulo teria registrado um desejo de espaço social para um “violão-arte” legitimado pela chancela do Instituto Nacional de Música, com a qual buscava não se fazer confundir com o “violão-povo” e buscasse “apresentar-se, e a seu grupo de músicos, como gente ‘honesta’, ‘funcionários públicos’, ‘devidamente trajados’, ‘diplomados pelo Instituto Nacional de Música’ etc” (FERLIM, 2011, p. 190).

Mas, o violão tinha uma carga moral negativa mesmo para aqueles que o praticavam nos moldes dos métodos europeus que já circulavam no Rio de Janeiro e posteriormente se produziram no país (TABORDA, 2011, cap. 3)? Nos centros de maior concentração econômica e populacional nessa época, a carga moral do violão parecia ser vivida por todos,

⁴⁴ Outras informações a respeito de Catulo, cf.: CASTAGNA, ANTUNES, 1994, p. 2; e MARCONDES, 1998, p.190.

⁴⁵ Nair de Teffé, esposa do então presidente (1910-1914) Marechal Hermes da Fonseca.

independentemente da classe social. O que mudava, acreditamos, seria o grau em que este preconceito operava, assim como as formas de lidar com ele ou de resignificá-lo.

Outra experiência é 1916, ano em que o violão concentrou as atenções pelas mãos do concertista paraguaio Agustín Barrios (1885-1944) em sessão reservada à imprensa, poetas, escritores e artistas, no salão nobre do edifício do *Jornal do Commercio*⁴⁶:

O Sr. Barrios, o illustre violonista paraguayano que ouvimos hontem na audição que offereceu á imprensa no salão do Jornal do Commercio, é um continuador da obra de Aguado, Carulli e Carcassi, não só como virtuose, também como compositor. O auditório numeroso que o appauido, estava consciente de que tinha diante de si um artista ignorado, mas realmente notável... Em todos estes números elle foi de uma correcção impecavel, nitido nos trechos de virtuosidade, cantante nas melodias singelas, brilhante nos accordes cheios, claro nos trinados, admirável no vibrato gemente e expressivo, preciso nos harmônicos e fiel sempre ao pensamento musical. (*apud* DELVIZIO, 2011, p. 73)

Mencionamos o concerto de Barrios no Rio de Janeiro pela repercussão que teve, mas ele já tinha se apresentado pela primeira vez no país em 28 de agosto de 1915, em Porto Alegre (RS) também em sessão reservada à imprensa, pois, “era de praxe que o concerto à imprensa local fosse oferecido antes das apresentações públicas, a fim de dar oportunidade para a crítica preparar os ouvintes” (DELVIZIO, 2011, p. 48) Uma figura como Barrios, que também compunha as peças que tocava e dominava um variado repertório (ANTUNES, 2008, p. 24), foi de utilidade àquela parcela da sociedade que acreditava numa “viabilidade musical” do instrumento (algo como um “ato de justiça” para tirar o violão da vadiagem e levá-lo a outras “alturas”⁴⁷ musicais) quanto no seu “decoro moral” (tanto pelo repertório escolhido como pela utilização de uma técnica instrumental, isto é, uma razão-mecânica de tradição europeia⁴⁸).

Tudo isto, somado a um desconhecimento do repertório violonístico⁴⁹, forneceu à imprensa da época o pretexto para canalizar suas críticas a uma “suposta falta de qualidade da

⁴⁶ *Jornal do Commercio*, terça-feira, 25 de julho de 1916. Theatros e Musica – O Primeiro Violonista do Mundo.

⁴⁷ Na mesma matéria de jornal, o seu autor lamenta: “Sem querer dar ao violão a **hierarquia aristocrática** do violino, do violoncelo e de outros instrumentos que, como ele, tiveram no alaúde o seu remoto ancestral, em todo caso acreditamos que **não se faz ainda ao violão a justiça que lhe é devida** - o que, até certo ponto, se explica pela dificuldade da técnica do instrumento que ninguém, quase, tenta vencer e dominar, desanimados todos pela igualdade do timbre que lhe dá uma feição de monotonia”. (*Ibid.* -grifos nossos)

⁴⁸ Barrios estudou a partir dos preceitos didáticos de Dionisio Aguado, Fernando Sor, Julián Arcas, e Carlos García Tolsa. Cf.: GONZÁLES, s/n, p.14 *apud* EID, 2012, p. 32; DELVIZIO, 2011, p. 27-28.

⁴⁹ “Manuel Bandeira, em 1924, apesar de elogiar a sonoridade do instrumento, desconhece totalmente as composições para violão, daquele período ou de épocas anteriores”. Cf.: BANDEIRA, 1924, p. 463 *apud* CASTAGNA, ANTUNES, 1994, p. 4.

produção violonística brasileira” (CASTAGNA, ANTUNES, 1994, p. 3), por ocasião da passagem do músico paraguaio.

No multicultural e estratificado complexo cultural chamado “violão brasileiro” de meados do século XIX e inícios dos XX, autodidatas, amadores e instrumentistas experientes não se vislumbravam solistas à “altura” desejada. Era como se tudo o que incumbisse ao violão, ao “processo de formação de uma escola violonística”, por assim dizê-lo, se define-se como “popular” quase que só pela maneira de tocar (OROSCO, 2001, p. 20), pela carência de “virtuosos”, literatura (repertório) e técnica instrumental (ZANON, 2006, p. 81). Em soma: a vinda de Barrios serviu como ponto de comparação importante para conhecer *in situ* as potencialidades do instrumento⁵⁰.

1916 também foi o ano em que o violonista Américo Jacomino (1889-1928), apelidado Canhoto⁵¹, estreou nos palcos do Teatro Municipal e do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, ambos lugares consagrados à cultura musical da elite paulistana da época. Chamado de “Rei do violão brasileiro”⁵² e “o aplaudido violonista da Casa Edison” (CASTAGNA, ANTUNES, 1994, p. 6), Jacomino foi um dos primeiros a capitalizar o gosto da população da época pelo violão seresteiro, em particular a valsa (BARTOLONI, 2000, p. 112). Autodidata, Canhoto guardava afinidades com o violão “tarreguiano”⁵³ no sentido em que este “não tinha um perfil muito diferente do repertório praticado aqui (pequenas peças românticas, música de salão e transcrições)” (GLOEDEN, PEREIRA, 2012, p. 79).

Já no ano de 1917, destaca-se a passagem de Josefina Robledo (1892-1972), “que possuía a credencial de ter sido aluna de Francisco Tárrega (1852-1909), grande nome da

⁵⁰ “Atualmente ainda temos solistas do violão de merecimento incontestável como os Srs. Brant Horta, Ernani 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; Elle levantou o violão a uma hierarquia superior. Tocado pelo Sr. Barrios, não conhecemos, **com exceção do piano ou dos instrumentos de teclado**, nenhum instrumento que, como o violão, se preste ao canto e ao acompanhamento simultâneos, com a riqueza de recursos que tem esse instrumento, aristocratizado por Carulli e Aguado, e com uma surpreendente formação de accordes, que se succedem indefinidamente, encadeados pelas modulações do mais extranho sabor.” (*sic.*), Jornal do Commercio, quinta-Feira, 10 de agosto de 1916. Theatro e Musica – Concertos – Recital – Barrios. -grifo nosso). O mesmo sentimento de que ainda o país não tinha violonistas concertistas permanecerá vigente por vários anos. Cf.: POMBO, 1929, s.p. *apud* TABORDA, 2011, p. 100.

⁵¹ Pois aprendeu a tocar sem inverter a posição das cordas, isto é, as três primeiras cordas do violão - as agudas - com o polegar da mão esquerda, e as graves - os baixos - com o dedo anular, médio e indicador. (TAUBKIN, 2004, p.35 *apud* ESTEPHAN, 2007, p. 40)

⁵² *Faleceu o maior violonista Brasileiro: Canhoto foi o vencedor do concurso “O que é nosso”*. Folha da Manhã, São Paulo, 08 set. 1928, *apud* BARTOLONI, 2000, p. 113.

⁵³ Em alusão ao legado das obras (compostas e transcritas) pelo violonista espanhol Francisco Tárrega e à divulgação de seu trabalho técnico por violonistas como Miguel Llobet e Emilio Pujol. Correspondem à fase clássico-romântica do violão.

música espanhola, que viria a estabelecer os fundamentos da escola moderna” (TABORDA, 2011, cap. 2):

Realisa-se esta noite, no Conservatorio Dramatico, o annunciado concêrto desta notavel artista, com a cooperação do distincto violinista sr. Fernando molina. Vae o nosso publico travar conhecimento com uma senhora **em cujas mãos o violão attinge a mesma hierarchia da harpa, do piano e do violoncello**, dizendo pelas suas cordas a musica dos grandes mestres e produzindo uma suavidade de sons que deleita os assistentes. A sra. Robledo é, com effeito, um temperamento impressionavel, que allia á delicadeza da execução um sentido de interpretação desenvolvidissimo. (*sic.*, grifo nosso)⁵⁴

Voltando a nossa noção de instrumento-documento, podemos pensar que a então capital do país recebeu entre 1916 e 1917 duas presenças estrangeiras que ajudaram a revelar as possibilidades performáticas do violão e, conseqüentemente, confirmar a sua viabilidade social se o pensarmos enquanto projeto de um “violão-arte”.

Por um lado, Barrios representava o legado do violonista autodidata, “que acrisolou sua refinada técnica e seu latino-americano gosto no consistente e conservador ambiente violonístico da Bacia do Prata, tocando em um violão com cordas de aço” (GLOEDEN, PEREIRA, 2012, p. 81-82) enquanto seu par de nacionalidade espanhola “era literalmente uma dama do violão moderno⁵⁵ da época” (*Ibid.*). Ambos viveram alguns anos no país⁵⁶, tendo maior repercussão as suas apresentações no Rio de Janeiro e São Paulo.

Sem entrar em detalhe sobre o teor subjetivo da imprensa da época, com sua linguagem quase literária⁵⁷, fica a pergunta sobre qual teria sido o impacto da presença de ambos os violonistas na grande “comunidade” de anonimizados autodidatas, amadores e instrumentistas experientes.

No caso de Barrios, estamos frente a um instrumento-documento bastante complexo: é um violão muitas vezes elogiado pela versatilidade (EID, 2012, p. 52-60) e outras tantas criticado pela rudimentariedade (DELVÍZIO, 2011, p. 180)⁵⁸; é uma opção político-poética que encarnou o *alter-ego* “Mangoré” (p. 185-191); é um paraguaio que viveu grandes

⁵⁴ “Josefina Robledo”. *O Estado de São Paulo*. col. Artes e Artistas, domingo 29 de julho de 1917, p. 4.

⁵⁵ Moderno enquanto os ensinamentos de Tárrega foram dessa forma considerados na passagem do séc. XIX e boa parte das primeiras décadas do XX. Cf.: TANENBAUM, 2003, p. 183-184.

⁵⁶ Para Robledo, entre 1917-1923, cf.: PRAT, 1934, p. 263-264. Para Barrios, entre 1915-1920 a primeira vez, e entre 1929-1931 a segunda vinda. cf.: DELVÍZIO, 2011, p. 46-153.

⁵⁷ Cf.: SODRÉ, Nelson Werneck. A grande imprensa. In: *História da imprensa no Brasil*. 4ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999, p. 251-390.

⁵⁸ Pelas críticas ao uso de cordas de aço.

decepções em sua terra natal (p. 155,184) e teve muita vontade em desbravar o Brasil (p. 174)⁵⁹.

Em contraste à efusividade guarani, o instrumento-documento de Robledo, que se conta entre os mais sobressalientes discípulos do lendário Tárrega (PRAT, 1934, p. 264), trouxe a novidade das cordas de tripa⁶⁰ e, evidentemente, uma leitura feminina daquele instrumento tão desmoralizado pelo preconceito aos seresteiros:

Assim, o fato de Robledo aparecer no Brasil tocando um instrumento que fazia parte do imaginário masculino, sempre vinculado à prática de boêmios e seresteiros, vai contrabalançar estas duas realidades tão distintas: a delicadeza feminina com a má fama e desprezo pelo violão. Sua imagem feminina contribui para melhor aceitação do instrumento pela elite, colaborando para sua inclusão nas salas de concerto. (PORTO, NOGUEIRA, 2007, p. 7)

Personagens como Catulo de Paixão Cearense, Agustín Barrios, Américo Jacomino e Josefina Robledo podem ser de utilidade para pensar outras questões que atravessaram a vida musical do eixo Rio-São Paulo e foram fundamentais para compreender as práticas violonísticas e suas leituras (morais, políticas e poéticas) na sociedade: a instalação da indústria fonográfica, o circuito comercial das artes (lugares e formatos de apresentação, interação de linguagens *etc.*) e o conceito de “popular” e “erudito” na passagem do século.

2.4 O “violão brasileiro” sempre foi uma arte

O violão na virada do século esteve permeado por diversos eventos próprios da vida moderna que expandiram as atividades poéticas e musicais, “fosse no mercado editorial, no mercado mais amplo de diversões que incluía os circos, teatros e festas da capital federal, fosse, ainda, no incipiente mercado fonográfico” (FERLIM, 2011, p. 190).

⁵⁹ Com “cerca de 187 performances [entre elas saraus, concertos, participações em cinemas, rádios e etc.] em 36 cidades de 14 estados brasileiros durante suas duas turnês”

⁶⁰ Pois, “as cordas de aço – muito comuns no Brasil, por sua maior durabilidade, resistência e fácil acesso - eram impensáveis dentro da estética tarreguiana e segoviana” (GLOEDEN, PEREIRA, 2012, p. 80)

Entre a nascente produção de discos e a chegada do rádio, nas primeiras décadas do século XX, surge uma categoria ímpar na socialização da música: aparece a figura do ouvinte consumidor (BARTOLONI, 2000, p. 64-67), principalmente nas emissões radiais que submetem o país a um repertório popular massivo (e urbano, pois a infraestrutura radiofônica iniciou-se nas metrópoles), concomitante ao legado oscilante das categorias assim chamadas “erudita” e “popular”. Nessas primeiras décadas, Canhoto (Américo Jacomino) já iniciava sua carreira profissional e sua escalada discográfica (ANTUNES, 2002, p. 53-55). É o motor do progresso econômico que iria ressignificar a moral do violão-povo⁶¹ numa estratégia de mercado com evidentes implicações sociais:

Foi por meio deles [os violonistas] que nossas fábricas de discos se puseram em contato com o **povo**. É assim que a *Columbia Gramophone Company* já tem em São Paulo funcionários encarregados de montar naquela capital um grande *Studio*, pretendendo fazer o mesmo aqui [no Rio de Janeiro] (Violão em Discos, 1928, p. 20 *apud* Bartoloni, 2000, p. 65, grifo nosso)

Porém, e considerando o cenário da Primeira República (1889-1930), parte da historiografia do violão (conforme elencado no subtítulo anterior) persiste no discurso de uma cultura violonística nacional modernizada por uma “erudição de concerto” que introduz seus métodos, sua literatura, seu repertório e seus expoentes (além de contar com o aval progressivo da imprensa). Esta continuidade não chamaria a atenção se fosse apenas o relato de uma história sobre a chegada e expansão da tradição violonística europeia no Brasil. Em seu lugar, aquilo significou o apontamento de um cânone de tradição europeia nos códigos de uma cultura de tradição escrita e a aplicação de uma metodologia etnocêntrica e positivista como chave de leitura para compreender – nessa época – os percursos do instrumento em nosso país, face aos avanços da “modernidade”:

[...] para o historiador da arte, o cânone pode ser uma armadilha. Orientar-se unicamente por ele significa renunciar à pesquisa original de fontes e reproduzir ingenuamente os discursos tradicionais. A ideia dos grandes autores e obras, bem de acordo com o paradigma historiográfico herdado do século XIX, foi fundamental para a construção do discurso predominante na história da música ocidental e, via de regra, foi reiterada pelos estudiosos da música popular até recentemente. (BAIA, 2012, p. 72)

Trabalhos na área da História já demonstraram a sua preocupação com o escasso relativismo na produção bibliográfica da história da música, em particular as pesquisas

⁶¹ Termo que adotarei em diante em constraste ao violão-arte analisado no subtítulo anterior. Refere-se ao “estado da arte” do violão no Brasil antes da chegada da tradição violonística europeia.

musicológicas que estabelecem uma distinção entre “o fazer ciência e o fazer arte” (MORAES, 2000, p. 209). Trata-se de um *corpus*, um discurso ordenador produzido a partir de três aspectos: a biografia do grande artista, o centralismo na obra de arte, e a autonomia dos estilos, gêneros ou escolas artísticas (*Id.*, p. 206).

O primeiro aspecto celebra a “epifania” do gênio musical, seu caráter de artífice, sua “essência”, sua “índole” geradora de transformações e mudanças no campo das artes; o segundo aspecto deriva numa construção ontológica da forma, estrutura e linguagem, enquanto que a autonomia dos estilos é a transposição da mesma visão ontológica desta vez aplicada aos gêneros. Note-se em todos estes aspectos o distanciamento de outros contextos (político, social, econômico, cultural), fato que reforça sua compreensão fenomenológica dos eventos e, de certa forma, sua condição de narrativas totalizadoras.

Mas, o violão foi um instrumento que sofria de preconceito na sociedade como um todo? Antes mesmo de concordar ou não caberia uma pergunta hipotética que nos permitisse identificar ao interlocutor (ou interlocutores) que propõe tal discurso: nas primeiras décadas do século XX, quem considera o violão um instrumento desmoralizado e associado à vadiagem? A imprensa, a elite política e econômica, junto a seus representantes institucionais (acadêmicos, escritores, músicos de conservatório, juristas *etc.*)? Que porcentagem da população representariam todos eles em relação aos “desmoralizados violonistas”? Talvez um “10%” da população? Nesta porcentagem estamos apenas inferindo, não afirmando. Em todo caso, é esse o contexto que provoca a problematização aqui discutida.

Então, podemos pensar que na passagem entre o século XIX e XX o Brasil já possuía um complexo cultural chamado “violão brasileiro” que, embora “amaldiçoado” por uma minoria poderosa (aquele “10%” que desejamos dar a entender, mas não está demonstrado estatisticamente), foi desde sempre emblemático e prolífico para uma maioria vulnerável de anonimizados autodidatas, amadores e instrumentistas experientes. Por isso, consideramos que se as pesquisas musicológicas insistem em mencionar acriticamente o estigma do violão no Brasil das primeiras décadas do século XX, o fazem repercutindo o discurso dessa “minoría” que queremos dar a entender, fazendo da vergonha de poucos “a” vergonha nacional.

E seria esta vergonha correlata de um discurso maior? Abreu e Gomes (2009) chamam a atenção para uma periodização da história republicana do Brasil imaginada e adotada pelos ideólogos autoritários das décadas de 1920/30, que acusam a Primeira República de liberal, oligárquica, fraca, inepta, europeizante e política e culturalmente afastada do ‘povo

brasileiro’. ” (*Id.*, p. 3). Se trataria de uma narrativa que deliberadamente ignora outras dinâmicas sociais, políticas e culturais.

Quer dizer, marginaliza-se, nunca ingenuamente, todo um conjunto de vivências, envolvendo diferenciados grupos sociais, que demandavam políticas às autoridades públicas, propondo e implementando uma série de iniciativas através de suas formas de associativismo, fossem elas na área da educação, da saúde, da política econômica, da regulamentação do mercado de trabalho e **da expressão cultural**, entre outras. Um processo de escolhas do que lembrar e do que esquecer que é obra política articulada desde os anos 1920, mas que permanece tendo vigência na historiografia e no ensino de história sobre a Primeira República. (*Id.*, p. 4, grifo nosso)

Caberia inferir a existência de um discurso de construção da brasilidade violonística marcado pela “culpa” de não ter desenvolvido uma relação “moderna” com o instrumento, e sermos “essencialmente” bárbaros por não procurar “naturalmente” a sua sofisticação técnica? A prática desse discurso também implicaria na exclusão de outras metodologias e experiências didáticas que derivassem do virtuosismo de concerto. Portanto, a tradição escrita (a literatura do violão erudito) teria simbolizado o que havia de mais “desenvolvido” (em termos evolucionistas e positivistas), ficando para o campo do folclore o papel de sistematizador dos saberes de tradição oral, e para o campo das tecnologias massivas o papel de saberes de origem fonográfica. Mas, pesquisas posteriores indicam que o Brasil não era só isso:

Se intelectuais e governantes na Primeira república de fato defenderam e incrementaram políticas excludentes, autoritárias e dentro de um gosto tido como europeu, as avaliações sobre o período não podem se restringir a isso. **Músicos [do] Instituto Nacional de Música, antes da Semana de Arte Moderna de 1922, investiram na construção de uma música que identificavam como brasileira.** No início do século XX intelectuais republicanos já tinham conferido ao que definiam como música popular, o folclore ou o samba urbano, os atributos da mestiçagem e da brasilidade. Por outro lado, ‘músicas populares’, como lundus, maxixes e choros, afirmaram-se como gêneros e negócios lucrativos, no mercado editorial e de diversões, exatamente entre o final do século XIX e início do XX. **Não precisaram das décadas de 1920 e 1930 para serem identificadas como coisas nacionais.** (ABREU, 2011, p.73, grifo nosso)

Na passagem do século, o discurso sobre a “vadiagem” do violão tornou-se também um ponto nevrálgico da discussão dos modernistas e de algumas vanguardas européias e latino-americanas que se esforçavam por “aproximar o elevado (associado ao erudito) do baixo (popular)” (NAVES, 1998, p. 26). O violão foi para eles o símbolo de uma possível

harmonia social e cultural pela sua força simbólica, sua capacidade para transcender qualquer tipo de diferença imposta, sua versatilidade musical e grande penetração social (*Ibid.*). Seria então possível falar da existência de uma transição do violão “vadio” perseguido pela polícia e condenado pela imprensa ao violão “vadio” símbolo de união e brasilidade? Acredita-se que sim.

Homologamente, poder-se-ia pensar o “violão brasileiro” e suas apropriações “nativas” como aquelas nascidas do conhecimento empírico do instrumento e da circularidade entre as elites e a música popular (VIANNA, 2002, p. 37-54), razão pela qual somos convidados a perguntar: até que ponto há certeza de que 1916 é mesmo o ano que o “violão brasileiro” se torna “arte”? Em que tipo de violão se pensa para sugerir esta categorização? Em que contextos estão ancorados o grau de relevância dos eventos musicais desse ano (os concertos de Josefina Robledo, Agustín Barrios e Canhoto)? Se definitivamente “os exemplos de intelectuais e políticos racistas e europeizantes não podem servir para resumir a história cultural e política da Primeira República” (ABREU, GOMES, 2009, p. 13), o que pode ser feito para trabalhar esta lacuna historiográfica do violão no Brasil, que diz respeito às “histórias de vencedores” do violão de concerto? Como fica a paisagem violonística de anonimizados autodidatas, amadores e instrumentistas experientes e suas “histórias de vencidos”? Também seria necessário questionar como ficam as relações de poder entre uma “brasilidade” de – por exemplo – um violonista de valsas que toca “por música” (lendo partitura) e um violonista que toca “sem música”⁶²:

É preciso que se questione a escrita como meio de controle e desfazer o divórcio romântico-modernista entre o escrito e o oral em música. Uma música de tradição oral pode se transformar através da escrita e conhecer uma segunda vida dentro de um outro contexto cultural. (CÂMARA DE CASTRO, 2013, p. 50)

Na prática instrumental ambas as “frentes de linguagem” (o “popular” e o “erudito”) estiveram misturadas seja na *performance* ou na técnica composicional. A diferença pode ter se iniciado no momento em que o instrumento entrou na ceara das práticas pedagógicas e formativas: não se considerou como “erudição” a oralidade do autodidata, a do legado simbólico do amador, a do profissional experiente, todos aspectos constitutivos de uma identidade do “violão brasileiro” que existia desde sempre no cotidiano das cidades do país.

⁶² Que na fala coloquial é o músico que toca “de ouvido”.

Quicá teria sido melhor perguntar, parafraseando uma caricatura de Paderneiras, “dize-me o que tocas... direi de que bairro és”.

Dize-me o que cantas... direi de que bairro és

“Bem sei que tu me desprezas... (Cidade nova, Gambôa, Saide e adjacências)

“A noite o plenilunio é como um sonho...” (S. Christovam, Villa Isabel, e vizinhanças).

“Non t'ámpo piú!...Vorrei morir!...” (Botafogo, Copacabana, Gávea e outras babéis)

Figura 2. Desenhos de Raül Paderneiras, em *Cenas da Vida Carioca*, de 1924. (NERY, 2000, p. 156). Em que bairros o “violão brasileiro” sempre foi uma arte?

3 AS PESQUISAS SOBRE O VIOLÃO DESDE A INTERDISCIPLINARIDADE

Uma análise heurística na base de dados da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD)⁶³ a partir da variável de busca “violão” nos permitiu levantar a hipótese de que no Brasil ainda seriam escassas as pesquisas que se debruçam interdisciplinarmente sobre o instrumento. Com isto não estamos querendo negar à produtividade da área específica, pois ela tem crescido consideravelmente ao longo dos últimos dez anos. Diríamos até que as pesquisas acadêmicas *sobre o violão* nas IES's brasileiras estão no seu melhor momento. O que foi observado é que elas voltaram maciçamente o seu foco para um numero limitado de opções temáticas e metodológicas.

Por exemplo, existem teses e dissertações que poderíamos tipificar como orientados pela busca de traços de uma “cultura brasileira” (“popular” e/ou “erudita”) através da obra de um violonista ou de um compositor para o instrumento. Outra tipificação realiza a mesma operação e acrescenta a análise de um estilo musical “tradicional” específico (ex.: o choro). Entre os tipos de teses e dissertações orientadas à análise de traços de uma “brasilidade” no instrumento em *performers* e/ou compositores também se observaram coincidências que reafirmam os fluxos contínuos e interdependências entre as práticas assim chamadas “eruditas” e “populares”, até porque o que se entende por “brasileiro” numa *performance* de violão aparece nos trabalhos, direta ou indiretamente, nessa condição ambivalente.

Para sistematizar, se criaram diversas tipificações ou modelos recorrentes. A criação destas tipificações se deu em função das variadas abordagens metodológicas e teóricas das teses e dissertações sobre o violão nas IES's brasileiras e da necessidade de agrupá-las segundo o seu grau de reiteração e/ou semelhança. Naturalmente, esta tipologia não visa delimitar ou enquadrar as teses e dissertações de forma exclusiva e excludente (ex.: pesquisas que analisam manuscritos não são pesquisas que analisam processos de aprendizagem no instrumento e/ou viceversa).

Esta sistematização também encontrou subsídios importantes em trabalhos anteriores como o “estado da arte” levantado por Antunes (2012), que pesquisou as teses e dissertações

⁶³ Desenvolvido e coordenado pelo Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT), a BDTD “integra e dissemina, em um só portal de busca, os textos completos das teses e dissertações defendidas nas instituições brasileiras de ensino e pesquisa”. Cf.: O QUE É?. Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações. Disponível em <<http://bdtd.ibict.br/vufind/Content/whatIs>> Acesso em 02 fev. 2016

entre 1991 e 2007 estabelecendo três tipos classificatórios para lidar com o volume da referida amostra, a saber: trabalho analítico, trabalho histórico e trabalho didático (*Id.*, p. 129-146).

No caso da presente tese, cada um dos trabalhos que compõem a amostra possui, em maior ou menor grau, um tipo ou mais dos mencionados a seguir:

- tipos de pesquisas sobre elementos e processos composicionais aplicados ao instrumento (ex.: idiomatismo, técnicas estendidas);
- tipos de pesquisas de teoria e análise musical aplicadas a uma obra ou linguagem composicional específica;
- tipos de pesquisas que visam destacar, recuperar (e às vezes resgatar) obras e compositores pouco presentes na literatura acadêmica e no repertório violonístico;
- tipos de pesquisas interessadas em aprimorar o processo de ensino do instrumento (interesse pedagógico);
- tipos de pesquisas que reflexionam⁶⁴ sobre o processo de aprendizado de uma peça e/ou sua execução (interesse propedêutico);
- tipos de pesquisas que procuram compreender a linguagem composicional de uma peça e/ou compositor a partir de abordagens antropológicas, históricas e sociológicas;
- tipos de pesquisas comparativas de edições e manuscritos de obras específicas;
- tipos de pesquisas comparativas de métodos publicados para o instrumento (comparando os autores e as soluções propostas);
- tipos de pesquisas aplicadas que discretizam⁶⁵ aspectos mensuráveis da *performance* violonística (ex.: para criar *softwares*).

Existem trabalhos mais abrangentes que permitem somar diversos tipos de pesquisa num mesmo trabalho (ex.: história de um compositor, no qual se analisam as características de suas obras, comparam-se edições diferentes de algumas delas e contribui-se para a interpretação de uma peça em particular).

Foram excluídos da nossa análise:

⁶⁴ Lembrando que ao longo do trabalho optei pelo uso do verbo “reflexionar”, não do verbo “refletir”.

⁶⁵ Em matemática, dividir ou particionar um todo em partes com menor complexidade, com a finalidade de facilitar cálculos.

- tipos de resultados diversos que apenas mencionam o termo “violão” nos campos de procura (autor, título, área, instituição, palavra-chave) sem alguma função ou enfoque particular sobre o mesmo;
- tipos de resultados cujo foco não era nem instrumento nem a sua *performance* (ex.: estudos sobre a viabilidade de madeiras para a construção de violão);
- tipos de estudos aplicados sobre acústica em que o uso do violão se dá apenas em caráter experimental;
- tipos de estudos em que o violão tem um papel secundário num estudo maior (ex.: a importância da música em ambientes hospitalares e afins);
- tipos de resultados sobre outros instrumentos onde o violão não é o instrumento objeto de pesquisa (ex.: análise de uma peça para flauta e violão que visa aprimorar as técnicas performáticas da flauta).

3.1 Sobre os procedimentos heurísticos e a escolha dos trabalhos para análise

A consulta à base de dados⁶⁶ mostrou 154 trabalhos⁶⁷ e foi realizada ao longo do primeiro trimestre de 2016, quando da coleta de dados deste capítulo. Os resultados foram tabelados e analisados obedecendo aos seguintes critérios: título, resumo, autor, *URL*, orientador, outros (banca), grau, data de publicação, assuntos (palavras-chave).

O objetivo do levantamento foi subsidiar a hipótese da escassez de teses e dissertações que analisam o violão pelas suas diversas camadas de interação funcional, social, cultural, política, técnico-composicional, e não somente de forma compartimentada, pois, “se o *ethos* cartesiano separou para compreender e intervir no mundo, visando o domínio, aqui, a condição é relacionar, englobar, para compreender e co-transformar” (MACEDO; GALEF; PIMENTEL, 2009, p. 117)

⁶⁶ Mesmo centralizando e sistematizando boa parte da produção científica das IES's nacionais, a própria BDTD – até a data especificada – não contava com a participação de todas elas.

⁶⁷ Consignados na seção de anexos do presente trabalho.

Como o volume da amostra a processar seria grande, o manejo de dados em larga escala visaria o levantamento de problemas e conjecturas. Por isso, optou-se pelo método heurístico com a finalidade de propiciar uma boa primeira aproximação de opções e, o mais importante, direcionar a atenção para melhores opções nos futuros desdobramentos dos temas abordados.

Ainda em relação à heurística, julguei a similaridade e persistência de temáticas, palavras-chave, referentes bibliográficos e informações técnicas contidas na referida amostra. Enquanto às limitações do referido levantamento, sabemos que os resultados trazidos aqui não estão isentos de vieses e, por tanto, não podem ser assumidos enquanto pesquisas conclusivas ou subsídios decisórios sobre o assunto, a saber, as abordagens metodológicas e teóricas das pesquisas sobre o violão nas IES's brasileiras.

Sobre a escolha dos trabalhos, devo advertir que os títulos indicados não representam uma versão única das possíveis interdisciplinaridades que através delas quero demonstrar. Esta tese se limitou a mostrar caminhos epistemológicos dentre outros que seguramente existem. Não obstante, a amostra resultante me leva a acreditar que ainda são escassas as pesquisas *sobre o violão* que o analisam para além do seu *ethos* cartesiano⁶⁸.

O conjunto das teses e dissertações que a seguir serão analisadas permitem evidenciar que a compreensão da prática violonística e das apropriações do termo “violão brasileiro” também passou por:

- analisar o papel de um performer enquanto as mediações culturais que propicia e que também se fazem extensivas ao entendimento técnico, mas também social do termo “violão brasileiro” (ex.: o trabalho de Anibal Augusto Sardinha, “Garoto”);
- confrontar os significados e as práticas performáticas do “violão brasileiro” a outros relatos (ex.: o “violão pampeano”) que carregam apropriações técnicas (ex.: o legado técnico instrumental no instrumento) e sociais (ex.: a representatividade cultural do instrumento) a partir de violonismos locais;
- explicar as leituras ideológicas sobre o surgimento da prática guitarrística, vista no início como elemento forâneo de alienação frente a certa “brasilidade” acústica e violonística,

⁶⁸ Sabemos que pesquisas como a realizada por Humberto Amorim, no âmbito do Programa Nacional de Apoio a Pesquisadores Residentes da Biblioteca Nacional, visam preencher estas lacunas a partir de futuras publicações. Cf.: BIBLIOTECA NACIONAL. **Humberto Amorim e as origens do violão no Brasil**. Seção “notícias” do sitio web da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: segunda-feira, 25 jan. 2016. Disponível em <<https://www.bn.gov.br/acontece/noticias/2016/01/humberto-amorim-origens-violao-brasil>> Acesso em: 21 jun. 2017

além de relatar como operou aos poucos um processo de “abrasileiramento” do referido instrumento;

- ensaiar as possíveis interpretações para definir um estilo de “violão brasileiro” a partir do diálogo entre consensos e estratégias composicionais no instrumento;
- debater criticamente sobre as possibilidades para pensar numa construção historiográfica do violão.

O motivo para incluir uma pesquisa voltada para a guitarra numa tese sobre o “violão brasileiro” é porque ambos os instrumentos são próximos nas suas práticas performativas quando se pensa em um repertório “brasileiro” comum para cordas pulsadas. Tanto violão quanto guitarra estão familiarizados com as “levadas” e os solos pensados dentro de um mesmo estilo interpretativo convencionado como “brasileiro”, dentro de suas respectivas peculiaridades timbrísticas (aqui penso em algumas incursões de Ulisses Rocha e em trabalhos como os de Romero Lumambo, por citar alguns exemplos). Além disso, o trabalho em particular resulta interessante para nossa tese porque comenta como foi construída uma “brasilidade instrumental” para a guitarra com o intuito de sortear o preconceito inicial que se tinha contra ela. Saber como se deu esta construção diz muito sobre como se pensa a “brasilidade” entre ambos os cordófonos.

Vejamos agora como cada um destes aportes ilustra o quadro de possibilidades acima referido.

3.2 Violão: técnica, estética e ideologia.

Nesta pesquisa sobre o violão carioca nas primeiras décadas do século XX propõe construir parte da historiografia do instrumento a partir uma abordagem estética e social (PEREIRA, 2007). No texto, a autora também confirma a escassa produção acadêmica interdisciplinar em face do maior interesse na origem e desenvolvimento do instrumento na

Europa (*Idem*, p. 11), destacando apenas trabalhos como os de Graça Alan (1995)⁶⁹ e Marcia Taborda (deste último falaremos nas seguintes páginas)

Os questionamentos que o trabalho traz convergem no seguinte aspecto: “a estética musical violonística e, do ponto de vista social, os processos de criação identitários ligados ao violão” (PEREIRA, 2007, p. 12). A autora provoca interrogantes em torno do discurso canonizador sobre o violão no Brasil, a começar pela pretensa cisão entre o erudito e popular que supostamente existiria desde sempre:

[...] no início do século XX, as fronteiras entre estes dois universos musicais, pelo menos no caso do violão, não eram muito nítidas. É possível, aliás, questionar essas fronteiras mesmo nos dias atuais. A maioria dos violonistas do início do século tanto participava de grupos de choro ou de grupos regionais, como possuía também repertório solista. Além disso, era comum perceber que mesmo participando do universo do choro, alguns violonistas, como por exemplo, Joaquim dos Santos (Quincas Laranjeiras) eram defensores dos métodos de violão de Tárrega. (*Id.*)

Outro aporte está na observação sobre o histórico da linha discursiva de autores e referências bibliográficas a respeito do assunto, as quais até a década de 1980 “apresentaram, muitas vezes, os ‘preceitos’ da brasilidade e dividiram a música em erudita e popular” (*Id.*, p. 48) enquanto de 1990 em diante “revelaram como os primeiros estudiosos de música no Brasil estavam trabalhando desde o início do século XX”. Contudo, até mesmo os autores recentes persistem nesta dicotomia (erudito/popular) embora reconheçam suas limitações, imprecisões, “mesmo considerando a questão da identidade cultural (a brasilidade) como um projeto ideológico” (*Ibidem*).

O texto relaciona de forma direta os discursos da sociedade carioca da época a suas leituras em relação ao violão. Uma delas era a do desejo de europeizar a cidade (chamada de “*Belle Epoque*” carioca) que, sob o legado de teorias raciais de finais do século XIX, fez do instrumento um símbolo social da negritude e da cultura popular em geral e, como tal, algo a ser posto à margem da sociedade (PEREIRA, 2007, p. 91 *et seq.*). Já em outros discursos, o mesmo violão era apreciado na medida em que ganhava força a valorização da miscigenação, que tinha a cultura popular enquanto afirmação de uma identidade brasileira, embora tal

⁶⁹ Cf.: ALAN, Graça. **Violão carioca: nas ruas, nos salões, na universidade**. 1995. 153f. Dissertação (Mestrado em música). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Música. Rio de Janeiro: 1995. Na fase de levantamento bibliográfico, não foi possível acessar o referido trabalho.

valorização passasse necessariamente por uma operação de “aperfeiçoamento” europeizante, uma chancela, uma legitimação externa (*Idem*)⁷⁰.

Por tudo isso, a autora parece tornar visível uma operação canônica da historiografia do violão que, sistematicamente, reitera uma espécie de “*apartheid*” poética do “erudito/popular”, “*apartheid*” por sinal herdeiro de discursos ideológicos baseados em teorias raciais e caudilhismos etnocêntricos no contexto do nascente republicanismo. Numa avaliação em relação ao cânone, Pereira infere:

[...] é possível perceber que as práticas musicais relacionadas com o violão tanto se opunham, como afirmavam alguns dos discursos sobre os valores da sociedade carioca da época. Por um lado, mesmo que o violão fosse associado à música popular e esta, por sua vez, não fosse ‘bem vista’ entre os grupos sociais mais abastados da sociedade, o instrumento não deixou de circular entre os vários segmentos sociais. Por outro lado, a sociedade carioca, mesmo possuindo violonistas com qualidade artística e técnica, restringia o acesso do instrumento a espaços destinados a música de concerto, afirmando que o violão ainda não havia se desenvolvido no Brasil. (*Id.*, p. 96)

Se fossemos na mesma linha de pensamento da autora, poderíamos acrescentar que critérios como “instrumento solista” ou “acompanhador” também contribuem para uma visão etnocêntrica que aprisiona as discussões sobre o violão a partir, exclusivamente, do espaço gravitacional do violão erudito. Quiçá isso explicaria a aparente linearidade e coesão da historiografia do instrumento (advinda dos subsídios da musicologia histórica) e a recorrente necessidade de “traduzi-lo” em critérios compreensíveis a partir de um modelo canonizador, como, por exemplo, aplicando as técnicas e metodologias da teoria musical ocidental com escassa ou nula dialética perante o objeto/sujeito a observar.

Neste modelo o saber científico e tecnológico é unilateral. Daí que, o repertório, legado ou tradição “popular” não se considera “A” outra lógica da mesma forma como a “ciência” produzida pela academia. Em outras palavras, e pensando no violão de forma geral: a escola convencionalmente entendida como “erudita” é quem pauta a produção de conhecimento, sem considerar as lógicas internas e os complexos sistemas de sentido fora dos seus postulados canônicos.

⁷⁰ “Será que o reconhecimento dos demais músicos contemporâneos de Pernambuco precisaria da legitimação de nomes do violão erudito brasileiro, como foi o caso de João Pernambuco, que além de ter sua obra editada por nomes expressivos do violão no Brasil, foi muito elogiado por Villa-Lobos?” (PEREIRA, 2007, p. 11)

Esta concepção parte da mesma ideologia que define a Música (em maiúscula) a partir de uma única visão ocidental que considera melodia, harmonia e ritmo divisíveis estruturalmente e divorciada por completo da dança e o teatro.

Retomando o texto de Pereira, suas conclusões sintetizam que:

A ‘cultura do violão’ no Rio de Janeiro representa vários aspectos conflitantes da sociedade no início do século XX. Através das disputas sociais, exemplificadas pelas narrativas identitárias, é possível perceber que o violão funcionou como elemento ora de distinção social, ora de discriminação, ora de congregação ou síntese entre os diferentes grupos sociais. O caráter muitas vezes contraditório das imagens relacionadas ao instrumento revela parte das dinâmicas da sociedade da época, com suas negociações, escolhas e exclusões. [...] Quer nos parecer que todas essas disputas por representação social ocultaram alguns aspectos da utilização do violão no início do século XX, como por exemplo, o repertório solista de alguns violonistas do período e a utilização do violão por diversos segmentos da sociedade. No entanto, com a pesquisa foi possível perceber que, paralelamente à utilização do violão nos processos de construção identitária, o instrumento era trabalhado em diferentes espaços sociais e de diferentes maneiras, e que esses espaços e práticas comportavam sínteses e significações diversas. (PEREIRA, 2007, p. 113)

3.3 Garoto, o mediador cultural

Esta dissertação versa sobre a figura do violonista Aníbal Augusto Sardinha, Garoto (1915-1955), e ressalta seu papel como mediador cultural das diversas tradições em volta do “violão brasileiro”. De acordo com o autor, trata-se de um músico cuja “produção para violão não permitiria uma categorização estanque e não deve ser definida através da oposição entre popular e erudito” (JUNQUEIRA, 2010, p. 18), pois ocupa um lugar social fronteiro e ambivalente: a de um violonista familiarizado com o repertório erudito, mas sem registro de uma produção escrita por ele mesmo:

Ao acompanharmos o percurso e a transmissão dessa obra [de Garoto], desde sua criação (entre as décadas de 1930 e 1950) até os dias de hoje, é possível observar as transformações sofridas por ela. Essas transformações

ocorrem em função das interferências interpretativas a que estão sujeitas as obras cujos registros não se revelam precisos. Essa interpretação gera mensagens modificadas para meios e contextos diversos, provocando uma cadeia infinita de interpretantes. Isto implica necessariamente em uma readequação ‘territorial’ dessas peças, já que a modificação do suporte original altera sensivelmente a recepção final, provocando um cruzamento entre tradições culturais. [...] o registro escrito está intimamente identificado à tradição da música erudita e, na medida em que os choros, os sambas e as bossas de Garoto ganham representação nesse universo, a obra recebe um novo ‘endereço’ cultural. O local de pertencimento dessa obra é ambivalente, sendo que as músicas originalmente registradas em execuções radiofônicas, gravadas amadoristicamente, sem finalidades comerciais, ou ainda transmitidas oralmente, ganham novos espaços culturais através da edição e publicação da obra em partituras. Partindo do rádio e das rodas de choro, a obra ganha as salas de concertos. (JUNQUEIRA, 2010, p. 87-88)

Apoiado nas teorias de Burke⁷¹ sobre cultura popular, em particular à menção da natureza das interações entre as diversas tradições culturais, o trabalho destaca as transversalidades múltiplas do referido violonista e suas leituras de contextualizações *ad hoc*: o Garoto das salas de concerto, o Garoto das rodas de choro, o Garoto dos arranjos para execuções radiofônicas e, finalmente, o Garoto autor de obras póstumas (transcrições após a morte).

3.4 Lúcio Yanel, “violão pampeano”

Trata-se de uma imersão sobre a produção artística e história de vida do violonista Lúcio Yanel e seu papel na configuração do violão como parte de um discurso poético-político no Rio Grande do Sul (RS). Nascido na Argentina, mas estabelecido no Brasil, o autor descreve o referido músico como “um marco de mudanças na forma com a qual se passou a enxergar e a produzir música instrumental para violão no estado” (SANTOS, 2012,

⁷¹ Cf.: BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna: Europa, 1500-1800**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2010

p. 259). Numa espécie de simbiose entre a geografia pampeana⁷² e a proposta musical do violonista, o autor afirma que Yanel soube sintetizar a voz do homem do campo numa proposta transfronteiriça que fez escola no RS e converteu sua prática musical em símbolo identitário regional:

[...] o presente estudo traz, inicialmente, reflexões acerca do cenário onde o violonista tem realizado parte de seu trabalho nas últimas três décadas. Assim, questões referentes às práticas sócio-musicais no Rio Grande do Sul evocam discussões a respeito de memória, identidade e tradição na cena musical e cultural regional, desde períodos passados até chegarmos aos festivais de música regional do estado. Considerando a obra e a produção deste músico como violonista, provoco algumas discussões sobre o violão pampeano [*sic.*], o estilo musical de Yanel e sobre a hipótese de formação de uma escola violonística na pampa sul-rio-grandense. (SANTOS, 2012, p. 12)

O trabalho também dá pistas para entender o violão de Yanel como a síntese das trocas culturais entre o Teatro São Pedro em Porto Alegre, o Teatro Solis em Montevideu e o Teatro Colón em Buenos Aires, como num fluxo recíproco que vai gerando “mesmo que discretamente, uma espécie de rede que interliga pontos e pessoas desta região, contribuindo para a difusão ou criação de uma ‘cultura pampeana’” (SANTOS, 2012, p. 53) O autor também demonstra sua profunda preocupação com a complexidade de lidar com as diversas histórias do homem (Yaniel) concomitantes às histórias do instrumentista:

Meu objetivo aqui não é denominar ou categorizar o estilo, ou a estética ou o movimento/escola do violão regional e/ou do violão de Lucio Yanel. Isto é uma tarefa quase que impossível e talvez até mesmo desnecessária. Mas como se referir a este estilo? Como se referir a esta estética? Como se referir ao trabalho de um artista que há cinquenta anos vem construindo uma obra que hoje não é apenas reconhecida no Rio Grande do Sul, mas que também se confunde com a história da música regional do estado? Mesmo sabendo que a nomenclatura, neste caso, é o menos importante diante do contexto e da obra de Yanel, optamos por adotar a expressão “Violão Pampeano”, embora saibamos que, mesmo abrangente, o termo certamente não engloba todas as características do violão e da música de Yanel. (SANTOS, 2012, p. 175)

⁷² Região pastoril de planícies que abrange mais da metade de Rio Grande do Sul, o Uruguai, e as províncias argentinas de Buenos Aires, La Pampa, Santa Fé, Córdoba e Corrientes.

3.5 Abrasileirando a guitarra (ou eletrificando o Brasil)

Nesta pesquisa sobre a guitarra elétrica (VISCONTI, 2010, p. 240) descreve-se como o instrumento chegou ao país precedido do estigma da artificialidade (enquanto precisava de dispositivos eletrônicos para soar) e da alienação cultural (pois era visto como ferramenta colonizadora da música norte-americana)⁷³, motivos que obrigaram aos seus *performers* a inventar certa espécie de “brasilidade eletrificada” para, em princípio, superar os preconceitos mencionados e, em segundo lugar, ganhar o seu espaço de “matéria prima musical nacional”, capaz de se inserir na cultura brasileira.

Para o entendimento desta história, o autor traz como referências os músicos José (“Zé”) Menezes (1921-2014) e Olmir Stocker (1936-) na tentativa de compreender em que consistiu o processo de “abrasileiramento” da guitarra elétrica e quais as relações que este processo desencadeou em relação ao ideário nacionalista da segunda metade do século XX. Sob o conceito de indústria cultural, também são analisados o mercado fonográfico e a comunicação radiofônica como atores fundamentais para o sucesso desta empreitada. Sobre o estilo de transição do violão para a guitarra elétrica de Zé Menezes o autor sustenta que:

Sua posição em relação ao abrasileiramento da guitarra elétrica possui estreitos vínculos com sua maneira de interpretação no choro e mostra uma maneira singular de timbragem e interpretação no instrumento. Durante as análises do repertório selecionado, foi possível notar que Menezes desenvolve um estilo de transição do violão para a guitarra elétrica uma vez que aspectos técnicos específicos de cada instrumento são identificáveis nas gravações. Sua atuação na gravação do ‘Concerto Carioca nº 1’, de Radamés Gnattali, representa um passo importante na adequação dos recursos da guitarra elétrica às características da música brasileira. (VISCONTI, 2010, p. 240)

Prestemos atenção à relação entre timbre instrumental (da guitarra elétrica), abrasileiramento (da *performance* como um todo) e repertório (linguagem composicional). Todos estes seriam aspectos técnicos que somente ao serem levados à prática atingem o grau

⁷³ Oliven (1970) comenta: “Durante a fase populista da história do Brasil (1945-1964), o que vinha de fora era frequentemente visto como impuro e, portanto, perigoso. Assim, a Coca-Cola e o cinema de *Hollywood* eram muitas vezes apontados como exemplos do imperialismo cultural norte-americano, ao passo que o samba e o Cinema Novo (feito com ‘uma ideia na cabeça e uma câmara na mão’, de acordo com Glauber Rocha) eram vistos como exemplos do que havia de mais autenticamente nacional.” (p. 38). Cf.: Cultura brasileira e identidade nacional (O eterno retorno). In: **O que ler na ciência social brasileira**, v. 2002, p. 15-43.

de “símbolo nacional” pois é na recepção e diálogo com os contextos históricos e sociais que os sentidos da *performance* se negociam. Por outro lado, sobre o papel de Stocker na assimilação e abasileiramento das técnicas da guitarra do jazz, menciona-se que:

O estilo de Stocker na guitarra elétrica aponta para uma síntese, tendo como referência a noção de Garcia (1999) que define o estilo do músico João Gilberto como uma incorporação dos elementos do samba, do jazz e da música impressionista e uma transformação dessas influências numa nova maneira de se tocar música brasileira reconhecida como o estilo bossa nova. No caso de Stocker, a fusão entre a assimilação e abasileiramento das técnicas da guitarra do jazz, principalmente dos estilos de George Van Eps e Barney Kessel, com matrizes dos gêneros brasileiros, se transformam e sinalizam para uma nova linguagem para se tocar e compor música brasileira no instrumento, e que parece dar sustentação a ideia de que o músico tenha sido um dos protagonistas do período de consolidação da guitarra elétrica no Brasil. (VISCONTI, 2010, p. 241)

3.6 Por uma corporalidade do estilo de “violão brasileiro”

Focado em intérpretes do violão, o autor traz a proposta analítica de uma “corporalidade musical” (SCHROEDER, 2006), partindo de diversas teorias, com destaque na fenomenologia da percepção segundo Merleau-Ponty (1994)⁷⁴ e seus conceitos do caráter criador da percepção relacionada à atitude corpórea, contrária à descrição positivista que a enxerga como um processo linear do tipo estímulo-resposta.

Portanto, foram analisadas *performances* diversificadas do violão (Baden Powell, Egberto Gismonti, Ulisses Rocha, André Geraissati e Michael Hedges) na tentativa de compreender a referida corporalidade musical como síntese de “todas essas forças motoras, cognitivas, articulares, contextuais, históricas e culturais que compõem a atividade musical” (*Id.*, p. vii).

A partir de um olhar que visa a aplicabilidade pedagógica do termo, aspectos aparentemente divisíveis integram a “corporalidade musical” e a análise do violonista-em-

⁷⁴ Cf.: MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

campo: sonoridade, vigor, velocidade, como também ecletismo, *locus* do gênero musical, domínio e “exagero” técnico (SCHROEDER, 2006, p. 84), como demonstra a seguinte análise:

Baden e Egberto, embora possam trabalhar num mesmo gênero musical, organizando e manipulando elementos semelhantes em aspecto, não se confundem um com o outro, não perdem suas identidades artísticas particulares. E isso pode ser que vá um pouco além da ideia de estilo particular que cada um elabora e apresenta. Melhor ainda, se a noção de corporalidade musical se assemelha com a ideia de estilo, dela se diferencia por nos dar a possibilidade de enxergar o modo como esses estilos são gradualmente constituídos. Esta é, no meu entender, a grande contribuição da noção de corporalidade musical: poder mostrar um processo artístico em elaboração. Ela não descreve o estilo particular dos músicos, mas deixa ver como ele funciona. Esta é a característica mais importante da corporalidade do ponto de vista educacional. (*Id.*, p. 104)

Saindo do aspecto corporal da *performance* e entrando para um aspecto estrutural-teórico do instrumento, outra pesquisa chega a elencar e inter-relacionar diversas noções e usos do que se denomina “violão brasileiro” que vão desde defini-lo como “lugar comum das práticas violonísticas no meio acadêmico”, “parte de um grupo maior identificado [...] como música popular instrumental brasileira” e “termo divulgado e adotado pela indústria fonográfica e cultural” (BONILLA, 2013, p. 12) estendendo a pergunta à análise de repertórios previstos em editais para concurso de violão popular (*Id.*, p. 34 *et seq.*). Embora aqui não problematize uma construção discursiva do “violão brasileiro” o autor relaciona aspectos técnicos de uma obra “ao contexto histórico-social do gênero representado”, assim como “remissões ritualísticas” as quais revelariam uma habilidade peculiar que pode representar mais uma das características do estilo do “violão brasileiro” valendo-se da observação de idiomatismos⁷⁵, violonismos⁷⁶ e “padrões acústicos-mocionais” (*Id.*, p. 39-40)⁷⁷ observados, no caso da pesquisa citada, no choro, jongo e baião.

⁷⁵ “[...] características particulares das obras de um compositor”, enquanto traços identificáveis e recorrentes.

⁷⁶ “[...] soluções técnicas inerentes ao violão”, isto é, o conjunto de soluções harmônicas e melódicas derivado da somatória de fatores como afinação, ergonomia e digitação do instrumento (ex.: o uso de campanella)

⁷⁷ “[...] incorporação e adaptação para o violão de movimentos provenientes de outros instrumentos”, algo assim como uma readaptação técnico-mecânica.

3.7 Síntese dos trabalhos expostos

Complexos processos identitários e “brasilidades” no instrumento, assim como a interdependência entre o violão, seus atores culturais e seus diversos contextos históricos e sociais são temas que integram transversalmente as pesquisas acima referidas. Em Santos (2012) foram ressaltados nexos indissociáveis entre a *performance* do violão, a trajetória pessoal do performer (Lúcio Yanel) e as repercussões e leituras poético-políticas do violão no problema da construção de uma brasilidade (que, embora regional, possui repercussões nacionais ao participar das “histórias do “violão brasileiro”), a mesma brasilidade que em Visconti (2010) converteu-se numa operação positivista (de invenção identitária) sobre a *performance* guitarrística, às vezes, fazendo do violão um mediador cultural no processo de “abrasileiramento”. Já Schroeder (2010) fala a respeito de uma brasilidade fora das regras da notação musical, construída através de um repertório cinestésico e sonoro (gestos, sons, ruídos, “afetos” performáticos).

Por outro lado, em Junqueira (2010) vê-se o caso de uma brasilidade polissêmica produto da transversalidade de um violonista intercultural (Garoto), que adquire narrativas identitárias conforme o contexto (*performances ad hoc* = brasilidades *ad hoc*), mas que também, segundo Bonilla (2013), são brasilidades identificáveis em idiomatismos, violonismos e padrões acústico-mocionais da diversidade rítmico-musical local (brasilidade tão identificável, penso eu, como 2 segundos de um *plaquê* no estilo bossa nova, por exemplo). Este último aspecto, embora deixado de lado nas análises antropológicas e musicológicas⁷⁸, resulta fundamental para a etnomusicologia toda vez que alude ao “*corpus* sonoro” dos gêneros musicais, isto é, ao conjunto de soluções performáticas e gramáticas composicionais que também fazem alusão a uma construção discursiva sobre o “violão brasileiro”.

Por fim, em Pereira (2007) nota-se como todas estas brasilidades performativas, positivistas, cinestésicas, interculturais, idiomáticas, violonísticas e acústico-mocionais, fazem parte de uma rede complexa de significados ponderados a partir de relações de poder que

⁷⁸ Cf.: MENEZES BASTOS, Rafael. Esboço de uma Teoria da Música: Para Além de uma Antropologia Sem Música e de uma Musicologia Sem Homem. In: **Anuário Antropológico**/1993, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995. p. 9-73

afetam as leituras sociais do instrumento como símbolo nacional e sugerem tensões ideológicas na construção de um discurso canonizador da historiografia do violão.

No seguinte capítulo, faremos outro uso das aproximações que a análise heurística das teses e dissertações permitiram delinhar: a inferência de cânones e sua relação no entendimento do termo “violão brasileiro”. Em seguida, também pretendemos aportar uma série de outras categorias surgidas após a noção do conjunto oferecida pela amostras analisadas.

4 A PRÁTICA VIOLONÍSTICA: MODELOS ANALÍTICOS DE CÂNONES, EVENTOS-CHAVE, CLASSIFICAÇÕES, RELAÇÕES, APROPRIAÇÕES E ATRIBUTOS.

A abordagem da tese parte de uma análise conceitual da dimensão ideológica do assim chamado “violão brasileiro”: a construção do(s) seu(s) discurso(s), da(s) história(s), pessoas e repertórios, a relação entre a conformação de um cânone e a invenção de um violão “marginalizado” e posteriormente “resgatado” pela academia e o conservatório.

No decorrer do trabalho, fortalecia-se a hipótese que no relato do “violão brasileiro” – a história (trajeto, repertório, gramática musical) daquele violão apropriado tanto na prática definida como “popular” ou “erudita” – alguns nomes apareciam com mais frequência que outros, tanto em trabalhos acadêmicos (artigos, teses e dissertações) quanto nas respostas dos entrevistados para esta pesquisa.

No questionários formulados para as entrevistas preliminares da presente pesquisa, éramos cientes que uma pergunta poderia ser entendida como um convite a aceitar a lógica implícita na questão. Por exemplo, perguntar “*qual é a sua definição de “violão brasileiro”?*” *Quero saber a quem você se refere quando fala em “violão brasileiro”?* Por exemplo, alguns dizem que é uma mistura das vertentes erudita e popular, que se inicia nos trabalhos de Villa Lobos e João Pernambuco, continuando com Dilermando Reis, Baden Powell e atingindo sua máxima síntese em Raphael Rabello”. Todas elas pressupõem que há “um” entendimento sobre o que “é e não é violão brasileiro”, ao ponto de nós mesmos elencar nomes que consideramos “obrigatórios”. Qual teria sido a finalidade de adotar tais hipóteses *ad hoc* para contatar a parcela da comunidade violonística que participou na presente pesquisa? O que se buscou foi, em primeiro lugar, testar a pertinência das nossas premissas êmicas (ALVAREZ-PEREYRE, AROM, 1993), toda vez que tal enfoque acessa informações bastante codificadas e por vezes exclusivas do ambiente violonístico (DAWE, 2013) Em segundo lugar, buscamos identificar o tipo de relação construída a partir dessas premissas e o uso do termo “violão brasileiro” no contexto das mesmas.

Em todo momento advertimos um forte “ruído” na percepção do nosso papel de pesquisador e acabamos sendo enquadrados na função de representantes “da comunidade acadêmica”. Isto ficava claro quando, antes mesmo de responder à pergunta, alguns dos

entrevistados iniciavam as suas respectivas falas enfatizando que só expressavam “as suas opiniões” e não eram “estudiosos do assunto”.

Finalizadas as entrevistas, as primeiras análises proporcionaram categorias e sistematizações oriundas de uma comunidade musical (os violonistas brasileiros [ou residentes no Brasil] que interpretam aquilo por eles nomeado como “violão brasileiro”) que, ao longo do tempo, interagiu e estabeleceu um diálogo com o qual foi possível visibilizar e destacar alguns integrantes da cena profissional do instrumento (intérpretes, compositores e/ou ambos), em detrimento de outros pares.

Por isto, compreende-se que, mesmo sem problematizar amplamente os complexos aspectos que operaram e resultaram (e ainda operam e resultam) na construção de um cânone do “violão brasileiro”, ele mesmo como um todo, vigente, referendado e reiterado por esta que denomino “comunidade do ‘violão brasileiro’”, tratava-se de um aspecto onnipresente na própria narrativa dos entrevistados. Afinal de contas, o cânone é coerente se entendemos que a crença em nexos emblemáticos, frutos do consenso, parece estar alinhada à necessidade de fortalecer a existência da comunidade por si.

Por outro lado, a pesquisa também deixou aberta a possibilidade de revisitar tais categorias e sistematizações sob um olhar que contemple a diversidade violonística: antes de estabelecer ponderações e escalas de valor que resultem na qualificação de alguns em detrimento de outros vários, a crítica pode servir como exercício de uma futura cartografia horizontal dos violões brasileiros, que contemple tanto o consenso quanto o resultado do dissenso em torno da noção de cânone da referida comunidade (ex.: a partir de uma história local que fundamente a ineficácia do cânone e relativize sua representatividade “nacional”).

Essa necessidade de uma visão geográfica (enquanto espaço social, não apenas territorial) da *performance* do “violão brasileiro” trouxe a possibilidade de entender o ambiente em que ele acontece (o Brasil, em princípio⁷⁹) não só a partir da sua forma como também desde sua estrutura e função⁸⁰. Essa tentativa apontaria para uma visão panorâmica que permita sair da dicotomia centro-periferia implícita no cânone. Não obstante, consciente da envergadura nacional, interdisciplinar e coletiva desse conhecimento, limitarei-me a ensaiar transdisciplinarmente as potencialidades do diálogo entre o cânone do “violão brasileiro” e outras alteridades possíveis.

⁷⁹ Depois da internet não se pode deixar de pensar nos fluxos migratórios e circularidades da cultura a escala global, razão pela qual a Bossa Nova se reinventa em cidades como Tóquio ou Nova York e não mais nos bairros nobres cariocas de meados do séc. XX. Contudo, não pretendemos nos focar nestes desdobramentos.

⁸⁰ Em alusão aos conceitos definidos por Milton Santos para definir teórica e metodologicamente o espaço social (Cf.: SANTOS, 2004, p. 55).

Ainda em relação à definição do termo “violão brasileiro” e assumindo o cânone de acordo com uma interpretação possível das hierarquizações sugeridas na literatura crítica voltada para o instrumento (teses e dissertações examinadas na presente pesquisa), ensaiaram-se uma série de interrogantes sobre os modos como ele poderia ser conhecido, reconhecido, tipificado, vivenciado e institucionalizado. A orientação das indagações seguiu boa parte do seguinte roteiro que compartilho a seguir. Outrossim, tais perguntas não são uma lista de tópicos a serem desenvolvidos necessariamente. Com elas queremos evidenciar a pesquisa como trajetos contínuos de ida e volta, de negociações multilaterais, de questionamentos e de autocríticas, de posicionamentos e reposicionamentos (ROSALDO, 1989):

- a) “violão brasileiro” como ele é “**conhecido**” (como ele é divulgado pelos meios de comunicação):
- ele é banalizado, é tornado exótico, é renomeado?;
 - possui um estereótipo? Quais são as leituras morais que sugere tal estereótipo?;
 - tornou-se um instrumento arquetípico de que/de quem?;
 - como se insere nos contextos midiáticos nos quais aparece?;
 - qual é o tipo de discurso que permeia sua informação? Quando vem à tona?;
 - o que aparece como imprescindível quando se fala em “violão brasileiro” nos meios de comunicação?
- b) “violão brasileiro” como ele é “**reconhecido**” (como ele é entendido e identificado como tal por determinada comunidade violonística local e global):
- de que forma se diferencia o “violão brasileiro” na comunidade violonística, da imagem veiculada pelos meios de comunicação?;
 - quais as questões mais caras para esta comunidade quando se fala em “violão brasileiro” (o que não pode ser deixado de lado ao falar em “violão brasileiro”)?;
 - o que não pode faltar quando se compõe/se toca/se interpreta “violão brasileiro”? Cabe pensar na existência de elementos indispensáveis?
- c) “violão brasileiro” como ele é “**tipificado**” (como ele é descrito, transcrito, analisado e pesquisado academicamente):
- em que contextos aparece o termo “violão brasileiro” nas pesquisas em música?;
 - qual é o panorama de termos mais frequentes atrelados a ele?;
 - como se relaciona o termo enquanto objeto de pesquisa: ele é o ponto principal, um aspecto concomitante ou um adjetivo apenas?;

- em que relação de poder se encontra o termo nos textos acadêmicos? (Que tipo de relação o “violão brasileiro” provoca, de empatia, de contraposição?);
 - com quem/com que dialoga? (Que tipo de diálogo é esse?)
- d) “violão brasileiro” como ele é “**vivenciado**” (nas manifestações musicais presentes na vida de uma comunidade em particular, de uma região, de um estado)
- o “violão brasileiro” como tal protagoniza a vida cultural de alguma manifestação expressiva? (dança, teatro, música enquanto evento social);
 - o instrumento é parte fundamental do calendário cultural de uma região?;
 - integra a programação fixa de alguma atividade cultural ou ciclo de encontros que se repete periodicamente?
- e) “violão brasileiro” como ele é “**institucionalizado**” (como o Estado e as instituições fazem uso do termo):
- de que forma o termo “violão brasileiro” está presente nas comunicações oficiais, na promoção nacional e internacional do Brasil enquanto país (em referência a “marca” Brasil especificamente)?;
 - o “violão brasileiro” representa algum tipo de *soft power* para o Estado? Algum tipo de mercadoria na lógica das assim chamadas “indústrias criativas”?

São diversas as frentes de indagação, não obstante, julgamos necessário o exercício de elencar as potencialidades que o tema oferece e que são passíveis de concretização. Para os fins do presente capítulo, usaremos algumas das perguntas acima referidas, tentando compreender primeiramente algumas noções teóricas sobre o cânone para depois ensaiar um modelo de cânone em si.

4.1 Definindo os conceitos de cânone⁸¹

O uso do termo cânone é oriundo da Teologia, mais especificamente dos estudos bíblicos⁸², pois determina o *corpus* de textos descritos num catálogo fixo (estável) proibido de alterar. O status dicotômico de sagrado e profano está no centro da definição do cânone, toda vez que se determina como textos canônicos (catalogados-sagrados) aqueles escolhidos em detrimento de textos apócrifos (não catalogados, profanos)⁸³.

A respeito dos mecanismos canonizadores na música, Joseph Kerman (1983) escreveu um dos textos mais instigantes parafraseando uma metáfora de Mantle Hood: a figura de uma sociedade ocidental “taxidermista” cuja relação com a música de concerto passa pela operação de “reencarnar” (literalmente) obras musicais sob a certeza de serem uma tradição cuja “vitalidade” perdura até os nossos dias (KERMAN, 1983, p. 108). Nesta “imortalidade carnal”, que não teria sido possível sem os meios físicos e eletrônicos que permitiram o registro fonográfico (*Id.*, p. 118) persiste um direcionamento ideológico que perpetua uma noção de historicidade na música, fazendo com que a insistente reiteração do repertório dos últimos duzentos anos se entenda como uma lição exemplar vinda do passado (*Id.*, p. 120)

Por outro lado, uma revisão da literatura e “estado da questão” feita pelo musicólogo Omar Corrado também oferece diversas aproximações e formula questionamentos fundamentais para o assunto: “Cânone é igual a tradição? Que setores da doxa se intersectam com ele? O aspecto clássico –a classicidade– é o canônico? Se vinculam às noções de cânone, *a priori*, preconceito, convenção, dogma? (CORRADO, 2005, p. 20).

Entre os consensos mencionados pelo autor estão os de que o cânone gera descrença, incredulidade, pois tal “objeto perdido imaginário da crítica” (CELLA 1998, p. 7 *apud* CORRADO 2006, p. 20), espécie de “entidade homogeneizadora” (GORAK 1991, p. ix *apud* CORRADO 2006, p. 20), mesmo que reiterada, resulta em mais uma invenção cultural. Cabe mencionar que boa parte das análises referentes ao cânone (aquelas que o criticam como

⁸¹ Os conceitos explicados nas seguintes linhas não pretendem esgotar o assunto. Contudo, os mostramos aqui para dar insumos à nossa análise do cânone aplicado ao violão em particular.

⁸² Cf.: WILLIAMS, Raymond. *Crisis in English Studies*. In: **Writing in society**. Londres, Nova York: Verso, 1983. p. 192-211.

⁸³ Cf.: MCDONALD, Lee Martin. The notion and use of canon. In: **The biblical canon: its origin, transmission, and authority**. E-book. Michigan: Baker Books, 2006. parte 1, cap. 3.

também aquelas que o defendem ou propõem diversos enfoques para a sua compreensão) tem origem nos estudos literários, campo que vem se ocupando do assunto por mais tempo.

Abordagens desde a teoria bourdieuana do capital cultural têm dado novas luzes e categorias para compreender que o cânone literário também pode entender-se como uma história da distribuição e regulação da literatura enquanto disputa simbólica do poder, posto que não poderia existir uma teoria geral da formação do cânone que possa prever a canonização de determinado trabalho sem levar em consideração as condições históricas de produção e recepção do mesmo⁸⁴.

Por outro lado, desde os estudos musicológicos, a função do cânone representa coletivamente “o conceito do texto-como-objeto” (SUBOTNIK, 1996, p. 59 *apud* CORRADO, 2006, p. 21), e seu estudo ganhou força principalmente nos trabalhos voltados às alteridades (de gênero, etnia, classe social entre outras categorias), assim como dentro dos estudos pós-coloniais e aqueles voltados à cultura popular (CORRADO, 2006, p. 23). Aqui estão contempladas as chamadas minorias, entendendo o termo como o oposto a uma cultura massiva ou em ascensão. A luta das minorias se refere a uma reivindicação dos seus valores, crenças e atitudes pelos quais os mesmos se identificam. Ex.: grupos civis de negros, mulheres, homossexuais (BARKER, 2004, p. 36).

Ainda no concernente à produção musical e ao discurso musicológico, o cânone está presente no centro de debates que apelam a “problemas de valor (estético, gnosiológico), à tradição, ao exercício de poder por meio da produção simbólica, aos mecanismos de constituição da classicidade” (*Ibidem*).

Pensando em sua “dinâmica” e “dialética”, o autor define o cânone como a naturalização do *status quo* que instaura certo estado atemporal com “valor prospectivo”, pois é ele mesmo que se propõe como norte de toda produção posterior (*Ibid.*, p. 29), enquanto seus principais críticos relativizam seu valor intrínseco e apontam para aspectos como o grau de opressão do mesmo e sua natureza excludente. Vale também diferenciar que o alvo daqueles que contestam determinado cânone musical o fazem porque “lutam pela imposição de um cânone diferenciado, ou contra a classe ou grupo que impõe o referido cânone” (*Ibid.*, p. 30).

Por outro lado, Weber (1999) sugere três tipos de cânone⁸⁵: o cânone acadêmico (ou musicológico), o cânone pedagógico e o cânone da *performance* (*Ibid.*, p. 339-340). O

⁸⁴ Cf.: GUILLORY, John. **Cultural Capital: the problem of literary canon formation**. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1993.

⁸⁵ Ainda que esta seja uma concepção relativamente limitada pelo escasso número de tipos.

primeiro tem origem nas considerações filosóficas e científicas no que se refere à música como parte das artes liberais em graduandos das universidades no século XII, em particular no *quadrivium*, composto pelo estudo concomitante à aritmética, geometria e astronomia (SCHRADER, 1967). O segundo, o cânone pedagógico, deriva da tradição da polifonia sacra, atrelada principalmente ao percurso histórico das técnicas de composição e do processo de escrita, preocupado com a transmissão de referidos padrões. O terceiro, o cânone performático, abrange a apresentação de obras antigas ordenadas em repertórios e assumidas enquanto fontes de autoridade em relação ao “gosto” musical.

Destas três categorias, o cânone performático – a celebração do próprio – resulta o mais crítico e significativo toda vez que é mais divulgado, acontece principalmente em lugares públicos e não se limita a ser um repertório apenas: é, antes de tudo, uma força ideológica (*Ibid.*, p. 340).

Fruto das complexas relações de interdependência das tipificações acima referidas derivam outros aspectos do cânone, tais como o conceito de obra (“*masterpiece*”), o valor do repertório (de “época”, por exemplo, ou aqueles que determinam o “renascimento” de um autor/conjunto de obras), a necessidade de uma crítica especializada (que empodera o repertório), e seu caráter ideológico (sua dimensão moral apresentada como força espiritual)⁸⁶ (WEBER, 1999, p. 341-351).

Sobre este último ponto, Béhague traz uma reflexão sobre o vínculo entre os cânones e a dinâmica dos valores sociais imbricados nele:

[...] para mim as questões da canonicidade, os cânones cara a cara representam uma série de valores ou ideologia, que seja cânone musical ou cânone musicológico e que por sua vez representam certos setores da sociedade. Como estándar ou critério de julgamento o cânone é imposto por setores dominantes da sociedade, por isso os cânones tem poder cultural y político. A autoridade e tenacidade dos cânones criam o mito de que não mudam, mas na prática os valores sociais que estão codificados num cânone sim mudam. Por isso, a dinâmica da mudança dos cânones deve ser o enfoque nesta discussão [...] (BÉHAGUE, 2006, p. 199).

Béhague insiste em historicizar o cânone relativizando sua transcendência imutável, compreendendo que os atores e os valores sociais codificados se dão no tempo e no espaço no qual eles acontecem. Por outro lado, ao abordar o cânone em relação à historiografia da música, Dahlhaus, baseado nos conceitos de Max Weber sobre a objetividade dos métodos

⁸⁶ Imagino que participar deste aspecto do cânone é como incorporar —em termos bourdieuanos— seu “capital espiritual” e fazer parte da mesma “fê” musical, em consequência, subscrever o mesmo projeto ideológico, sua finalidade.

nas ciências históricas, distingue entre a percepção das relações de valor adscritas a determinado cânone e o interesse derivado da sua valoração prática:

Para que um historiador ‘receba’ um cânone predeterminado –o que de modo algum exclui a possibilidade de criticar esse cânone–, precisa antes de tudo reconstruir ‘relações de valor’ que qualifiquem as obras para sua inclusão em nosso museu imaginário, mas também, como historiador (e não como ouvinte), adotar algumas das ‘valorações’ transmitidas do passado para ajudá-lo a estruturar a história que deseja narrar. [...] o cânone sobre o qual a historiografia musical se baseia é transmitido pela tradição: os historiadores não o compilam tanto como o encontram (DAHLHAUS, 1983, p. 97).

Resulta ilustrativa a figura de um museu imaginário, de um espaço institucionalizado, algo inerente à própria definição de Museu (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 64-67) cuja história diz respeito a seu afã civilizatório nessa espécie de prática curatorial da memória, certo dirigismo do passado, contido/representado naquilo que o museu guarda para uma posteridade também idealizada (GRIFFITHS, 2013, p. 166) Precisamente, é nesse lugar simbólico que habita um *corpus* de obras e de compositores canonizados, isto é, um *corpus* a que se atribui “um alto nível de valor e grandiosidade”, o qual resulta também num tipo de autoridade que se torna uma fonte de poder de exclusão cultural (BEARD, GLOAG, 2016, p. 24-25).

Ainda dentro da ideia de um museu imaginário, sem aludir diretamente ao cânone, mas abordando as complexas definições em torno do significado de “obra” (*musical work*), Goehr (1992) traça a relação entre o plano pessoal na escolha de determinado repertório (produto daquilo que gostamos e preferimos, do que é mais acessível ou próximo, e mesmo do que está “na moda” ou é contemporâneo a nós) e um referente que denomina de “centralidade institucionalizada”, uma prática atrelada ao conceito de obra musical produto do debate teórico e terminológico de conceitos (adjetivos) associados à música, enquanto “[música] séria”, “[música] clássica” e “obra [musical]” (*Id.*, p. 121).

A referida “centralidade institucionalizada” – nas palavras da autora – constitui um conceito regulador que subsidia um conjunto de crenças e valores relativos ao status e natureza dos objetos e atividades inerentes a uma prática, como, por exemplo, na hora de estabelecer o nível de exatidão⁸⁷ quando lemos uma partitura, num ato de respeito ao gênero musicalmente e historicamente concebido (*Id.*, p. 104):

⁸⁷ E o que seja que signifique atingir um alto grau de “exatidão”.

Esta centralidade institucionalizada é, do meu ponto de vista, a razão de adquirirmos em determinado momento o *standard* ou modelo pelo qual escolhemos determinados exemplos como sendo paradigmáticos. Que depois disso ainda perpetuemos os mesmos exemplos paradigmáticos se explicaria pelo uso que fazemos daquele único e mesmo *standard*. A centralidade institucionalizada se encontra próxima daquilo que identificamos em termos mais familiares como o *mainstream* [o convencional] ou o cânone. O surgimento do *mainstream* –albergando o paradigmático– depende de uma prática estar padronizada em relação a vários aspectos de sua estrutura. (GOEHR, 1992, p. 96, tradução nossa)

Então, o que poderia constituir-se numa problemática do cânone do “violão brasileiro”? Para os fins da presente pesquisa assumir-se-á a existência de um cânone em consideração as próprias limitações, restrições e – claro – necessidades e exigências do modelo educativo vigente⁸⁸. Pensemos então na nossa função de professores de um corpo docente adscrito a uma instituição de ensino, e nossa relação com os cânones⁸⁹ contidos numa ementa (ou *syllabus* ou programa de estudos) que se impõe como forma ou procedimento de administrar um processo de racionalização de resultados educacionais (SILVA, 2010, p. 12). O termo “administrar” é usado aqui no sentido gerencial da palavra, da analogia entre processos educacionais massivos e as teorias fordistas, não no sentido pedagógico (se é que existe um para esse termo) de programar um conteúdo progressivo, de menor a maior complexidade.

A ideia de associar o cânone a uma grade fixa de referências obrigatórias pode nos levar a optar por dois caminhos: o primeiro seria o de mostrar uma referência idealizada, processada e reprocessada de compositores e/ou intérpretes para o instrumento; o segundo caminho seria o de manter esta mesma referência e expomos ela a uma permanente reconsideração, fazendo do cânone uma categoria contestada desde a condição *sine qua non* da crítica (e da autocrítica) dialética.

⁸⁸ Meu intuito é o de localizar o leitor no contexto que gerou este caminho. Não se pretende sinalizar aqui a adoção de abordagens do tipo pesquisa-ação.

⁸⁹ Partindo da tipificação proposta por Weber, faremos uma tipificação própria no decorrer das seguintes páginas.

4.2 Cânone do “violão brasileiro”: sugestões e limitações para um modelo analítico

Como pensar em modelos analíticos de cânones no “violão brasileiro”? Nosso ponto de partida foi a análise do artigo “O violão no Brasil depois de Villa-Lobos” (2003) e a série de programas radiofônicos intitulados “o violão brasileiro”⁹⁰, ambos os trabalhos realizados pelo violonista Fábio Zanon⁹¹. Sua presença e justificativa se deve a ambos os trabalhos constituírem uma das poucas visões de conjunto sobre a prática violonística e, principalmente, terem realizado a divulgação massiva de pesquisas musicológicas até então restritas às revistas acadêmicas. Embora não existam dados estatísticos que atestem o impacto do artigo e da série de programas radiofônicos, os dados e informações por eles divulgados por vezes ainda constituem fontes de pesquisa únicas, como é o caso de gravações de época restauradas e repertório inédito estreado só nos programas. Além de se valer de uma profusa categorização (como na organização temática de programas “o violão brasileiro” por intérpretes, conjuntos de câmara, compositores, primeiras gravações, entre outros), a referida série tentou uma espécie de cartografia da *performance* violonística incluindo, em diversas ocasiões, intérpretes de distintas cidades do país.

Assim, baseado na tipificação proposta por Weber, complementamos algumas das informações veiculadas nos programas radiofônicos e ensaiamos os seguintes modelos analíticos:

- modelo analítico de cânone acadêmico (erudito/musicológico): Isaías Sávio⁹² (1900-1977)?

Sávio parece ser uma referência recorrente quando se analisa a história do instrumento no Brasil da primeira metade do século XX (ALTAMIRA, 2013, p. 302; PRAT, 1934, p. 286). Não somente é autor de uma considerável bibliografia de aportes

⁹⁰ Emitido pela Radio Cultura FM de São Paulo e disponibilizado pela emissora no seu sítio na internet. Cf.: O VIOLÃO BRASILEIRO. Série de programas radiofônicos. Sítio na internet da Rádio Cultura FM de São Paulo. Conduzido por Fábio Zanon. Disponível em <<http://culturafm.cmais.com.br/o-violao-brasileiro>> Acessado em 02 fev. 2015

⁹¹ Na série de programas radiofônicos, contou-se com a reiterada assistência de Gilson Antunes na produção e pesquisa.

⁹² Usarei a grafia no idioma espanhol, (ex.: Isaías Sávio).

técnico-musicais, como também levou adiante um ideal violonístico que se revela na sua vocação como concertista, professor, editor⁹³ e pedagogo⁹⁴.

Na produção didática e paradidática do referido violonista uruguaio⁹⁵, é possível identificar linguagens e enfoques herdados da tradição dos métodos espanhóis de violão dos séculos XVIII, XIX e parte do século XX, aqueles que tiveram algumas das seguintes características⁹⁶:

- uma estrutura progressiva de orientações detalhadas que permitem o autodidatismo instrumental⁹⁷;
- preocupação com questões do tipo físico-ergonômico (descrição de movimentos em que nomeadamente se aludem a partes do corpo utilizadas na *performance*);
- ênfase num pensamento mecânico-repetitivo visando à construção de uma acurácia muscular (repetição descontextualizada: exercícios técnicos isolados, ex.: trechos para execução de ligaduras apenas, outros só de tremolos, ou só *appoggiaturas*);
- o uso de uma linguagem romântica e espiritualista para referir-se a certo estado ideal a ser atingido na hora de tocar, de procurar um determinado aspecto do som no ataque das cordas, quando se estuda uma peça, quando se encara uma passagem difícil.⁹⁸

Certamente, Sávio não portava a missão de recomeçar o violão erudito no país, mas pelo seu afincamento em expandir o ensino sistematizado do instrumento tornou-se um ponto de encontro entre violonistas das diversas vertentes e formações que, até então, constituíam-se apenas em talentos isolados e dispersos (BARTOLONI, 1995, p. 32).

⁹³ Compreendendo as tarefas realizadas no tocante ao repertório violonístico editado por ele: composição, revisão, transcrição, adaptação, digitação etc.

⁹⁴ Bartoloni ao explicar a “revolução cultural” levada por ele menciona: “A expansão violonística propugnada por Savio resultou de seu invulgar preparo intelectual, performático e cultural”. (BARTOLONI, 1995, p. 43-45)

⁹⁵ Mas naturalizado brasileiro em 1963. Cf.: OROSCO, 2001, p. 53.

⁹⁶ Cf.: MASSA, Luciano. Antecedentes de la Escuela de Abel Carlevaro: La tradición guitarrística española del siglo XIX. In: **Revista Arte e Investigación**. Año 13, n° 7. Buenos Aires: UNLP, 2010. p. 123-128. Disponível em <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39501>> Acesso em: 10 ago. 2016; OPHEE, Matanya. **A Brief History of Spanish Guitar Methods**. Lecture at the Guitar Foundation of America (GFA) Festival. Montreal, 1998. Disponível em <<http://www.guitarandluteissues.com/methods/methods.htm>> Acesso em: 28 out. 2016.

⁹⁷ Válido para situações que tanto conciliam a relação mestre-discípulo quanto permitem sua fruição individual.

⁹⁸ Como mostra este trecho do prefácio da sua “Escola moderna do violão”: “O estudante que conseguir alcançar uma técnica aprimorada, necessitará, somente, de outro elemento decisivo para atingir um grau de elevação sentimental e artística, e este é a ‘interpretação’ correta, simples, natural e pura de estilo.” (SAVIO, 1961, p. 5). Trechos semelhantes também se encontram em diversos métodos da fase clássico-romântica do violão. Cf.: ROMÃO, Paulo César Veríssimo. **A guitarra clássico-romântica: história dos métodos de um instrumento**. 2011. 121 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista. São Paulo: [s.n], 2011. Disponível em <<http://hdl.handle.net/11449/90234>> Acesso em: 16 ago. 2016.

Gestor do primeiro curso oficial de violão no país em 1947, pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (reconhecido perante o Governo Federal só em 1960), cabe perguntar: na tarefa de Sávio resultaria suficiente o seu caráter metódico e o seu vasto conhecimento da literatura do instrumento? Acreditamos que não, pois além do já mencionado, foi vital também possuir a “sensibilidade de não sufocar a natural vocação do “violão brasileiro” para o *cross-over*” (ZANON, 2003, p. 81), demonstrando possuir um profundo ecletismo:

No Brasil, onde tínhamos um violão popular de grande prestígio e outro de linha erudita razoavelmente divulgado, uma escola ideal seria aquela que unisse todos os embasamentos técnicos necessários a um repertório para todos os gostos. Esta empreitada encontrou em Isaías Savio um músico não só disposto ao ecletismo como também sinceramente aberto a novos gêneros musicais, como por exemplo os do folclore musical brasileiro. (OROSCO, 2001, p. 29)

Se suas publicações tiveram uma preocupação em conciliar a musicalidade da vertente folclórica com as grandes exigências técnicas e idiomáticas do instrumento, isto é, “voltada à conquista do ouvinte, sem deixar de lado, absolutamente, a tarefa de instruir o estudante em relação ao repertório erudito” (*Id.*, p. 28), seus ensinamentos, pensamentos filosóficos e noções humanísticas expressadas nas aulas carecem de documentação.

Tais aspectos extra-musicais, somados aos já referidos, contribuíram a disseminar a denominada “escola de Isaías Sávio”. Scarduelli e Fiorini (2015), comentando questões sobre a relação entre postura didática e direcionamento estético também se referem a ele da seguinte forma:

Acreditamos que, de forma direta ou indireta, os docentes exercem influências sobre os alunos, pela dificuldade de se manter uma neutralidade durante os anos de orientação. Há exemplos raros que, de certa forma, contrariam esta afirmação, como é o caso de Isaías Sávio. Seus alunos se destacaram em diferentes meios e estilos, como Marco Pereira e Paulo Bellinati, em uma estética mais voltada à música popular, e Henrique Pinto, direcionado ao violão tradicional de concerto. (*Id.*, p. 224)

- modelo analítico de cânone pedagógico: Os 12 Estudos de Villa-Lobos⁹⁹?

As composições de Villa-Lobos, Sor e Bach¹⁰⁰ parecem destacar como uma unidade no pensamento dos cursos de violão das instituições brasileiras de ensino

⁹⁹ ZIGANTE, Frédéric. **Heitor Villa-Lobos, Douze Études**. Édition Critique. Paris: Durand Salabert Eschig, 2011

superior, tanto estaduais quanto federais¹⁰¹ (SCARDUELLI; FIORINI, 2015, p. 226). Na opinião do violonista Fábio Zanon, a série dos 12 Estudos é um conjunto de peças para violão que, como poucas daquelas inspiradas na arte do violonista espanhol Andrés Segovia, se vale de todo um “arcabouço técnico do instrumento para a realização de uma linguagem individual, que incorpora uma luxuriante paleta harmônica e um compromisso com a inovação no discurso musical” (ZANON, 2003, p. 80).

Na obra de Villa-Lobos, os diálogos entre a música de concerto, a música de salão e a música de rua (leia-se choros e outros ritmos) aparecem reiteradamente¹⁰². Nos termos de Burke¹⁰³, Villa-Lobos seria um ponto-chave na história da música brasileira, que desenvolveu intensas trocas desde as altas culturas do violão inspirado nas linguagens do folclore popular. Aqui uso o termo folclore apenas como sinônimo de popular, mas não como conceito¹⁰⁴.

Nesse esforço constante de lembrar o seu lugar de destaque no repertório violonístico internacional¹⁰⁵, diversos autores se referem à transcendência do referido conjunto de peças, focando suas análises seja nos aspectos técnico-composicionais, seja nas suas contribuições metodológicas e instrumentais¹⁰⁶, abrindo caminho para outras

¹⁰⁰ No caso, nos referimos às transcrições deste compositor.

¹⁰¹ “[...] a anedota corrente nos anos 90 era a de que os orientadores de pós-graduação em música, quando procurados por candidatos violonistas, lhes perguntavam “Qual aspecto da obra de Villa-Lobos você pretende estudar?” (ZANON, 2011, p. 206)

¹⁰² Villa-Lobos, patrimônio material: em 13 de outubro de 2015 foi publicada a portaria do Ministério da Cultura que reconhece a inscrição das partituras de Heitor Villa-Lobos apresentadas pelo Museu Villa-Lobos/IBRAM no Registro Nacional do Brasil do Programa Memória do Mundo da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO). Cf.: BRASIL. Ministério da Cultura. Gabinete do Ministro. Portaria nº 102, de 13 de outubro de 2015. Reconhece a inscrição, no Registro Nacional do Brasil do Programa Memória do Mundo da UNESCO, de diversos acervos documentais aprovados pelo Comitê Nacional do Brasil como relevantes patrimônios documentais nacionais. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 14 out. 2015. p. 6. Disponível em <<http://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?jornal=1&pagina=6&data=14%2F10%2F2015>> Acesso em 22 out. 2017

¹⁰³ Burke (*apud* ZUBIETA, 2004, p. 32) aponta para a noção de cultura popular como ponto-chave da história de uma sociedade, entendida como uma complexa rede de trocas entre a alta e a baixa cultura, assim como outras fragmentações sistemáticas (letrada ou popular, grande ou pequena tradição, sub-cultura, contracultura).

¹⁰⁴ O uso do termo folclore tem sido evitado “[...] por seu desgaste semântico [...] pela maneira como os fatos culturais populares, tradicionais, foram concebidos, estudados e divulgados por muitos folcloristas: de modo descontextualizado, considerados apenas em aspectos fragmentados das expressões em si, nas suas exterioridades e formas, independentemente das suas funções e sentidos profundos para as pessoas e comunidades onde se preservam.” (IKEDA, 2013)

¹⁰⁵ “Boa parte dos estudos sobre Villa-Lobos se contaminam da automonumentalização do compositor, um processo iniciado com a mão pesada que ele mesmo depositou sobre o que dele era escrito, enquanto estava vivo.” (ZANON, 2011, p. 207)

¹⁰⁶ Cf.: SANTOS, Turíbio. **Heitor Villa-Lobos e o violão**. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1975; PEREIRA, Marco. **Heitor Villa-Lobos: sua obra para violão**. Brasília: Editora Musimed, 1984.; CARLEVARO, Abel. Abel Carlevaro Guitar Masterclass, Vol. 2: **Technique, Analysis and Interpretation of the Guitar Works of Heitor Villa-Lobos**. Heidelberg: Chanterelle Verlag, 1987; PEPPERCORN, Lisa M. **Villa-Lobos: collected studies by L.M.Peppercorn**. England: Scholar Press, 1992; AMORIM, Humberto. **Heitor Villa-Lobos e o Violão**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009.

indagações, como saber quais foram as relações que contribuíram para que os 12 Estudos de Villa-Lobos se transformassem num divisor de águas da história do violão da primeira metade do século XX.

Assim, propõe-se a seguinte hipótese: uma das conexões importantes para pensarmos o caráter canonizador dos referidos Estudos está em sua relação direta e indireta com Andrés Segovia, o violonista espanhol e principal estrategista que coordenou diversas ações político-culturais que resultaram num renovado interesse no violão como instrumento de concerto de primeira linha, função monopolizada historicamente pelo violino e pelo piano (ZANON, 2003 p. 80)¹⁰⁷. Para fortalecer nosso ponto de vista, lembremos primeiramente os princípios segovianos da referida estratégia:

O primeiro foi redimir o violão do folclore¹⁰⁸; segundo, ir a todos os lugares do mundo civilizado para mostrar que o violão é digno de estar em uma sala de concerto; **terceiro, criar um bom repertório para ele**¹⁰⁹; quarto, influir nas autoridades de conservatórios e academias musicais e universidades para que se ensine o violão de forma correta (WADE, 1986, p. 23 – grifo nosso; SEGOVIA, 1971 apud GOSS, 2000, p. 7)¹¹⁰

Considera-se que os logros da assim chamada “revitalização” do violão propugnada por Segovia lhe valeram um considerável capital social e político e que este capital se fez extensivo aos 12 Estudos, dedicados ao próprio violonista espanhol. Outro dado não menos importante foi que a publicação dos Estudos – cujo prefácio assinou o próprio Segovia – aconteceu em meados do século XX, em Paris, cidade então detentora de um mercado editorial musical já bem estabelecido e prestigioso. Feitas estas relações, resta a seguinte pergunta: mesmo sendo uma coletânea inédita para a época, teriam os Estudos a mesma repercussão internacional caso tivessem sido publicados no Brasil e incorporados ao cenário nacional do violão de concerto dessa época?

¹⁰⁷ “Por mais divergências que Villa-Lobos possa ter tido com o dedicatário, Andrés Segovia, a personagem dominante do violão no século XX, foi, sem dúvida, o vislumbre das possibilidades latentes do violão, **permitido pelo extraordinário poder persuasivo de Segovia**, que estimulou Villa-Lobos a escrever uma coleção comparável às grandes séries de estudos para piano ou violino.” (grifo nosso)

¹⁰⁸ Aqui Segovia indica provavelmente a necessidade de ruptura com a tradição do violão flamenco.

¹⁰⁹ E ao definir o que era um “bom” repertório podemos fazer referência àqueles compositores que trabalharam lhe dedicando obras (que ele aceitasse interpretar): Federico Moreno-Torroba, Joaquín Turina, Manuel Ponce, Joaquín Rodrigo, o próprio Villa-Lobos, Mario Castelnuovo-Tedesco entre outros.

¹¹⁰ “Lo primero fue redimir la guitarra del folklore; segundo, ir a todos los lugares del mundo civilizado para mostrar que la guitarra es digna de estar en una sala de concierto; tercero, crear un buen repertorio para ella; cuarto, influir en las autoridades de conservatorios y academias musicales y universidades para que se enseñe la guitarra de forma correcta”. Ver também: BEAUMONT, José F. **Andrés Segovia y Carlos del Valle-Inclán, nombrados marqueses de Salobreña y Bradomín, respectivamente**. El País. Madrid. 25 jun. 1981. Cultura. Disponível em <https://elpais.com/diario/1981/06/25/cultura/362268007_850215.html> Acesso em: 12 jun. 2017

Fato é que a obra em questão “fornecerá ‘chaves’ e abrirá portas para a escrita violonística das futuras gerações de compositores como, por exemplo, Abel Carlevaro (1918-2001) e Leo Brouwer¹¹¹ (1939-) (ALMEIDA, 2006, p. 111-112)”. Além do mais, o próprio Villa-Lobos é considerado um compositor do *mainstream* violonístico junto com compositores como Turina, Rousell, Ibert e Torroba (GOSS, 2000). Há quem considera que os seus Estudos integram um *corpus* capaz de enfrentar diretamente um “cânone a partir do som”¹¹² como foi Andrés Segovia.

- b) modelo analítico de cânone da performance: João Teixeira Guimarães¹¹³ (João “Pernambuco”, 1883–1947), Aníbal Augusto Sardinha¹¹⁴ (“Garoto”, 1915–1955), Dilermando Reis¹¹⁵ (1916–1977), Baden Powell¹¹⁶ (1937–2000)?

Os nomes relacionam a quatro violonistas de perfis bem diferenciados, definidos como arquétipos da *performance* e exemplos de escrita para o instrumento, se

¹¹¹ Cf.: PRADA, Teresinha. **Violão: de Villa-Lobos a Leo Brouwer**. São Paulo: Terceira Margem; CESA, 2008.

¹¹² “São poucos os compositores cuja obra para violão - quantitativa e qualitativa - pode enfrentar diretamente a centralidade das interpretações - cuja herança é o acervo discográfico - de Segovia e Julian Bream. Não obstante, os *corpus* violonísticos de autores como Sor e Villa-Lobos - deixemos de fora Bach - parecem ter, como poucos outros, força intrínseca suficiente para travar uma guerra contra o ‘cânone a partir do som’” Cf.: MOLINA JÚNIOR, 2006, p. 50, rodapé 44.

¹¹³ Cf.: DE SOUZA LEAL, José; BARBOSA, Artur Luiz. **João Pernambuco: arte de um povo**. Coleção MPB. Rio de Janeiro: MEC e FUNARTE, 1982; ANNES, Henrique; PHAELANTE, Renato. **Dedilhando Pernambuco: resgate musical, compositores pernambucanos**. Recife: Paulo de Castro Produções, 2005; CRAVO ALBIN, Ricardo *et al.* João Pernambuco. In: **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Disponível em <<http://dicionariompb.com.br/joao-pernambuco>> Acesso em: 13 Set. 2016; VASCONCELOS, Ary. **A nova música da República velha**. [S.L.]: [s.n.], 1985. 276 p; _____. **Panorama da música popular brasileira**. Vol. 1.[Rio de Janeiro]: Martins, 1964.

¹¹⁴ Cf.: ANTÔNIO, Irati; PEREIRA, Regina. **Garoto, sinal dos tempos**. Coleção MPB. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Música - Divisão de Música Popular, 1982; MELLO, Jorge. **Gente humilde: vida e música de Garoto**. Edições Sesc, 2015; PERON, Italo & MODRA, Paulo C. A concepção harmônica e melódica em Jorge do Fusa, de Garoto. **Cadernos de Estudo: Análise Musical**, São Paulo, n° 3, p. 20-26, out. 1990; CRAVO ALBIN, Ricardo *et al.* Garoto. In: **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Disponível em <<http://dicionariompb.com.br/garoto>> Acesso em: 13 Set. 2016; MELLO, Jorge; GOMIDE, Henrique; TEIXEIRA, Domingos (org.). **Choros de Garoto**. São Paulo: Ed. SESC - Instituto Moreira Salles, 2017.

¹¹⁵ Cf.: JEROME, David. **Dilermando Reis and the valorization of the brazilian guitar**. Hayward. 2002. Tese (Mestrado em Performance). California State University (East Bay), 2002; CORDEIRO, Alessandro Borges. **A obra para violão solo de Dilermando Reis: transcrição de peças não publicadas e revisão das publicações a partir de fontes primárias**. 2005. Dissertação (Mestrado) Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2005; NOGUEIRA, Genésio. **Dilermando Reis, sua majestade o violão**. Rio de Janeiro: edição do autor, 2000; CRAVO ALBIN, Ricardo *et al.* Dilermando Reis. In: **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Disponível em <<http://dicionariompb.com.br/dilermando-reis>> Acesso em: 13 Set. 2016.

¹¹⁶ Cf.: SANTOS, Gustavo de Medeiros. **Baden Powell À Vontade : recursos técnicos para arranjos de violão solo**. 2016. 181 f. Dissertação (Mestrado) Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP : [s.n.], 2016. Disponível em <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/321123>> Acesso em 22 set. 2017; CRAVO ALBIN, Ricardo *et al.* Baden Powell. In: **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Disponível em <<http://dicionariompb.com.br/baden-powell>> Acesso em: 13 Set. 2016

considerarmos a vigência da tradição do violonista-compositor na história da prática violonística no país.

João Pernambuco integra o perfil dos violonistas classificados como “populares” em momentos em que a fronteira não estava claramente demarcada (finais do século XIX e inícios do século XX) e que, como com a maioria dos seus pares da época (Joaquim dos Santos [Quincas Laranjeiras], Mozart Bicalho, Glauco Viana, Levino da Conceição, entre outros) significava participar em grupos de choro ou grupos regionais e também ter repertório solista (PEREIRA, 2007, p. 12) sem esquecer-se da sua familiaridade tanto com os métodos clássico-românticos (Carcassi, Carulli, Aguado) como com a “escola moderna” de Francisco Tárrega (1852-1909).

Autor da peça “Sons de Carrilhões”, o violonista não deixou registro escrito de suas obras, embora existam escassos fonogramas sem os quais não seria possível transcrever suas músicas. Pernambuco também ganhou o apreço de dois músicos capitais na divulgação editorial do violão, no Brasil e no exterior: Villa-Lobos e Turíbio Santos¹¹⁷, este último responsável por assinar boa parte das transcrições e gravações de suas obras (FARIA, 2016, p. 15-20).

Por outro lado, dono de uma carreira construída sob a influência da Era do Rádio, Garoto sim, chegou a fazer manuscritos de suas composições (posteriormente editadas e publicadas¹¹⁸) e contar com diversos registros sonoros como solista e acompanhador (DELNERI, 2009, p. 26). O seu perfil profissional encarnou o processo de mobilidade entre universos culturais distintos¹¹⁹, pois ora interpretava um *concertino* para violão e orquestra¹²⁰, ora trabalhava na Rádio Nacional “produzindo arranjos a toque de caixa” (JUNQUEIRA, 2010, p. 94).

¹¹⁷ O acervo de violão da renomada editora Max Eschig não notava a produção brasileira após as obras de Villa-Lobos. Nesse sentido e pensando numa linha sucessória do “cânone”, Turíbio Santos assume o lugar sendo o segundo brasileiro a conduzir uma coleção dedicada ao violão brasileiro contemporâneo, totalizando trinta e três números entre 1972 e 1993 (FARIA, 2016, p. 31)

¹¹⁸ Cf.: BELLINATI, Paulo. **The Guitar Works of Garoto**. Vol.1 e 2, San Francisco: Guitar Solo Publications, 1991.

¹¹⁹ Em relação a sua formação como violonista, Ronoel Simões comenta que Garoto chegou a ter contato com o violonista Américo Jacomino (Canhoto), de quem não necessariamente foi discípulo, mas com quem teve aprendizados esporádicos, diferente da sua relação com o professor Atilio Bernardini (1888-1975), de quem foi aluno. Cf.: SIMÕES *apud* JUNQUEIRA, 2010, p. 102-124.

¹²⁰ Dedicado ao referido violonista, o *Concertino n°2*, composto por Radamés Gnattali, teve sua estreia oficial no dia 31 de março de 1953 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro com Garoto e a Orquestra do Teatro Municipal sob a direção de Eleazar de Carvalho. Cf.: LIMA, Luciano Chagas. Radamés Gnattali: os quatro concertos para violão solo e orquestra. In: **Anais do II Simpósio Acadêmico de Violão da Embap**. Curitiba: EMBAP, 2008. p. 34-61. Disponível em <http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/simposio/violao2008/palestras/3-luciano_lima.pdf> Acesso em: 23 de set. 2016

No caso, trata-se de um músico cuja versatilidade profissional lhe significou também um amplo leque de recursos composicionais, incluindo aqui a sua preocupação com o ensino do instrumento através da edição de métodos práticos (Tupan, Bandeirantes e Cacique) pensados para os músicos populares (DELNERI, 2009, p. 22-25). A síntese legada por este compositor, referência do “moderno “violão brasileiro”” (*Ibid.*, *passim*), que tensionou os idiomatismos musicais da sua época em peças que vão desde “Duas Contas” a uma evocação direta como em “Debussyana”, orientou de alguma forma o discurso do que posteriormente iria se denominar de “violão brasileiro”.

Seguindo a ordem, antes mesmo de falar de Dilermando Reis, tentaremos compreender o denominado estilo seresteiro¹²¹: alguns autores assinalam que as suas influências apontam às modinhas portuguesas “italianizadas” do século XVIII divulgadas pelo poeta brasileiro Caldas Barbosa (1739-1800), cuja volta ao país pela corte de d. João VI instituiria uma “maneira abasileirada de tocar as canções líricas portuguesas” (DINIZ, 2008, p. 52-58), na prática, uma “eruditização” que definiria dois estilos e dois espaços sociais¹²²: o das modinhas e lundus das transcrições convertidas em peças de canto acompanhadas ao piano romântico que aconteciam nos saraus, e o daqueles interpretados por “violões de rua” transformados “em canções de seresta (as modinhas) e em cançoneta brejeira do teatro musicado e do repertório do palhaço de circo (o lundu)” (TINHORÃO, 1998, p. 118).

Em teoria, após meados do séc. XIX, o surgimento de uma classe média urbana teria fusionado ambas as formas na sentimentalidade romântica dos boêmios cantores de modinhas, especialistas em serenatas [serestas] (*Ibid.*, p. 120). O termo também oscila entre a definição de um gênero musical (ou gêneros musicais diversos) e a denominação de uma determinada “índole” de tocar, interpretar ou compor para um instrumento ou grupo de instrumentos¹²³. Por outro lado, se observou que o mesmo termo ora informa o caráter descontraído e boêmio de um encontro de músicos populares, ora analisa uma

¹²¹ Ao falar da música (cena musical?) em São Paulo entre 1900 e 1940, Bartoloni (1995) menciona Dilermando Reis quando fala do violão seresteiro, acrescentando nomes como Armandinho [Armando Neves], Aymoré [José Alves da Silva], Jamil Anderáos, o próprio Garoto, Antonio Rago, Laurindo de Almeida, José Lansac, Domingos Semenzato, Martins Sobrinho, Diogo Piazza, Alexandre Sapienza, e Alfredo Scupinari (p.25).

¹²² No livro “Boêmios e seresteiros do passado” (Salvador: Livraria Progresso Ed., 1954), do historiador e jornalista Afonso Rui de Souza, informa-se que a modinha na Bahia configurou “dois agrupamentos distintos, inconfundíveis, apartados pelas convenções sociais e pelo exigente formalismo da época: **cancioneiros** a quem se abriam os salões em brilhantes saraus e **seresteiros** a que, ostensivamente, se fechavam as portas” (*op. cit.* p.11 *apud* TINHORÃO, 1991, p. 23 – grifos nossos)

¹²³ Cf.: ANDRADE, Mário. Evolução social da música no Brasil (1939). In: **Aspectos da música brasileira**. São Paulo: Martins, 1975.

poética performática de obras de concerto inspiradas – precisamente – nos referidos encontros “seresteiros” e sua boemia¹²⁴.

Nessa linha poética da seresta romântica localizamos Dilermando Reis¹²⁵. Dono de uma sonoridade característica pela sua interpretação no violão com cordas de aço (embora também interpretasse ao violão de nylon) assim como Garoto ele também deu conta da simbiose da música de concerto e da tradição popular no instrumento. Por um lado, tinha familiaridade com a técnica da chamada “escola de Tárrega”; gravou o *primeiro concerto para violão e orquestra* de Gnatalli (sob regência do próprio autor) e transcreveu para violão obras de Beethoven, Chopin, Debussy, Schumann, Granados e do próprio Tárrega. Paralelamente, dava conta de um repertório variado de choros, valsas, polcas e maxixes, muitos compostos por ele ou por parceiros como Pixinguinha, João Pernambuco, Canhoto (Americo Jacomino), Ernesto Nazareth entre outros (PIRES, 1995).

Finalmente, herdeiro da prática do violonista-compositor e do convívio entre os repertórios de concerto e populares – caminhos trilhados por João Pernambuco, Garoto e Dilermando –, Baden Powell apresenta para o cânone do violão tanto a sua alteridade negra quanto o diálogo com o *ethos* do legado de matriz africana enquanto fonte de brasilidade e resistência (SILVA, 2013, p. 61)¹²⁶. Com isto não desejo afirmar que Baden Powell fosse um ativista dos direitos afrobrasileiros, até porque a sua relação e apropriação dessa cultura não implicou na construção de uma consciência política da negritude. Acredito que a afrobrasilidade de Baden se deu no plano simbólico e fruto de um contexto social e político particular. Afinal, o violonista foi também o correlato de uma conjuntura internacional na qual aconteciam a luta pelos direitos civis dos negros nos EUA, a Guerra Fria, a corrida espacial, a guerra do Vietnã, a revolução cubana, mas

¹²⁴ Cf.: GLOEDEN, Edelson. **As 12 valsas brasileiras em forma de estudos para violão de Francisco Mignone: um ciclo revisitado**. 2002. 131 f. Tese (Doutorado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo: [s.n.], 2002; PICCHI, Achille Guido. **As Serestas de Heitor Villa-Lobos: um estudo de análise, texto-música e pianismo para uma interpretação**. 2010. 356 p. Tese (doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://cutter.unicamp.br/document/?code=000775601>>. Acesso em 31 mar. 2017.

¹²⁵ Não sendo o foco da presente pesquisa, não poderíamos deixar de mencionar a importância que tiveram o rádio e a indústria fonográfica no estabelecimento de um determinado tipo de violão de seresta que Dilermando Reis capitalizou, seja pelo fato de ser um intérprete ativo, ter uma considerável produção discográfica ou participar na condução de programas de rádio dedicados a esse estilo.

¹²⁶ Embora no final da carreira renegasse desta aproximação com as religiões brasileiras de matriz africana. Cf.: SANCHES, Pedro Alexandre. Evangélico, músico não diz mais “sarava”. In: Baden Powell, anti-estrela. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 13 Jul. 1999. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq13079907.htm>> Acesso em: 12 ago. 2017

também o festival de Woodstock, os eventos do “maio de 1968” francês, o protagonismo dos movimentos feministas entre outros eventos históricos¹²⁷.

Dono de uma discografia que constata seu leque de influências musicais que iam de Bach, passando por Pixinguinha e os clássicos do jazz, Powell, nos termos de Bakhtin¹²⁸, representa uma “carnavalização” da técnica erudita para o violão e a subversão dos padrões da *performance* oficial. Nele parecia contar mais a “veia musical” comunicativa ou o “duende”, como chamam os espanhóis ao momento mais passional do *cante flamenco*.

Seu disco divisor de águas, *Os Afro-sambas*¹²⁹, inaugurou a síntese de juntar o agogô, o afoxé, o atabaque e o bongô a instrumentos como sax, flauta, violão, contrabaixo e bateria (DREYFUS, 1999, p. 153), síntese que anos antes¹³⁰ Powell já tinha experimentado no tema “Berimbau”, o mesmo que fez da simbiose do violão e o berimbau de barriga um verdadeiro tropo icônico da música brasileira replicado no mundo inteiro (GALM, 2010, p. 39-45). Esta contribuição do violonista também inaugura uma poética no instrumento que, de acordo com Naves, dificilmente se pode dizer que é tributária da bossa nova:

O espírito solar das canções da bossa nova, adequados à paisagem da Zona Sul carioca, com ‘garotas de Ipanema’, ‘barquinhos’, flor e amor, foi substituído ora por um clima cáustico e árido do sol a pino nordestino, ora por sensibilidades quentes e úmidas de sabor fortemente africano. É como se o cosmopolitismo inaugurado pela bossa nova cedesse terreno a uma linha mais étnica, voltada para elementos que pudessem configurar alguns traços da identidade nacional. (NAVES, 2004, p. 26).

¹²⁷ Cf.: BRÊTAS, Manuela. **Violão de Rua: memória, discurso e identidade da poesia revolucionária dos anos 60 (1962-63)**. 2007. 160 f. Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: [s.n.], 2007.

¹²⁸ Mikhail Bakhtin (*apud* ZUBIETA, 2004, p. 29) propõe uma visão do homem e das relações humanas deliberadamente distintas da oficial (entendendo o oficial como a Igreja e o Estado), onde a lógica imperante é a subversão radical dos valores, hierarquias, normas e tabus religiosos, políticos e morais em prática, num sentido tanto destrutivo quanto regenerador de ciclos e estações que se sucedem.

¹²⁹ Rio de Janeiro: Forma/Companhia Brasileira de Discos, 1966. Com letras de Vinicius de Moraes e arranjos e regência de César Guerra-Peixe.

¹³⁰ No disco “À Vontade” (Rio de Janeiro: Elenco, 1963).

4.3 Limitações em torno dos modelos analíticos

Um modelo analítico funciona como uma interrogação. Neste caso pergunta-se algo como “baseados na seguinte literatura e na nossa experiênciaêmica, podemos afirmar que estes nomes operam como cânones do assim chamado violão brasileiro?”. É uma consulta endereçada a uma comunidade violonística de pesquisadores, performers e compositores. Busca-se ratificar o entendimento já vigente para, primeiramente, tirá-lo do domínio perigoso do “senso comum”, do poder velado de um *status quo* não-dito. Aqui, nomeadamente tentamos explicitar “quem são”, “como se chamam”, “de onde falam” e “o que representam” os modelos em conjunto.

Os âmbitos do incerto e do imprevisto requerem imaginação: se este modelo vá à procura de um fenômeno que paira – literalmente – sob a história da prática violonística, não paira de maneira uniforme nem imune a contestações ou “rachaduras”. Nesse sentido, apontamos as seguintes (auto)críticas, ressalvas e considerações a serem feitas em relação aos seis músicos que configuram este “modelo analítico dos cânones no violão brasileiro”, Isaías Sávio, Heitor Villa-Lobos, João Pernambuco, Garoto, Dilermando Reis e Baden Powell.

Primero: Considerando o arquétipo musical que recai na figura de Baden Powell e sua poética performática no violão – meio bossa nova, meio flamenco, meio jazzístico, sincreticamente “afro” –, sua gramática musical nas composições, sua autoimagem de *poète maudit*¹³¹, não poderíamos deixar de perguntar o seguinte: por que não incluir músicos tão influentes e profícuos quanto Laurindo de Almeida¹³² e Djalma de Andrade (“Bola Sete”)¹³³ se estes também compartilharam parte dos traços arquetípicos do violão de Baden Powell?

¹³¹ Mesmo ele tendo “renegado” seu passado, ora por motivos morais ou religiosos, ainda é lembrado pelo seu “violão vadio” no seio da sua própria família e da comunidade violonística que assim o reconhece. Cf.: **Violão Vadio: Baden Powell 80 Anos**. Espetáculo pelos 80 anos de nascimento de Baden Powell realizado no SESC Santana. São Paulo, outubro, 2017. Disponível em <https://www.sescsp.org.br/programacao/134735_violao+vadio+baden+powell+80+anos> Acesso em: 10 Out. 2017; HOARAU, Jean-Christophe. Baden Powell: ou la guitare vagabonde. In: **Les Cahiers de la Guitare et de la Musique**. n° 77. 2001, p. 24-27. Disponível em <http://www.brazil-on-guitar.de/gallery/pictures/2001_guitare_vagabondo.pdf> Acesso em: 10 out. 2017.

¹³² Cf.: FRANCESCHINI, Alexandre. **Laurindo Almeida: música brasileira, identidade e globalização**. 2012. 233 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2012. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/104026>> Acesso em: 10 jan. 2016

¹³³ Cf.: RAYS, Luís Gustavo Carvalho Alonso. **A trajetória musical do compositor brasileiro Djalma de Andrade = Bola Sete**. 105 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes,

Uma resposta acode prontamente e resume de alguma forma o que se deseja evitar: a seleção feita não significa a adoção de um critério classificatório da importância entre Baden, Laurindo e Bola Sete, com o qual o primeiro seria “o mais destacado”, por citar frases desse tipo. A singularidade é imensurável e incomparável. O aporte desses três músicos é único e se dá nos termos em que cada um os legou. A ponderação se dá em outras esferas. Por exemplo: mesmo que os três violonistas atingiram seu auge profissional após meados do século XX e unicamente em centros mais cosmopolitas, receptivos e com melhor infraestrutura no *showbiz* musical (Estados Unidos, França, Alemanha e Japão), só Baden retornaria ao Brasil. Reza a contracapa do disco de vinil “Rio das Valsas”, gravado no ano em que ele voltou ao país:

O Rio de Janeiro continua lindo. Este disco é mais uma prova. Mostra que a beleza do Rio não está somente na paisagem, nas praias, no carnaval. Também está nas valsas, antigas ou modernas, que os seus compositores criaram e que Baden Powell agora descreve com a linguagem mágica do seu violão. O Rio de Janeiro, estado de espírito, aqui revela sua face romântica. A BANERJ SEGUROS, que desde o ano passado vem desenvolvendo um projeto cultural para homenagear a cidade e o estado em que teve origem, sente-se honrada em patrocinar esse trabalho do grande brasileiro BADEN POWELL – o primeiro que ele grava em nosso país, depois de tantos anos de sucesso na Europa. (POWELL, 1988)

Este é um aspecto que pesou na escolha ou um motivo para descartar os outros violonistas? Não necessariamente. Contudo, considerou-se a volta de Baden como um sinal ainda que simbólico de reencontro, uma condição daquela presença física necessária para dizer que “aquele” violonista não só nasceu no país como vive “entre nós”, enfim, uma atitude que nos permitisse usar a expressão coloquial “o Baden é todo nosso”.

Outra questão que pesou na escolha veio de olhar para as gerações posteriores a Baden, as quais, em diversas ocasiões, mesmo conhecendo Laurindo e Bola Sete, confessavam expressamente sua predileção pelo primeiro e declaravam a influência deste sobre os seus trabalhos profissionais. É o caso de violonistas como Raphael Rabello (1962–1995) e, posteriormente, Yamandú Costa (1980–)¹³⁴, sem deixar de mencionar outro nome que atua como nexos no caso de Powell e Rabello: Jaime Tomás Florence (1909-1982), o “Meira”, responsável pela aprendizagem dos dois violonistas (CAZES, 1998, p. 69). Yamandú e seu 7 cordas, no que lhe diz respeito, alocou o seu estilo violonístico adotando o

Campinas, SP. Disponível em: <<http://cutter.unicamp.br/document/?code=000781390&opt=1>>. Acesso em: 31 mar. 2016.

¹³⁴ Cf.: YAMANDU Costa. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa213377/yamandu-costa>>. Acesso em 18 Out. 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

cânone performático mencionado¹³⁵, com uma especial atenção ao estilo improvisador da linha Powell-Rabello¹³⁶.

Segundo: A figura de Garoto enquanto um cânone representa, junto com as suas obras (editadas e por editar), um terreno peculiar de apropriação. Existe uma forte vinculação entre ele e a cena do choro brasileiro: seja pelas composições nesse estilo, pela sua versatilidade nos instrumentos de cordas dedilhadas ou pelo trabalho junto a músicos como Luís Bittencourt (1915-)¹³⁷, Zé Menezes (José Menezes de França, 1921-2014)¹³⁸ e Luiz Bonfá (1922-2001)¹³⁹, Garoto é uma figura emblemática nas rodas de choro. Noutro ângulo, o grau de complexidade das suas colaborações com Radamés Gnattali e de sua escrita e estilo violonísticos (interrompido pela sua intempestiva morte) permitem conjecturar sobre quais teriam sido os desdobramentos futuros da sua linguagem musical. Seguiria atrelado à tradição do choro, tensionando as suas possibilidades ou enveredado para outras formas composicionais? A pergunta no fundo é se, nos dias de hoje, Garoto se restringiria ao papel de um destacado compositor de choro ou iria muito além disso?

Terceiro: Outra consideração em relação aos violonistas e ao número de categorias: como deixar de fora um divisor de águas para o “violão brasileiro” como João Gilberto? Dentro de que cânone podemos considerar a singularidade e sofisticação de Guinga e Elomar para o violão-canção¹⁴⁰?

Se pensarmos que um dos traços característicos do “violão brasileiro” é a sua resiliência em relação às funções de acompanhador e de solista, a sua capacidade de incorporar passagens solísticas ao acompanhamento e fraseados vocais nas obras instrumentais, poderíamos inaugurar outra categoria de cânone no que se refere à habilidade e aptidão particular do “violão brasileiro” de “habitar” ambos os lados destas funções: uma

¹³⁵ E que Rabello também já tinha gravado em parte. Cf. RABELLO, Raphael; GNATTALI, Radamés. **Tributo a Garoto - Radamés Gnattali e Rafael Rabello**. [S.L.]: Funarte, 1982, 1 disco (45 min.): 33 1/3 rpm, microsulcos, estéreo; RABELLO, Raphael. **Relendo Dilermando Reis**. [S.L.]: RGE, 1994, 1 disco (45 min.): 33 1/3 rpm, microsulcos, estéreo.

¹³⁶ Naturalmente, isto não é motivo suficiente para explicar o surgimento e auge de um músico como Yamandú Costa. Pretende-se apenas subsidiar elementos para analisar um aspecto arquetípico da sua *performance*.

¹³⁷ Cf.: BITTENCOURT, Luís. In: **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2017. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/luis-bittencourt>> Acesso em: 28 out. 2017

¹³⁸ Cf.: MENEZES, Zé (José Menezes de França). In: **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2017. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/ze-menezes>> Acesso em: 28 out. 2017

¹³⁹ Cf.: BONFÁ, Luiz. In: **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2017. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/luiz-bonfa>> Acesso em: 28 out. 2017

¹⁴⁰ Cf.: SARAIVA, Chico. **Violão-canção: diálogos entre o violão solo e a canção popular no Brasil**. 2014. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. doi:10.11606/D.27.2014.tde-17122014-095449. Acesso em: 18 Out. 2017.

prática que permanece solista no acompanhamento da forma canção, mas que também adequa canções ao idiomatismo do instrumento. Nesta categoria teríamos ainda que avaliar contribuições como as de João Bosco, Xangai (Eugênio Avelino), Gilberto Gil e Milton Nascimento, para citar alguns.

Quarto: Este cânone diz respeito a um determinado legado representativo e datado no século XX. Após a consolidação nas IES's dos cursos de graduação com habilitação em instrumento – violão, no caso –, ainda que persistam os músicos escolhidos para este cânone (SCARDUELLI, FIORINI, 2013)¹⁴¹, é possível pensar que outro cânone está se formando em cada um dos aspectos mencionados (acadêmico, pedagógico, performático). Basta pensar que, sobre o cânone pedagógico, por exemplo, resulta compreensível no Brasil a vigência dos Estudos para violão de Villa-Lobos dada a sua influência (de fato, mas também reiterada) enquanto compositor nacional emblemático entre outros aspectos¹⁴².

No entanto, salienta-se que a obra do cubano Leo Brouwer na série de *Estudios Sencillos*¹⁴³ tem uma forte presença nos centros de ensino violonístico no mundo inteiro¹⁴⁴ há várias décadas, por vezes concomitantes à de Villa-Lobos, mas outras vezes canônica na prática. Mundo afora posso arriscar que Leo Brouwer é o cânone pedagógico do século XXI vigente. Por outro lado, importante o dado que Scarduelli e Fiorini (2015) trazem em relação aos materiais utilizados por docentes de violão nas IES's brasileiras (estaduais e federais) para o estudo de técnica pura. Neste quesito, a propedêutica violonística de Carlevaro é o cânone pedagógico vigente no país (*Ibid.*, p. 21) enquanto os estudos de Villa-Lobos figuram na categoria de compositores e não como material de aperfeiçoamento técnico (*Ibid.*, p. 25).

¹⁴¹ A julgar pela sugestão de conteúdos para a disciplina “Pedagogia do violão” e publicada no referido trabalho.

¹⁴² Cf.: MARIZ, Vasco. **Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro**. Rio de Janeiro: Serviço de Publicações/Ministério das Relações Exteriores/Divisão Cultural, 1949; WISNIK, J. M. “Getúlio da Paixão Cearense: Villa-Lobos e o Estado Novo”. In: SQUEFF, E.; WISNIK, J. M. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. Música. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1983, pp. 178-190; CONTIER, Arnaldo Daraya. **Brasil Novo. Música, Nação e Modernidade: os anos 20 e 30**. Tese (Livre docência em História) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1988; SCHIC, Anna Stella. **Villa-Lobos – o índio branco**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1989; KIEFER, Bruno. **Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1981; SALLES, Paulo de Tarso. **Villa-Lobos: processos composicionais**. São Paulo: Ed. UNICAMP, 2009; GUÉRIOS, Paulo Renato. **Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

¹⁴³ Cf.: TANEMBAUM, David. **The Essential Studies - Leo Brouwer's 20 Estudios Sencillos**. San Francisco, CA: Guitar Solo Publications, 1992; BROUWER, Leo. **Nuevos estudios sencillos: for guitar**. London: Chester Music, 2003.

¹⁴⁴ Cf.: ARCOS, Betto. **“To be useful is something incredible”: Leo Brouwer reflects on his legacy**. Reportagem e programa radiofônico. Washington: National Public Radio, 11 Abr. 2017. Disponível em <<http://www.npr.org/sections/deceptivecadence/2017/04/11/523317039/to-be-useful-is-something-incredible-leo-brouwer-reflects-on-his-legacy>> Acesso em: 20 Ago. 2017

Quinto: Outra categoria possível seria o “cânone de repertório” ou “cânone didático” (GOSS, 2000, p. 6)¹⁴⁵ entendido como o *corpus* de peças “obrigatórias” que podem ou não corroborar o cânone de *performance* e pedagógico e são tanto utilizadas para ensinar como para aprender violão. Peças como “Sons de carrilhões” (J. Pernambuco), “Abismo de Rosas” (Canhoto), “Se ela perguntar” (D. Reis), “Lamentos do morro” (Garoto) e “Berimbau” (B. Powell) entram nesta categoria.

Esta “obrigação” não se dá no plano curricular estritamente (nem conservatórios nem universidades as colocam como tais). Quer dizer: o caráter “obrigatório” não está escrito nem é exigido em documento algum (embora isto possa ser consensual). Não obstante se assemelha a uma condição êmica da comunidade violonística que pode construir um sinal de pertencimento, um tipo de “repertório comum” que se constataria analisando o repertório de solistas e conjuntos de violonistas atuantes no cenário musical até hoje (ano 2017), ex.: Yamandú Costa, Paulo Bellinati, Marco Pereira, Guinga, Trio opus 12, Quaternaglia, entre outros. Por outro lado, além do violão solo, duos e quartetos consolidados revisitaram e abriram outros cânones de repertório, com peças como “Baião de Gude”, “Jongo” (ambas de P. Bellinati), “Bate-Coxa” (M. Pereira), “Cheio de dedos” (Guinga) e “Sete anéis” (Egberto Gismonti), para citar alguns exemplos. Outro dado êmico aportado por Fábio Zanon diz respeito à importância do repertório do violonista Agustín Barrios “Mangoré” para a cena do “violão brasileiro” de um modo geral (erudito, transitivo [*crossover*] ou popular), que fez da peça “La Catedral” uma espécie de “batismo” obrigatório (ZANON, 2017b).

Sexto: O discurso do “violão brasileiro” tem um forte influência da concentração econômica no eixo Rio de Janeiro – São Paulo, visível nas histórias dos muitos violonistas que migraram para estas cidades a procura do seu circuito acadêmico¹⁴⁶, discográfico, editorial, radiofônico, jornalístico e do *showbiz* (desde cassinos até casas de apresentação, teatros e auditórios). Senão, como poderíamos negar o impacto e as repercussões desta concentração? Em nome de uma “verdadeira” história do “violão brasileiro” que está por ser escrita? Não devemos ignorar que a cultura circula não apenas nos circuitos histórico-geográficos, mas também nos circuitos dos meios de massa, e neste último como uma coprodução coletiva de narrativas ressignificadas (GARCIA CANCLINI, 1995, p. 115). Ambos os circuitos parecem gerar duas versões de uma mesma história, parafraseando

¹⁴⁵ Nos termos do autor, “[a] well-organised system of professional vocational courses of study, centred at purpose-built institutions” (*Ibid.*)

¹⁴⁶ Um dado atual: entre os nomes mais citados por professores de violão das IES’s estaduais e federais no país, “ainda é possível perceber uma ênfase da formação dos atuais docentes nas capitais, principalmente no Rio de Janeiro e São Paulo” (SCARDUELLI; FIORINI, 2015, p. 219)

novamente a proposta de Wachtel (1976). Por um lado, uma história “dos vencedores do violão brasileiro”: nomes que integraram em algum momento catálogos de editoras internacionais, *majors* fonográficas (grandes companhias de gravação), conduziram programas de rádio, fizeram parte do repertório fixo de concertistas, foram bem acolhidos pela crítica e instigaram (e instigam ainda) parte das pesquisas voltadas para o instrumento.

De outro lado, infere-se que a versão “dos vencidos do violão brasileiro” diz respeito à história de indivíduos, de pessoas físicas e sua relação singular e complexa com o instrumento, independente de ter acessado à instrução formal em música ou não, de ter as suas obras publicadas ou não, de ter conhecido métodos práticos ou professores de violão, independente de ter vivido na capital de um Estado, de ter aparecido em um programa de rádio e ainda de ter vivido em alguma cidade que sequer tenha uma estação de rádio ou uma banca de jornal, uma casa de shows, um teatro ou uma sala de cinema, entre outros muitos processos e relações de poder.

Circuitos dos meios de massa e circuitos histórico-geográficos. Estas são as condições que se devem levar em conta ao analisar a produção do discurso sobre o “violão brasileiro”. Nesse sentido, as aproximações em relação a um cânone são um passo necessário para definir contra que ou quem resistem as diversas alteridades violonísticas, a que “violão brasileiro” se dirige a rejeição ou apropriação.

4.4 Sistematizando alguns eventos-chave

Entender as variáveis que contribuíram para o estabelecimento (oficialização, institucionalização) do violão no Brasil também passa por ter uma dimensão dos fenômenos sem os quais tal visibilização não teria sido possível. Além de eventos ou pessoas que representaram o papel de divisor de águas, foram os eventos-chave e suas complexas

interdependências¹⁴⁷ articuladas pelo conjunto de uma diversidade de atores e cenários (culturais, pedagógicos, econômicos, políticos) os que construíram coletivamente as estruturas sociais¹⁴⁸ do que chamamos “violão brasileiro”. Numa tentativa de identificá-los, sugiro partir da ideia dos seguintes eventos-chave:

- A **circulação de métodos práticos**¹⁴⁹ de aprendizado do violão (pensados para o autodidatismo, redigidos de forma a prescindir da orientação de um professor) nas primeiras décadas do séc. XX e, **posteriormente, a circulação de material paradidático**, fruto da parceria entre editoras musicais e os primeiros professores formais de violão (produção de métodos progressivos, estes sim pensados no auxílio do aluno sob orientação de um professor do instrumento)
- O alto grau de **mobilidade social**¹⁵⁰ do instrumento (pensando no violão como portador de significados culturais [ex.: no valor do vínculo social entre violonistas enquanto cidadãos]) e, conseqüentemente, seu alto **potencial mercadológico** (pensando no violão enquanto bem que a sociedade produz, usa e se apropria [ex.: visando um mercado de potenciais violonistas enquanto consumidores])¹⁵¹.
- Ao crescimento exponencial na **fabricação de violões** por parte de empresas do ramo de instrumentos musicais¹⁵² (atrelado ao aporte de famílias de migrantes italianos, a exemplo das fábricas Giannini, Di Giorgio, Del Vecchio, construídos inicialmente nos moldes da guitarra romântica e, só após 1940, segundo os moldes do violão de Torres). Uma observação fundamental neste ponto: o salto nas vendas do instrumento aparece muito

¹⁴⁷ As noções de complexidade e interdependência às quais me refiro devem muito à teoria da dádiva conforme sistematizada por Mauss. Cf.: MARTINS, Paulo Henrique. A sociologia de Marcel Mauss: Dádiva, simbolismo e associação. In Revista Crítica de Ciências Sociais, 73. 2005, p. 45-66. Disponível em <<http://rccs.revues.org/954>> Acesso em: 29 jun. 2016

¹⁴⁸ Uso o termo estrutura social numa releitura dos conceitos de Lévi-Strauss em *Language and the Analysis of Social Laws* (American Anthropologist, vol. 53, n° 2, abr-jun 1951, p. 155-163. doi:10.1525/aa.1951.53.2.02a00010).

¹⁴⁹ Taborda (cap. 3, 2011) elenca uma série de métodos práticos que destacaram no circuito editorial das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX. Contudo, pesquisas mais recente como a realizada por Humberto Amorim a partir do acervo da Biblioteca Nacional apontam que a circulação destes métodos voltados para o autodidatismo é bem anterior e seus primeiros movimentos ocorrem ainda durante a primeira metade do séc. XIX.

¹⁵⁰ É difícil pensar num “divisor de águas” para este aspecto ou indicar uma data relevante para colocá-la como emblemática da mobilidade social e do potencial mercadológico do violão. Contudo, o ano de 1916 enquanto data do surgimento simbólico do violão de concerto (CASTAGNA, ANTUNES, 1994) se aproxima um pouco para os fins desta sistematização proposta.

¹⁵¹ Segundo García Canclini e sua definição de consumo enquanto conjunto de processos socioculturais no qual se realizam a produção e os usos do produto. Cf.: GARCÍA CANCLINI, Néstor. Consumidores y ciudadanos: Conflictos multiculturales de la globalización. México: Grijalbo, 1995, p. 41-55.

¹⁵² Houve uma relação na qual as fábricas endossavam violonistas que promoviam suas marcas, assim aconteceu com Américo Jacomino “Canhoto” e Dilermando Reis (Giannini), Baden Powell e João Gilberto (Di Giorgio), Paulinho Nogueira (Del Vecchio) por citar só alguns (OS LUTHIERS BRASILEIROS I, 2008).

vinculado o auge da bossa nova e, mais especificamente, ao impacto da “levada” de João Gilberto. Estamos falando do ano de 1958 e o *Long Play* “Canção do Amor demais”, na voz de Elizete Cardoso, no violão de João Gilberto, com arranjos e regência de Antônio Carlos Jobim, e letras de Vinicius de Moraes. Contudo, foi no ano seguinte, 1959, que o *Long Play* “Chega de Saudade” consolidou João e sua personalíssima *performance* violonística (NAVES, 2004, p. 65)¹⁵³

- A implantação e desenvolvimento das **indústrias fonográficas e da radiodifusão** (ca. 1920?), considerando, de um lado, os fluxos recíprocos de comunicação musical entre o que provinha do mercado internacional e o que localmente se produzia; e por outro lado na profissionalização e estratificação dos serviços e funções relacionadas à produção artística: por exemplo, a figura do arranjador, o papel de orquestras versáteis que pudessem se adequar a diversas formações, a figura do violonista solista e acompanhador.
- O início **do curso de violão** no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, emulado posteriormente em conservatórios e universidades nas décadas posteriores.
- O início do ensino do violão **na universidade pública**, primeiro na Universidade Federal Santa Maria (UFSM) e na sequência na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) (ANTUNES, 2017 *apud* ROMÃO, 2017)¹⁵⁴

<i>Mobilidade</i>		<i>Métodos</i>		<i>Crescimento</i>	
<i>social /</i>	<i>Indústria</i>	<i>práticos /</i>	<i>Início do</i>	<i>exponencial</i>	<i>Ensino do</i>
<i>Potencial</i>	<i>fonográfica /</i>	<i>Métodos</i>	<i>Curso de</i>	<i>na fabricação</i>	<i>violão na</i>
<i>mercadológico</i>	<i>Indústria da</i>	<i>paradidáticos</i>	<i>violão</i>	<i>de violões</i>	<i>universidade</i>
	<i>radiodifusão</i>		<i>(conservatório)</i>		<i>pública</i>

Figura 3. Resumo dos eventos-chave do “violão brasileiro”. (Fonte: autor)

Cada um destes momentos-chave elencados requereria um estudo individual, pois, do mesmo modo que estão aqui apresentados enquanto contextos, visando mostrar uma sucessão

¹⁵³ “[...] nenhum outro disco brasileiro iria despertar em tantos jovens à vontade de cantar, compor ou tocar um instrumento. Mais exatamente o violão” (CASTRO, 1990, p. 197); “A Bossa Nova logo se profissionalizou. O movimento deixara de ser um episódio carioca e tomava conta das rádios e televisões de todo o Brasil. Por todo o país violões começaram a ser vendidos como nunca (OLIVEIRA, 1995, p. 90)

¹⁵⁴ Não obstante, a experiência do professor e violonista Geraldo Ribeiro na Universidade de Brasília em 1966 deve ser considerada também como uma presença política do instrumento no âmbito da academia.

de eventos que nomeadamente contribuíram para o destaque do “violão brasileiro”, também é possível desdobrá-los em cada uma das suas particularidades e contribuições, por exemplo:

- Qual seria o universo de aportes técnicos, analíticos e conceituais presentes nos métodos práticos e paradidáticos publicados na primeira metade do século XX no Brasil?
- Existe alguma análise que trace os paralelos entre os diversos métodos para violão, suas coincidências, sua linguagem pedagógica, suas referências?
- O que os referidos métodos dessa época têm a dizer sobre a relação erudito-popular no violão?
- Como se deu a mediação cultural que o violão “operou” e quais as principais características da mobilidade social que o instrumento “protagonizou” ¹⁵⁵ na passagem do séc. XIX ao XX?
- Quem foram os responsáveis pela formação de público apreciador/consumidor do “violão brasileiro” nesse período?
- Qual seria a importância dos saraus para aceitação do violão na vida pública do Brasil de inícios do século XX?
- Qual foi o papel da indústria fonográfica e de radiodifusão para instituir cânones violonísticos?
- De que forma as *performances* ao vivo tiveram que adequar a duração das suas interpretações para que coubessem nos formatos de gravação da época?
- Numa fase inicial da constituição dos direitos autorais em música, qual seria a relação dos violonistas compositores das primeiras décadas em relação ao assunto?
- Será que houve uma relação direta entre a ausência de partituras (registros musicografados) e o receio destes violonistas verem “roubadas” as suas composições?
- Quais as repercussões das primeiras turmas de formandos do curso de violão no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo no cenário musical local e nacional?
- Se o violão experimentou um crescimento exponencial devido ao fenômeno da bossa nova ao longo da década de 1960, como foi encarada tamanha demanda pelas principais fábricas do país?
- A partir da demanda de violões nessa época existiram outros correlatos que geraram interesse em determinados gêneros musicais além da bossa nova?

¹⁵⁵ Levando em consideração o exposto na abordagem sobre a vida social dos instrumentos, segundo Bates (2012)

- A crescente demanda de violões pode ter implicado também numa crescente demanda de métodos para o instrumento, de professores, de centros de ensino, de programas de TV ou de rádio, de produção discográfica que satisfaça ao novo público de violonistas amadores: Além das marcas de instrumentos, quais foram os outros protagonistas dessa época?

Estas perguntas precisam, primeiramente, ser criadas, formuladas, compartilhadas e divulgadas. Quando apontamos a necessidade de pesquisas interdisciplinares voltadas para o violão nas teses e dissertações, e em particular a busca por uma compreensão da prática do instrumento como chave de leitura social e identitária, alvo de discursos e relações de poder, estamos também apontando para um conjunto de indagações que consideramos não foram discutidas amplamente ainda na literatura crítica. Estas indagações são fruto da pesquisa e compartilhá-las, mesmo sem podê-las responder em profundidade nesta ocasião, reforça a urgência – pois assim o entendemos – de expandir o escopo do atual “estado da arte” sobre o violão no Brasil.

4.5 Pensando numa classificação do “violão brasileiro”

Mesmo pensando no complexo processo que implica a construção da peculiaridade de cada estilo e apropriação performática que se faz do violão e no violão, assim como na demarcação de fronteiras e definição de perfis interpretativos, nos violonistas emblemáticos em cada uma das respectivas poéticas e gramáticas composicionais no instrumento, pergunta-se: é viável ensaiarmos uma classificação do “violão brasileiro”? Não é o “violão brasileiro” um estilo cuja peculiaridade é a de ser complementar a qualquer outro estilo que dele se apropria? Não é o “violão brasileiro”, neste sentido, “antropofágico”¹⁵⁶? Cabe aclarar que usamos o termo “construção” no sentido de destacar que toda apropriação, estilo, poética,

¹⁵⁶ Em alusão ao sentido do Manifesto Antropofágico da década de 1920 e o caráter metafórico da “deglutição” do “Outro” externo, em termos culturais. Cf.: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas de 1857 a 1972. 20ª Ed. Rio de Janeiro-São Paulo: José Olympio, 2002.

performance e peculiaridade não age ou aparece enquanto fenômeno “dado” e autônomo. Antes mesmo é resultado de complexas dialéticas e fruto de contextos e atores/agentes bem definidos.

Sem advogar necessariamente por uma classificação, entendemos que o violão, enquanto objeto de estudo é contornado por diversas denominações complementares à sua função e significação social. Estas variações estão presentes tanto na produção crítica das teses e dissertações quanto na produção bibliográfica sobre o violão. Elas também estão presentes no *corpus* de métodos para o instrumento e na linguagem que a imprensa utiliza para divulgar eventos e informações referentes à prática violonística. Seriam estes termos resultado de uma cultura violonística e uma produção das diferenças no seio da mesma? É possível que sim, toda vez que cada um destes adjetivos é produtor da negociação do status de diversos tipos de *performance* no instrumento. A questão principal, pela qual vemos a necessidade de elencá-las, é provocar a discussão sobre as suas conotações sociais e relativizar a sua validade enquanto categoria explicativa da prática violonística.

Precisamente, estes complementos do termo “violão” é que denominaremos de variáveis qualificativas, a saber:

[Violão]	[Violão]	[Violão]	[Violão]	[Violão]	[Violão]
Popular	Erudito e/ou “Clássico”	Instrumental	Brasileiro	Contemporâneo	Solista
<i>Timbre</i> <i>Suporte</i> <i>Forma</i>					

Figura 4. Resumo das variáveis qualificativas do “violão brasileiro”. (Fonte: autor)

Da palavra violão e sua relação com as variáveis qualificativas derivam as seguintes formações possíveis:

[Violão]	popular	(contemporâneo/solista?),
[Violão]	popular instrumental ¹⁵⁷	(contemporâneo/solista?),
[Violão]	popular instrumental brasileiro ¹⁵⁸	(contemporâneo/solista?),
[Violão]	erudito /“clássico”	(contemporâneo/solista?),

¹⁵⁷ Ou violão instrumental popular.

¹⁵⁸ Ou violão instrumental popular brasileiro.

[Violão]	erudito/“clássico” instrumental ¹⁵⁹	(contemporâneo/solista?),
[Violão]	erudito/ “clássico” instrumental brasileiro ¹⁶⁰	(contemporâneo/solista?),
[Violão]	brasileiro	(contemporâneo/solista?),

A variável “solista” no instrumento, que omite a voz cantada, e a variável temporal “contemporâneo” que marca uma diferença em relação a certa “atualidade” de um repertório¹⁶¹ (em relação a quem define o tempo ou momento dessa “atualidade”) servem para todos os casos. O termo já foi usado pela cena da música instrumental brasileira (“brasis” do eixo RJ-SP, para ser mais exatos) para sugerir um tipo de “MPB solista”, como na série de discos da Philips (Phonogram-Polygram) lançados entre 1978 e 1981 sob a sigla MPBC (Música Popular Brasileira Contemporânea) entre os quais figura um dos primeiros trabalhos do violonista Luiz Cláudio Ramos:

Figura 5. Disco de Luiz Cláudio Ramos, o primeiro da série “Música Popular Brasileira Contemporânea” (MPBC). (Fonte: acervo do autor)

Por outro lado, “contemporâneo” também guarda relação com o adjetivo “novo(a)”, como no título do disco “Música nova do Brasil”, gravado por Sérgio Assad e que contém as obras premiadas no I Concurso nacional de composição para violão e piano, promovido pela editora Irmãos Vitale e o Instituto Nacional de Música da FUNARTE entre 1978 e 1979¹⁶²:

¹⁵⁹ Ou violão instrumental erudito/“clássico”.

¹⁶⁰ Ou violão instrumental erudito/“clássico” brasileiro.

¹⁶¹

¹⁶² Cf.: BRASIL MEMÓRIA DAS ARTES. Discos Pro-Memus. **Música Nova do Brasil**. Sérgio Assad, violão. Disponível em <<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/discos-pro-memus/musica-nova-do-brasil—sergio-assad-violao-1981/>> Acesso em 12 de ago. 2017

Figura 6. “Música nova do Brasil”, de Sérgio Assad. (Fonte: acervo do autor)

Neste elenco de subjetividades, a acepção “violão brasileiro” parece a única passível de representar as anteriores e se reconfigurar a partir de qualquer designação que lhe deparem as variáveis qualificativas. O violão pode ser popular, erudito/“clássico”, instrumental, contemporâneo e solista sem deixar de ser brasileiro, mas só o termo “violão brasileiro” – sem variáveis qualificativas – implica na potência de ser qualquer uma das variáveis em suas múltiplas configurações. Já em alusão a uma contemporaneidade poético-musical, (em contraposição a uma “velha guarda”?) existiu o uso do adjetivo “moderno(a)” como, por exemplo, na série de materiais pedagógicos de Savio sob o título “Escola Moderna de violão” (reitero, sem saber muito bem em relação a quem ou que escola “antiga”).¹⁶³

Uma capa do Duo Assad parece captar bem a relatividade e imprecisão isto que podemos denominar de “produção de diferenças da prática violonística”, e resolve – a nosso ver – de forma bem humorada uma conciliação das diversas variáveis num exercício de superposição de camadas, resultantes no termo “clássico violão popular brasileiro”:

¹⁶³ Temos exemplos de outros instrumentos do *habitat* cordófono brasileiro, como o cavaquinho. Cf.: CAZES, Henrique. **Escola moderna do cavaquinho**. São Paulo: Lumiar editora, 1988.

Figura 7. Capa do disco “O clássico violão popular brasileiro” (2015), do Duo Assad. (Fonte: acervo do autor)

A primeira e segunda variáveis (popular, erudito/“clássico”) podem aludir – *grosso modo* – a mais de um aspecto ligado à *performance* no objeto (o violão). Por “aspectos” me refiro às nuances que podem se destacar numa escuta crítica fruto do treinamento técnico (seja empírico ou não) no violão. Nesta parte não pretendo discutir cada um dos termos e sua rede complexa de significados. Seriam eles:

- a) **timbre:** A presença ou não de uma técnica violonística (entendida como um conjunto de critérios mecânicos, não como uma escola estilística) que oriente a pulsação das cordas considerando o ângulo de ataque dos dedos da mão, ou a relação de unha ou dedo presente no ataque das cordas, ou a escolha de um toque específico (seja *apoyando* ou *tirando*) ou a região do violão em que este deva ser executado (na gama das variações tímbricas entre o *sul tasto* e o *sul ponte*), sem mencionar aqueles toques oriundos do repertório das técnicas expandidas;
- b) **suporte:** Refere-se à questão prescritiva e descritiva em relação ao suporte escrito ou não da música, e se escrito à possibilidade de ter ou não lugar para o improviso idiomático (ex.: num *standard* de jazz, num improviso flamenco). Falar em suporte não pressupõe algum juízo de valor – ex.: alta ou baixa cultura – pelo fato de uma música estar musicografada ou não. A finalidade é diferenciar o repertório tradicional estritamente vinculado ao suporte escrito, herança das concepções datadas do século XIX sobre música (COOK, 2000, p, 41), daquelas que ora prescindem da partitura, ora a usam apenas pela sua função mnemotécnica (estenográfica);

- c) **forma:** À forma composicional ou à alusão de um gênero ou ritmo tradicional (quão folclórico pode ser um tema, se muito – ex.: Odeón, se pouco/baseado em – ex.: 1º Ciclo Nordestino, de Marlos Nobre – se nada/ausente de – ex.: *Percussion Study 1*, de Arthur Kampela).

Estas últimas acepções (das gradatividades de folclorismo) podem se aplicar à variável “brasileiro”, certamente. Já por “instrumental” discerne-se apenas entre músicas que contenham uma semântica musical textual (expressada na letra da música) daquelas interpretadas unicamente no violão, mas também num vocalise acompanhado ou um *scat* jazzístico.¹⁶⁴

Além das variáveis qualificativas, a própria palavra “violão” enquanto objeto nos diz a respeito de cada uma das seguintes relações:

- a) **organológica:** ao violão em si, enquanto instrumento musical (Sachs-Hornbostel 321.322-5)¹⁶⁵;
- b) **musicológica:** ao instrumento na função de mediador da manifestação expressiva de comunidades musicais (STRAW, 1991) nas suas diversas vertentes (o violão do choro, do samba, do sertanejo-nordestino, do “Mpb”, mas também da improvisação livre, da música “contemporânea”, o violão erudito de tradição orquestral – de concerto – e o violão dos conjuntos de música barroca);
- c) **sociológica:** à relação de poder e à carga social e política que a história do instrumento-documento refere, a sua arquetipificação.

[Violão]	[Violão]	[Violão]
Sachs-Hornbostel 321.322-5	Mediador de comunidades musicais	Arquétipo e estigma

Figura 8. Resumo das relações do violão-objeto. (Fonte: autor)

¹⁶⁴ Zanon (2017a) comenta que, em algumas cidades no Brasil, o termo “violão clássico” pode recair tanto para um repertório de concerto quanto para qualquer gênero musical que se interprete no violão, isto é, basta não ter letra nem cantor que a música interpretada no violão torna-se “clássica”.

¹⁶⁵ Cf.: MIMO H-S classification. **Revision of the Hornbostel-Sachs Classification of Musical Instruments by the MIMO Consortium**. Musical Instruments Museums Online. [S.L]:MIMO, 2011. Disponível em <<http://www.mimo-international.com/documents/Hornbostel%20Sachs.pdf>> Acesso em 16 abr. 2017

Já pensando no processo de construção do termo “violão brasileiro” podemos também considerar um histórico de apropriações que derivam em outra classificação possível, como veremos a seguir:

- **empírico¹⁶⁶-compositor:** saído dos círculos de violonistas que não aprenderam “por música”, mas que construíram uma carreira e repertório próprios. Veja-se que não nos referimos ao caráter de violonista-compositor (que está onipresente em todos e é intrínseco à história do próprio instrumento e seus primeiros métodos) e sim aquele que executa a partir da sua própria “experiência mecânica”, do seu contato a priori, e que posteriormente repercute em músicas por ele produzidas (Ex.: João Pernambuco, Canhoto da Paraíba, os Índios Tabajara, Tó Teixeira¹⁶⁷). Pensou-se em descrever esta classificação desde uma categoria *etic* que denominarei de “legado empírico do violão brasileiro”;
- **escolástico-concertista:** é a figura do solista herdeiro do legado de Andrés Segovia e do arquétipo por ele propugnado, saído dos moldes dos conservatórios de música e da posterior formação universitária. Esta classificação abriga não só a preparação técnica e instrumental como também limita o repertório naquele destinado ao violão de concerto (Ex.: Edelson Gloeden, Fábio Zanon);
- **empírico-acompanhador:** nem sempre pensado como referência no instrumento, mas que dialoga com o legado musical tradicional (folclórico/massivo), o gênero canção e preserva um domínio do violão (Ex.: Elomar, João Bosco, Xangai);
- **transitivo:** a síntese dos violonistas acima referidos, ao qual se incrementa que:
 - maneja ou pelo menos está familiarizado com a técnica do violão de concerto e sua literatura solista no instrumento (o que não necessariamente signifique que surja de uma “filiação” pedagógica do tipo “*estudou violão com X*”, “*foi aluno de Y*”, “*adotou a escola Z no instrumento*”);
 - conhece e transita bem nos ritmos brasileiros (sendo que, muitas vezes, pode ter começado na música popular e, posteriormente, migrado para o violão de concerto);

¹⁶⁶ “[...] forma de saber derivado da experiência sensível e de dados acumulados com base nessa experiência, permitindo a realização de fins práticos. Os empiristas rejeitam, portanto a noção de idéias inatas ou de um conhecimento anterior à experiência ou independente desta” (MARCONDES, 2008, p. 181). Uso o termo para me referir à fruição do instrumento como resultado de uma dedicação exclusiva, não de uma experiência passageira.

¹⁶⁷ Violonista e compositor paraense, contemporâneo de Garoto. Sua obra e memórias foram sistematizadas e gravadas por um conterrâneo, o violonista e compositor Salomão Habib. No repertório figuram valsas, choros, maxixes, dobrados, prelúdios entre outros gêneros recorrentes da primeira metade do século XX.

- incorpora o repertório do gênero canção como também o arranja e adapta para o violão solista (ex.: Garoto, Baden Powell).

["violão brasileiro"]	["violão brasileiro"]	["violão brasileiro"]	["violão brasileiro"]
Empírico-compositor	Escolástico-Concertista	Empírico-Acompanhador	Transitivo

Figura 9. “violão brasileiro”: classificação por apropriações. (Fonte: autor)

Neste último perfil temos o que denomino de “identidade transitiva”, isto é, uma propriedade do fazer instrumental do violão que ora admite, ora exige diversos complementos para o exercício do seu sentido semântico. O termo deriva da definição de transitividade verbal proveniente da área da linguística, conforme abordada nos estudos da gramática tradicional¹⁶⁸. Para a presente pesquisa, me guiei pela analogia que Paulo Freire realiza com a análise gramatical quando explica conceitos-chave da sua filosofia pedagógica, como na reflexão dos verbos ensinar, entender, assumir¹⁶⁹.

Vejamos o contexto do uso do termo transitivo em Freire, do qual me guiei para usar o termo:

Não há docência sem discência, as duas se explicam e seus sujeitos, apesar das diferenças que os conotam, não se reduzem à condição de objeto, um do outro. Quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender. Quem ensina ensina alguma coisa a alguém. Por isso é que, do ponto de vista gramatical, o verbo ensinar é um verbo transitivo-relativo. **Verbo que pede um objeto direto – alguma coisa – e um objeto indireto – a alguém.** Do ponto de vista democrático em que me situo, mas também do ponto de vista da radicalidade metafísica em que me coloco e de que decorre minha compreensão do homem e da mulher como seres históricos e inabacados e sobre que se funda a minha inteligência do processo de conhecer, ensinar é algo mais que um verbo transitivo-relativo. Ensinar inexiste sem aprender e vice-versa e foi aprendendo socialmente que, historicamente, mulheres e homens descobriram que era possível ensinar (FREIRE, 1998, p. 25-26, grifo nosso).

¹⁶⁸ Cf.: OTHERO, Gabriel de Ávila. *O sintagma preposicional*. In **A gramática da frase em português: algumas reflexões para a formalização da estrutura frasal em português**. Porto Alegre: EDUPUCRS, 2009, p. 102-109; KANTHACK, G. S. Transitividade verbal: teoria e prática gramaticais. *Caderno Seminal Digital*. Rio de Janeiro: UERJ, ano 14, v. 10, n° 10, jul/dez 2008, p. 98-106. Disponível em <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/cadernosseminal/article/view/12674>> Acesso em: 12 jul. 2016.

¹⁶⁹ Esta acepção do termo não se relaciona com outra que Freire usa na definição de “transitividade crítica”. Cf.: **Educação como prática da liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

Ao falarmos numa “identidade transitiva do violão brasileiro” pretende-se elucidar dois aspectos que agiriam de forma dialógica: a necessidade de complemento e a ação complementadora. Um exemplo: o violonista oriundo do perfil escolástico-concertista que incorpora o perfil do violão híbrido-transitivo tanto adquire as possibilidades/apropriações deste perfil quanto contribui – desde o seu perfil de origem – para expandir/adicionar outras mais.

Parece-nos que o autodidatismo no violão das primeiras décadas do século XX foi a tática encontrada por amadores e profissionais perante a ausência de um espaço oficial para o instrumento. A circulação dos primeiros métodos práticos de violão auxiliou na aprendizagem, pelo compartilhamento de diversas técnicas que sistematizaram o processo como um todo, desde a iniciação até o avanço progressivo, sem chegar a tirar o violão da sua condição extraoficial.

No entanto, problematizando a pertinência desta “identidade transitiva” percebemos que é próprio dos violonistas exercerem diversos níveis de autodidatismo se pensamos na condição solista do estudo técnico do mesmo, e o fato dele ter perdido a “revolução dos conservatórios” por não ser instrumento de orquestra e não possuir o impacto de um instrumento como o piano (GOSS, 2000, p. 6). Por outro lado, é relativo o isolamento didático quando o convívio entre violonistas constitui, na prática, uma comunidade de troca de experiências em contínua mudança e em constante interdependência. Em suma, diferenciamos este tipo de autodidatismo como uma espécie de tendência a negar a filiação a determinada escola violonística. Outra questão é a associação entre autodidata e empírico, que pode até chegar a se utilizar como sinônimo.

Ainda o termo “violão brasileiro” referir-se-ia a um conjunto de atributos subjacentes, presentes e atuantes, que dizem respeito a:

- a) um “**léxico**” do “violão brasileiro”, ou seja, de um determinado legado histórico e acervo imaterial. Aqui teríamos que nos referir a um prontuário de estilemas violonísticos¹⁷⁰ recorrentes, reiteráveis, identificáveis e praticados por uma comunidade violonística local herdeira do que denominamos de “legado empírico do violão brasileiro”;

¹⁷⁰ Brouwer (2017) denomina estilemas aos traços idiomático-musicais que possibilitam uma identificação relacional. O termo é usado na área de Linguística para “designar um traço central de estilo e que indica uma constante estilística que se impõe como padrão recorrente”. Cf.: ESTILEMA. Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Ed. Melhoramentos Ltda. Disponível em <<http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugue-brasileiro/prontuario/>>. Acesso em 17 out. 2017.

- b) uma “**sintaxe**” do “violão brasileiro”, ou seja, de uma determinada práxis (lógica?) da sua construção enquanto discurso musical. Este aspecto se refere ao modo como damos sentido ao prontuário de estilemas no espaço e no tempo, é a nossa “fala” musical. Resultado do léxico no devir da sintaxe musical acontece o “sotaque” violonístico;
- c) uma “**semântica**” do “violão brasileiro”, isto é, de um determinado complexo cultural que lhe adscrive significados. Aqui se alude ao repertório émico, à teia de significados dispostos que permeia a prática do “violão brasileiro”. São os contextos que legitimam o sotaque violonístico.

[Léxico do “violão brasileiro”]	[Sintaxe do “violão brasileiro”]	[Semântica do “violão brasileiro”]
Legado e acervo imaterial.	Estilemas do seu discurso musical	Complexo cultural simbólico atrelado.

Figura 10. “violão brasileiro”: atributos adjacentes. (Fonte: autor)

Parte da necessidade de criar esta série de categorias e termos é fruto da reflexão de outros aspectos da análise heurística das teses e dissertações sobre violão e da síntese dos subsídios teóricos discutidos desta a etnomusicologia.

Quando explico as relações do violão-objeto (organológico, musicológico e sociológico), por exemplo, considero a análise da sua sociabilidade e da complexa rede de agentes involucrados nela (BATES, 2012). Já no intuito de compreender os tipos de socialização em volta do violão e os tipos de apropriação que dele se fazem (DAWE, 2013) surgem as diversas apropriações do termo “violão brasileiro”(empírico-compositor, escolástico-concertista, empírico-acompanhador, transitivo) e, principalmente, as variáveis qualificativas (popular, erudito/clássico, instrumental, brasileiro, contemporâneo) como noção para pensarmos a reiterada “produção social da diferença” a partir da sua performance. A menção dos atributos subjacentes (léxico, sintaxe e semântica do termo “violão brasileiro”) vem auxiliar, precisamente, o entendimento das variáveis sugerindo aspectos transversais à própria construção das diferenças.

No capítulo seguinte apreciaremos os depoimentos de personagens cuja diversidade de perfis auxilia ao entendimento do termo “violão brasileiro” a partir das subjetividades dos entrevistados, das suas definições, das suas relações com os postulados que permeiam o proposto cânone do “violão brasileiro”, pelos itinerários, movimentos, deslocações, percursos e andamentos de uma etnografia dialogada das memórias do “violão brasileiro” nas falas dos entrevistados.

5 POR UMA COMPREENSÃO INTERCRÍTICA DA *PERFORMANCE* VIOLONÍSTICA

A intercrítica¹⁷¹ enquanto procedimento de pesquisa busca contornar a suposta autosuficiência de uma epistemologia da racionalidade metafísica e das ciências biológicas, procurando entender, filosoficamente, a experiência humana em suas diferentes racionalidades, possibilidades e riscos. Trata-se da busca por interlocuções entre ciência e mito, experiências objetivas e subjetivas, indivíduos e grupos sociais, com destaque às diferenças e não as semelhanças dos pontos de vista. A intercrítica é o próprio espaço “nas” fronteiras da razão científica e da mítica:

[...] esta [a intercrítica] consiste numa atividade de utilização das interfaces quais espelhos, que permitam a cada racionalidade refletir sobre seus valiosos pontos duvidosos, reformulá-los, reapresentá-los, erigindo, deliberadamente, ‘barreiras’ entre suas explicações, recriando-se e reconstituindo-se. (ALEKSANDROWICZ, 2000)

Podemos deslocar, então, o procedimento de pesquisa intercrítica para o campo dos discursos sobre o “violão brasileiro” na qualidade de legado performático no mapa do acervo imaterial da América Latina, em cujas histórias e manifestações ecoam uma síntese de trânsitos, fluxos e migrações, todos ressignificados. Mas, até que ponto se deve pensar o violonismo brasileiro por “aquilo que não é” em relação a outros violonismos da região? As práticas do “violão brasileiro” constitui-se, então, num acervo imaterial daquilo que só nos diferencia?

[...] há certa razão em dizer que nosso violão latino-americano se valeu de formas populares muito belas e muito simples, como é toda a cultura popular, é uma cultura de síntese... E a elaboração, por razões de respeito às estruturas das próprias culturas populares não se desenvolvem fora do seu estrutural, de seus períodos clássicos, de 16, de 32 compassos *etc.* Eu respeito enormemente o pensador, a García Canclini, a quem já lí ao mesmo tempo em que Umberto Eco que é um dos pensadores de maior lucidez, no plano das ideias claras e explicações extensas, mas decisivas, no terreno das culturas híbridas que eu chamo pluralismo cultural. Eu acredito também que isto, com relação à América Latina, se limita a duas generalidades: uma escola, esse é um dos aspectos, tecnicamente desenvolvida e musicalmente

¹⁷¹ Cf.: ATLAN, H. **Com Razão ou Sem Ela: Intercrítica da Ciência e do Mito**. Lisboa: Piaget, 1994 [1986]

restringida às fontes nacionais, populares ou folclóricas. Excepcionalmente incursões pontuais de contemporaneidade de alguns compositores do gênero de música clássica, de concerto, todas as classificações da música culta em geral, que é minoritária em relação às fontes que geram estes repertórios. Por outro lado existe nesses violões populares da América Latina um domínio completo do instrumento por essa simplicidade dos formantes compositivos que as integram. Quer dizer, em soma, existem excelentes violonistas em toda nossa América Latina que tocam com uma facilidade extrema e que são no terreno do clássico, no terreno do popular, em ambos são um exemplo de virtuosismo, como já aconteceu com o flamenco na Espanha, que são realmente uns virtuosos excepcionais por uma tradição, igual a essa tradição que tivemos em geral na nossa América Latina do violão popular [...] Chegando ao “violão brasileiro”, este em suas duas variantes, o da cultura popular, folclore, e o das músicas já levadas ao gênero sinfônico, camerístico, o violonismo brasileiro é absolutamente evolucionado e maduro. Existe um percurso no “violão brasileiro” desde o popular para o culto em que há momentos nos quais não se distingue uma coisa da outra (BROUWER, 2017, entrevista e tradução nossas)¹⁷².

Na fala do violonista e compositor cubano, insinua-se o embate de duas forças: o das práticas que reforçam um caráter nacional na música e aquelas oriundas da experimentação de técnicas composicionais. Para Brouwer, é como se a beleza e persistência da música nacional se comportasse como o canto da sereia, cujo “feitiço” pode “afogar” até a própria música:

[...] as formas de compor que se supõe inovaram neste século XX o violonismo se baseiam numa coisa muito simples: eu escrevo para o violão como se fosse uma orquestra, cheia de timbres, com um equilíbrio das ressonâncias que estão em todas as minhas músicas, e na ausência de elementos repetitivos, isto é, de mimetismo com as raízes folclóricas que é um dos perigos que vejo na nossa América Latina em geral. O violão popular em toda nossa América é de uma força telúrica, importante, e **essa força não pode ser superada** se não for sublimando as suas linguagens e desenvolvendo as mesmas de um ponto de vista cultural e intelectual. (BROUWER, 2017, entrevista e tradução nossas, grifo nosso)

Para ele, que também abordou o assunto na obra “*La tradición se rompe... pero cuesta trabajo*” (1967-1969, para orquestra), vemos que as considerações em torno do “violão brasileiro” são mais esperançosas em relação ao embate apontado, pois este seria, no entendimento de Brouwer, um território que tanto na sua experimentação quanto na sua musicalidade folclórica consegue confundir os limites, conciliar os antagonismos. Além de pensarmos o “violão brasileiro” enquanto categoria negativa, podemos considerar que seu léxico, sintaxe e semântica pertencem ao terreno híbrido que denominamos de transitivo e que confirma não só a operação de síntese entre diversas vertentes e apropriações como também

¹⁷² BROUWER, Leo. Leo Brouwer: depoimento [set. 2017]. Entrevistador: Fernando Elías Llanos. São Paulo: 2017. 1 arquivo WAV (45m). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta tese.

indefine as fronteiras em volta da sua prática instrumental. Precisamente, pensando nas práticas é que podemos contrastar as categorias antes mencionadas a partir de dois momentos:

- **violão-povo** como legado histórico do violonismo brasileiro¹⁷³, do empirismo da experiência mecânica nas cordas dedilhadas em geral, considerando aqui as trocas culturais entre os diversos atores do *habitat* cordófono brasileiro (figura 12)
- **violão-arte** como o momento dialético do estabelecimento da “razão instrumental” (chegada do *corpus* metodológico europeu).

¹⁷³ Por violonismo brasileiro desejo aludir àquilo que Amorim descreve como “traços da memória dos cordofones de cordas dedilhadas” que após o século XIX “se desdobraram naquelas reconhecidas posteriormente no violão” (2015, p. 35), isto é, àquela memória que encontrou no violão-objeto (321.322-5 na classificação Sachs-Hornbostel, ou simplesmente S.H.) outro veículo para manifestar a sua “musicalidade ou *intelligentzia* cordófona”, se cabe o termo.

Figura 11. *Habitat* cordófono brasileiro (Fonte: autor)

¹ O habitat considera diversos tipos de cordófonos que se influenciam entre si. Dessa forma, o Berimbau e a Rabeca também entram “na roda”.

² No caso, estamos falando da guitarrada enquanto estilo interpretativo que se apropriou da guitarra (o instrumento)

³ Não se consideram, para este exemplo, outros diálogos inter-instrumentais que com certeza devem acontecer entre pares socio-performativos: tamborim, surdo, cuica, pandeiro, pife [artesanal], voz [cantada / improvisada –como no repente e no *scat*-/ declamada], flauta transversal, gaita etc. Para este quadro não foram consideradas referências à cordófonos usados em outras épocas, sendo um levantamento que foge ao escopo da pesquisa.

Mas a referida transitividade também encontra caminhos imprevisíveis e consegue inventar outros percursos além do legado empírico e da escolástica, como no caso da experiência de “violão brasileiro” de Guinga:

Fui estudar com um professor de violão clássico, que era o professor [Jodacil] Damaceno. [...] o tempo que eu ia ficar estudando escalas, estudando arpejos, estudando uma obra... Eu lia mal [...] esse era o tempo que eu usava para compor, para usar minha cabeça... Eu gastava [o tempo da prática técnica] inventando minhas coisas... Queria ficar compondo. Eu sou compositor popular. É lógico que cheguei a aprender alguma coisa. Até agora quando eu fico sem tocar vários dias fico tocando o Estudo N° 1... Uma coisa assim durante meia hora entendeu? Depois eu toco as minhas músicas, porque de certa maneira é um tipo de estudo também. Mas ficava ali, imitava muito de ouvir eles [Damaceno e os outros alunos dele] tocarem... Porque propriamente eu, realizar aquilo ali... Eu cheguei a tocar o Choro da Saudade, do [Agustín] Barrios... Por intermédio deles consegui entrar na obra do Villa-Lobos... Eu via eles tocarem coisas maravilhosas como a transcrição da Pavana de Ravel... eles botavam violonistas para ouvir no disco... Botavam Julian Bream, botavam John Williams, botavam Leo Brouwer... Teve contato com a obra do Leo Brouwer por intermédio deles [...] eles eram amigos de Oscar Cáceres, de Guido Santorsola... [...] Esses caras foram de uma importância fundamental na minha vida porque com eles eu percebi que jamais seria um violonista de concerto... Eu percebi que queria ser um violonista para as minhas músicas e de certa maneira foi muito bom para a minha autoestima, porque eu consegui tocar o ‘Choro da Saudade’, eu consegui tocar o ‘Estudo N° 1’ de Villa-Lobos... Os estudos do Leo Brouwer, alguns exercícios... O que eu vi de certa maneira é que minha mão não era ruim, minha mão era boa, entendeu? (GUINGA, 2016, entrevista nossa)¹⁷⁴

O depoimento ilustra algumas das nuances resultantes do convívio entre discursos do assim chamado violão-povo e do violão-arte. Em muitos aspectos, o letramento musical era encarado como uma espécie de alfabetização sócio-musical e, nesse sentido, o violão de concerto tinha a vantagem de ser o violão “por música”. Nessa relação desigual de poder a favor de um ideal “erudito” de técnica violonística, aludida no depoimento, a tradição europeia aparece como um *tour de force* para o violonista.

Por sua vez e propiciando uma síntese, Guinga também revisita um repertório representativo da brasilidade violonística de forma a contrapesar o letramento e reforçar um sentido de pertencimento a um legado no instrumento, a uma memória na qual é possível participar, memória esta que pode ser pessoal

¹⁷⁴ GUINGA (Carlos Althier de Sousa Lemos Escobar). Guinga: depoimento. Entrevistador: Fernando Elías Llanos. São Paulo: 2017. 1 arquivo WAV (120m). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta tese.

‘violão brasileiro’ para mim era meu tio. Primeira referência. Por intermédio do meu tio vieram Dilermando Reis, o Américo Jacomino, o ‘Canhoto’, e o João Pernambuco, que tocava ‘Sons de carrilhões’[...] Ele tocava violão toda noite, antes de dormir, ficava tocando... Eu queria dormir [e] aquilo me incomodava. Ficaram chateados que eu queria dormir e ele ficava tocando. Mal sabia eu que estava aprendendo. Então um dia meu tio saiu, eu vi o violão dele no canto aí eu peguei. E toquei. Foi meu primeiro contato. Tinha 11 anos. Então esse foi meu primeiro contato com o violão, uma coisa informal.

ou coletiva:

[...] são os compositores que formataram o grande ‘violão brasileiro’. Para mim o ‘violão brasileiro’ está na mão do João Gilberto, que para mim nunca deixou de ser um compositor... No violão do Garoto, compositor... No violão do Baden, compositor... violão de Dilermando, compositor... violão do Toninho Horta, compositor... violão do Hélio Delmiro, compositor... violão do Canhoto da Paraíba, compositor... violão do Dinho, que também era compositor... desses aí... Raphael Rabello, que também era um grande compositor, não teve tempo de deixar uma obra, entendeu?... Agora vou falar de compositores, mas que não se falam mesmo como violonistas. Milton Nascimento, violão altamente particular, tem dado muito ao ‘violão brasileiro’; Chico Buarque, tem dado muito pro ‘violão brasileiro’, altamente particular o violão do Chico... **Gilberto Gil, um violão monstruoso, talvez um dos maiores violonistas do Brasil de todos os tempos... Gilberto Gil...** Dori Caymmi, violão altamente particular... Dorival Caymmi, o pai dele, outro violão altamente particular... eu estudo esses caras todos. [...] Sempre pego meu violão e estou tocando uma música deles... vou te dar agora! [pega o violão, toca e canta ‘Evangelho’ e ‘Estrela da tarde’, de Dori Caymmi; ‘Morro dos irmãos’, de Chico Buarque; ‘Maria, Maria’, de Milton Nascimento; ‘Expresso 2222’, de Gilberto Gil] Né? (GUINGA, 2016, entrevista nossa, grifos nossos)

Se o “violão brasileiro” dissipa antagonismos e confunde as fronteiras das práticas musicais, o que poderia esperar-se de uma tradição de “violões altamente particulares” advindos do lirismo da canção? Guinga parece advertir que o violão também parece dar vazão a uma musicalidade polissêmica e poli-instrumental, em que a voz e o instrumento forjaram uma rica vertente de acompanhamento. É possível que esse “violão altamente particular”, em especial o do Gil, possua algo dessa orquestralidade que Brouwer destaca como assinatura do fazer-violonístico brasileiro e compara com a voz-violão do *cantautor* cubano Sílvio Rodríguez:

Existem alguns elementos que vem para agregar, por exemplo, à riqueza rítmica dos acompanhamentos na cultura popular brasileira, que é mais rítmica e ainda assim na sua... veja, tem violonistas e cantantes no Brasil como Gilberto Gil na geração mais próxima a mim, embora mais jovem... esse violonismo brasileiro chega a ser alucinante. Obviamente, nem se fale

do violão da ‘floresta’ como a trabalha um [Egberto] Gismonti que já é uma orquestra em si mesma e uma coisa personalíssima. Existe no Brasil esse domínio técnico e interpretativo nos acompanhamentos. Eu vejo isso, ainda que não seja ritmicamente, mas sim na sua maneira de completar a voz vejo o Silvio Rodríguez relacionado nesse sentido. O “violão brasileiro” também complementa e às vezes completa o discurso sonoro em geral. (BROUWER, 2017, entrevista e tradução nossas)

A paisagem violonística brasileira, o das fronteiras difusas e não-antagônicas do violão-povo e o violão-arte, também pode representar ou significar de fato um ganho no leque de soluções técnicas ou performáticas já que oferece outros caminhos e abordagens válidos para trazer algumas luzes a impasses de técnica ou de interpretação. Será que violonistas de longa trajetória como o uruguaio Eduardo Fernández ou o japonês Shin-Ichi Fukuda também teriam esse “outro” prontuário de soluções técnicas que não passem pela tradição técnica “erudita”? (ex.: Sor, Aguado, Carlevaro). O violonista Fábio Zanon comenta a respeito:

O Eduardo [Fernández] certamente. A gente conversa muito sobre isso, inclusive. Na Argentina e no Uruguai isso aí tem muito, mesmo na Venezuela também, *por supuesto...* [...] E às vezes você não está nem tratando de música latinoamericana, você está tratando de uma sonata de Sor, ou uma suíte de Bach... sim, porque eu acho que **a gente acaba tendo uma segunda maneira de raciocinar** a interpretação musical que acaba te sugerindo soluções, enfim, coisas de criatividade mesmo, **que habitualmente você não teria simplesmente pelo exercício escolástico**. Por exemplo: quando você está trabalhando com suítes barrocas, especialmente com suítes francesas de compositores que estão mais próximos da prática da dança, no caso você está falando do violão de Robert de Visée, uma coisa desse tipo, em que a presença da dança é muito forte, então a maneira de articular, a maneira de ornamentar, a gente tende a pensar de uma forma coreográfica, a gente tende a imaginar como é que aquilo funciona sendo dançado. Outra coisa, quer ver... uma conversa que eu tive com Sérgio Assad... eu falei “Sérgio, olha, comparado com você a minha experiência com violão popular é muito pequena, o que você me recomenda para melhorar quando toco a tua música, quando toco uma música do Radamés Gnatalli?” ele falou “toque com percussionista”.... toque, você vai tocar Toccata em ritmo de Samba do Radamés? toque uma vez nem que seja de brincadeira com um cara tocando o pandeiro, só para você ter uma ideia de como você tem que sincronizar. Então, essa coisa... parece que a nossa mente quando está trabalhando uma coisa de fundo dançante a gente tende a raciocinar não simplesmente em tocar como solista, mas tocar em sincronia com uma hipotética percussão ou com uma hipotética dança. Nesse sentido acho que faz muita diferença. A outra coisa é, quando você vai trabalhar com música que tenha margem para improvisação, especialmente música barroca, a gente tende a ser muito mais desinibido. Aconteceu uma vez que estava discutindo [numa *Masterclass*] um ponto de digitação, ou de ornamentação, não lembro exatamente o que é que era, falei pro aluno “olha só, você pode estudar ‘essa’, ‘essa’, e estuda três ou quatro diferentes, daí na hora que você for tocar em público de acordo com o teu estado de espírito escolha uma delas”. Para os outros professores aquilo parecia uma coisa quase que

interplanetária... “como é que você manda o aluno estudar a mesma coisa de duas formas diferentes?” (ZANON, 2017b, entrevista nossa, grifo nosso)¹⁷⁵

O uso dos termos “prontuário” e “legado” ao longo desta pesquisa tem razões para estar aqui. As acepções da palavra¹⁷⁶ remetem ao “conteúdo desse documento”, mas que tipo de documento? Este seria um objeto, um “manual que contém informações úteis”. Por outro lado, prontuario é um espaço físico, um “lugar onde se guardam objetos que podem ser necessários a qualquer momento” e se o vinculamos com a noção de memória, enquanto lugar que acumula vivências, o prontuário também é uma “ficha com os antecedentes de uma pessoa”, “de pessoas” –diríamos nós– que habitaram e habitam entre o violão-povo e o violão-arte.

É esse mesmo prontuário cultivado na música brasileira repleto de “informações úteis” para aqueles inscritos e inseridos (incluídos natos, naturalizados e residentes) no complexo cultural brasileiro que se estabelece na categoria de recurso: o “violão brasileiro” é um recurso do tipo técnico, coreográfico, estético, com desdobramentos metodológicos. O seu repertório, a sua interpretação, o seu violonismo (incluídos aqueles “altamente particulares”) dispõem-se como um prontuário polivalente no cenário violonístico mundial.

Como prontuário, por vezes também pode cumprir a função de ser uma “reserva” cultural acionada para determinados momentos de celebração “do nacional”. Senão, analisemos a virada do século, no ano 2000, quando aconteceram diversos eventos lembrando o denominado V centenário do “descobrimento” do Brasil. Aquilo teria fortalecido a “redescoberta” de um “violão brasileiro”? Se sim, onde ele estava nas décadas passadas? Certo é que, naquilo que consideramos uma estratégia de *soft power* para alavancar o que setores da economia e do turismo denominam “marca Brasil”¹⁷⁷, a música brasileira – violão incluso – foi favorecida nessa leva de atividades comemorativas da brasilidade pelo mundo afora.

Zanon testemunhou diversos desses eventos como também os protagonizou, pois foi por essas épocas que esse ‘mundo afora’ também se perguntou sobre qual seria a ‘brasilidade’

¹⁷⁵ ZANON, Fábio. Fábio Zanon: depoimento [set. e nov. 2017]. Entrevistador: Fernando Elías Llanos. São Paulo: 2017a e 2017b. 2 arquivos WAV (236m). A entrevista “2017b” na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta tese.

¹⁷⁶ PRONTUÁRIO. Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Ed. Melhoramentos Ltda. Disponível em <<http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugue-brasileiro/prontuario/>>. Acesso em 17 out. 2017.

¹⁷⁷ Cf.: CHADE, Jamil. “**Marca Brasil**” sofre com política. São Paulo: O Estado de São Paulo, 08 Dez. 2016. Disponível em <<http://economia.estadao.com.br/noticias/geral,marca-brasil-sofre-com-politica,10000093245>> Acesso em: 20 Out. 2017

de um dos mais destacados concertistas de violão clássico do cenário mundial. Nessas horas, o prontuário do “violão brasileiro” –coloquial e literalmente falando– ‘salvou a pátria’:

Zanon: [...] Você teve shows de artistas brasileiros no Hyde Park... foi coisa grande. Lembro de ter shows gigantescos de Gilberto Gil, de Caetano, Bethânia, todo junto no [Royal] Albert Hall, assim... quer dizer... e naquele ano [2000] lembro de tocar em muitas capitais não só europeias... pediram para tocar em Riade [capital da Arábia Saudita] me pediram para fazer dois concertos somente de “violão brasileiro”. Então, quer dizer...

Llanos: E por “violão brasileiro” o que você ofereceu naquele momento?

Z: Isso aí é que foi uma coisa curiosa. Devo ter te contado isso, que até a época tocava Villa-Lobos, tocava a Ritmata de Edino Krieger, Ronaldo Miranda e era meio que isso... não colocava música popular brasileira nos meus programas. Mas daí como foi uma coisa pedida para fazer especificamente a demonstração do “violão brasileiro” pela primeira vez eu toquei música de Tom Jobim, de Ernesto Nazareth, de Marco Pereira...

Ll: Foi pedido expressamente executar um programa de “violão brasileiro” que contemple esse outro tipo de repertório e não o violão de concerto, mesmo que de compositores brasileiros?

Z: Não, não... Me pediram para tocar dois programas de música brasileira e eu achei [falando para si mesmo] “você vai tocar em Riade”... não vou tocar os 12 Estudos de Villa-Lobos, né? [risos] Washington a mesma coisa, você está tocando em um auditório de banco, para convidados, eu achei que ficava uma coisa muito...

Ll: Pouco “convidativa”...

Z: Eu sempre me preocupo nos meus programas [de concerto] em não dar uma aula. Eu não queria que aquilo parecesse uma aula... [fala em tom circunspecto] “olha só o violão clássico brasileiro, a primeira obra importante, Sonata do Guerra-Peixe” ... eu não acho assim uma música tão boa para esse tipo de situação, então eu não toco, entende? [risos] apesar de reconhecer a importância histórica da obra não é uma obra que uso para esse tipo de eventos...

Ll.: Você pensa na receptividade...

Z: Eu penso no público que vai me ouvir e principalmente naquele momento já me dei conta que é uma coisa muito artificial, infeliz mesmo, quando se fala de “violão brasileiro” separar em categorias... criar uma fronteira muito clara entre violão clássico e violão popular, isso aí não existe. Essa fronteira é uma área cinzenta mesmo, então, foi isso que aconteceu no ano 2000. (ZANON, 2017b, entrevista nossa)

Na América Latina, região em que as músicas tradicionais chegam em níveis de virtuosismo equiparáveis aos da música de concerto, existem –na prática– caminhos diferentes na experiência instrumental. Ao que Zanon provavelmente refere-se é à “produção da diferença”, um tipo de positivismo institucional oriundo da prática pedagógica do instrumento, cujo correlato mais fidedigno é a certificação universitária “do erudito” e “do popular” através das ementas formativas no ensino superior do violão.

É provável que exista também uma produção da diferença no circuito da *performance*, no próprio ato da *performance* coletiva, na cena violonística, nos extramuros acadêmicos. Contudo, não é um objetivo institucional em termos de finalidade e de utilidade, não é parte dos seus fins nem delimita os alcances da prática violonística. Uma graduação impartida por uma instituição de ensino superior com um corpo docente a seu dispor e uma ementa consensuada tem um impacto grande nessa produção da diferença. A violonista e professora do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (IA-UNESP), Gisela Nogueira, comenta:

[...] Tanto o violão quanto a percussão são instrumentos que demandaram uma institucionalização... e quando falo violão eu tento também abordar as cordas dedilhadas em geral. Mas, o interessante é que esses instrumentos demandaram uma institucionalização ao contrário daqueles instrumentos que já eram institucionalizados na Europa...

Llanos: Violino, piano...

Gisela Nogueira: Exatamente, instrumentos de orquestra, piano e *etc.* Então, ele já vem de um universo muito distinto. O que ocorre é que quando você tenta institucionalizar uma coisa que já vem de uma prática tradicional, antiga, vasta e *etc.* você cria um embate com a instituição, porque você traz pra dentro da instituição um universo que não pertence a ela. Esse não pertencimento gera já de cara uma reflexão sobre a sociedade, então se você para num microuniverso que é nosso instituto, aqui [se refere ao Instituto de Artes da UNESP] a gente tem basicamente um grande corpo docente que participa dessa institucionalização do ensino da música pelo viés da tradição europeia, da tradição de conservatório *etc. etc.*, e eu. E eu porque, apesar de eu ter toda a minha formação e fundamentação no ensino de conservatório eu sempre tive um pé no popular, eu comecei no popular como a imensa maioria dos violonistas, então logicamente que a minha participação aqui dentro sempre foi a de provocar o debate. A Música, o Departamento de Música, o Instituto de Artes da UNESP precisa dialogar com a sociedade e esse diálogo demanda um olhar, eu preciso enxergar no mínimo, se não a prática etnomusicológica do violão, pelo menos a etnomusicologia urbana, porque ela está aqui no nosso entorno e é essa a demanda dos alunos que eu vou ter... esses alunos, eles virão pra cá, então eu preciso dialogar com essa demanda específica.

Ll: Você está falando do perfil...

GN: Do perfil do violão e esse embate entre esse violão gigante, esse universo gigante que é o da prática popular que existirá em detrimento da instituição e o papel da instituição em relação a esse universo gigante. (NOGUEIRA, 2017, entrevista nossa)¹⁷⁸

O “violão brasileiro” compreende um *ethos* musical –sua transitividade– que entesoura um prontuário “altamente particular” de apropriações, produto das tensões entre um violão-povo e um violão-arte. Da crise pela distinção por categorias universalizantes (popular, erudito) passamos ao embate diante de um “violão gigante” impossível de institucionalizar: mergulhado no seio dos processos sociais que configuraram uma brasilidade por cada “brasil” que habita o país, o violão tornou-se “brasileiro”, não assim o violino, o piano. A concessão dessa naturalidade ou, melhor ainda, o processo de naturalização do instrumento fez com que ele se torne um saber “incrustado” na tradição, um objeto difícil de expropriar.

Por outro lado, acredita-se que a passagem do ensino musical conservatorial para o ensino musical universitário moderno foi abrupta e não considerou uma transição que permitisse a adequação de um conteúdo – o “violão brasileiro”– nem uma transição na atuação docente. Num primeiro momento, as instituições foram atrás de um *corpus* metodológico e, décadas mais tarde, violonistas concertistas tiveram que ir atrás de mestrados e doutorados, às vezes em outras áreas afins e outras tantas fora do país, numa lógica estranha à ainda jovem cena profissional do violão de concerto no Brasil, após a segunda metade do século XX. Edelson Gloeden, violonista e professor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), lembra:

[...] Então, era assim, os professores de violão de certa maneira que eram figuras fortes nesse momento, principalmente quando começa o Sávio, que era um professor que tinha uma associação com uma editora forte, por exemplo Ricordi... então, aqui a gente teve figuras como o Isaías Sávio, Manoel São Marcos, e outros professores, assim, de menor porte, que eles editavam seus métodos nessas editoras. Tanto de música de concerto como de música popular... método de cifra... todos eram associados a uma editora. [...] o Henrique [Pinto] ele é o último do violão clássico associado às editoras. [...] Esse movimento ainda existe nos Estados Unidos, na Europa... agora aqui na América do Sul, no Brasil... de certa maneira, o ensino mais formal que veio para a academia... por um lado ele democratiza mais o ensino, porque você vê... por exemplo, você tinha que estudar com Sávio ou São Marcos, geralmente havia uma rixa, uma briga entre eles ali. De certa forma, eu convivi muito com isso... e na academia não há isso,

¹⁷⁸ NOGUEIRA, Gisela. Gisela Nogueira: depoimento. Entrevistador: Fernando Elías Llanos. São Paulo: 2017. 1 arquivo WAV (110m). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice G desta tese.

porque é mais democrático. Um rapaz quer estudar na USP, quer estudar na UNICAMP, quer música popular na UNICAMP, quer fazer UNESP, e aí tem também a pós graduação que o leque se abriu muito. Então, tem essa democratização toda... a academia que impõe aos intérpretes o trabalho de pesquisa, principalmente dentro de uma pós graduação, abre as coisas para congressos, para diálogo, troca de informações e tudo mais... porque faz parte da nossa sobrevivência aqui dentro também. Esse é um dilema meu como intérprete que acabei entrando aqui, acabei entrando na academia e não esperava que um dia fosse virar doutor. Não era esse o meu objetivo no início. Meu objetivo era outro... e a minha geração é bem assim, o Giácomo [Bartoloni], a Gisela [Nogueira], o Nicolas [de Souza Barros] no Rio de Janeiro...

Ll.: O Paulo Porto Alegre...

EG.: Paulo Porto Alegre... não é? Todo mundo tinha a cabeça para ser concertista. E a sobrevivência nossa, aqui dentro do mercado de música nos fez entrar ou no ensino ou fazer outras coisas com música. Então, nesse ponto há uma democratização, cada um tem a sua especialidade... eu me estabeleci como professor de repertório de violão de concerto. Mas isso não quer dizer que eu não possa orientar alguém trabalhando com música popular. [...] O simples fato do sistema ter mudado para o sistema americano é por causa da ditadura, sem dúvida nenhuma. Isso ocorreu nos anos 70, no Brasil. [...] De certa maneira o ensino nos conservatórios nessa época já estava bem decadente, porque eles não conseguiam manter... os tempos eram outros.

Ll.: E as universidades absorveram essa massa...

EG.: As universidades absorveram essa massa de trabalhadores de arte... começa com educação artística. [...] Você vê, essa coisa da separação... Américo Giacomino, João Pernambuco, Dilermando Reis... Garoto... eram todos caras que eles tinham um mercado de intérpretes, de tocar em rádio ou cinema, *etc. etc.* Aí Sávio já deixa o ensino formal começando nesse período. Aí tem, essa geração que vem do Sávio... Maria Lívia, Barbosa Lima... depois vem uma outra geração que é a minha, do Marco Pereira, do Paulo Belinatti, que foram caras que estudaram no Conservatório Dramático com o Sávio, que se tornaram músicos populares, mas músicos populares com perfil diferente do João Pernambuco, do Dilermando Reis... Garoto não, Garoto era um cara que tinha uma formação musical, que dominava o metiê dele... sabia escrever música. (GLOEDEN, 2017, entrevista nossa)¹⁷⁹

O “violão brasileiro” não se limita aos ritmos brasileiros no instrumento. Ele também se manifestou transitivamente ao longo do percurso editorial que produz outro prontuário de soluções técnicas concebidas de forma propedêutica, sistematizando a produção escrita para violão e arranjando e musicografando o cancionário “popular” no formato mecanicista-

¹⁷⁹ GLOEDEN, Edelson. Edelson Gloeden: depoimento. Entrevistador: Fernando Elías Llanos. São Paulo: 2017. 1 arquivo WAV (75m). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice E desta tese.

instrumental (contemplando uma revisão e digitação com fins propedêuticos) vigente no cenário mundial do violão de concerto.

Da sua passagem inicial nos conservatórios, marcada pelo conceito elitista de uma alta e baixa cultura, herdamos a nossa primeira produção da diferença: a marca do violão erudito e do violão popular. É neste trecho da história que criou-se uma situação subalterna para uma das práticas do “violão brasileiro”, a do violão-povo, fortalecendo o discurso da sua suposta deficiência cultural e razão “natural” da sua menos-valia.

Posteriormente, a progressiva instauração e consolidação do modelo de ensino superior moderno trouxeram consigo o conceito antropológico de cultura enquanto complexo de representações e atores sociais, materiais e imateriais. Aquilo deu lugar a uma dinâmica dialógica da construção do conhecimento muito além da dicotomia preconceituosa (dominante, em termos bourdieuanos) de alta e baixa cultura.

Ainda que herdeiros do legado conservatorial, os próprios fluxos regimentais da vida institucional universitária demandaram extrapolar constantemente as categorizações de erudito e popular ao ponto de relativizá-las e deixá-las ao critério de cada pessoa, não sendo mais uma política educacional e podendo ser contestada e até denunciada se for preciso. Mas o ensino do instrumento é ainda perfectível e, dada a escassa presença de formação superior no chamado violão popular, essa outra alteridade do violão de concerto, ainda não foi possível a inclusão efetiva, visível e abrangente do *habitat* cordófono brasileiro (violão de 7 cordas, viola caipira/de dez cordas, cavaquinho, berimbau, rabeca, viola machete, viola de cocho, guitarra, entre outros).

Voltando para o percurso do “violão brasileiro” na sua experiência como violão de concerto, percebe-se que existe toda uma história a ser contemplada quando se pensa de forma inclusiva na transitividade do instrumento. O violonista e professor do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Gilson Antunes, faz um resumo que ilustra um pouco dessa troca entre as diversas vertentes:

O Garoto chegou a fazer aulas com Canhoto e fez aulas com um ex-aluno do Conservatório Dramático chamado Atilio Bernardini. Então, o Sávio, na década de 40 manda uma carta pedindo para que o ensino de violão seja aceito nos conservatórios de música. [...] E daí em 1960 o violão é oficialmente aceito. O que é curioso disso é que o Sávio começa essa luta dele para oficializar o violão no conservatório antes do Segóvia... o Segóvia começou a fazer isso na década de 50. O Sávio começou antes dele aqui, no Brasil. Então, até que ele conseguiu e a primeira turma que se formou tinha entre outros o Manuel São Marcos. Ele era da Ilha da Madeira, era português, que veio pro Brasil, e ele publicou também vários métodos,

didáticos, e foi o pai da Maria Livia São Marcos, que foi uma concertista aqui... ainda atua na verdade. Ela deu aula aqui no Festival de Campos de Jordão. Então... e daí começa a caminhar essas duas vertentes. Com relação ao repertório, a peça mais antiga que a gente tem... o manuscrito, pelo menos a primeira grande obra é a do Villa-Lobos, a *Valsa de Concerto n° 2*, que é 1904. O Villa-Lobos tinha 17 anos de idade. Depois dela a gente tem as peças que formaram a *Suite Popular Brasileira*, que é entre 1908 e 1923. Fora o Villa-Lobos, a peça mais antiga que a gente tem foi de um discípulo do Henrique Osvald, que era um grande pianista brasileiro e compositor... um compositor do Rio Grande do Sul chamado João Otaviano. O Otaviano escreveu quatro peças para violão solo entre 1917 e 1920 que ele dedicou a Josefina Robledo, que a Robledo tocou em 17 ou 20 aqui no Brasil. É a peça mais antiga escrita por um compositor não violonista no Brasil. E o que é interessante da primeira peça que é de 17, que é um “Noturno”... é anterior à “Danza” [da *Suite Castellana*] do Torroba, que era tida como a peça mais antiga de um compositor não violonista dedicado a Segovia. Só que hoje depois que abriram o baú de Segovia a gente sabe que tem outras que estão antes disso. Mas de qualquer maneira as de João Otaviano são das primeiras peças no mundo escritas por um compositor não violonista. (ANTUNES, 2017, entrevista nossa)¹⁸⁰

Método, *corpus* intelectual. O “violão brasileiro” foi “traduzido” de erudito a metódico. Os métodos foram um agente de validação política do “violão brasileiro”. Não uso aqui o termo cultural, pois desejo chamar a atenção ao que considero um projeto político que por meio de uma série de estratégias, num contexto social de crescente urbanização e imerso no ideário da modernidade, obteve a anuência “oficial” em relação a uma reivindicação: o instrumento nas escolas de música. Mas os métodos são uma tentativa positivista e prescritiva de uma realidade difícil de compartimentalizar. Conversei a respeito com o violonista e professor da Escola Municipal de Música de São Paulo (EMM), Paulo Porto Alegre:

Llanos: Lembro da tua fala no encontro no IA-UNESP, no Festival Giacomo Bartoloni (agosto de 2017) em que você mencionou a forma como se resolviam os problemas técnicos numa época em que não existia muita informação circulando a respeito...

Paulo Porto Alegre: Na verdade, na nossa época a técnica estava ainda numa transição, eu e esse pessoal vindo da escola do Isaías Sávio... o Sávio tinha uma ideia, claro que tinha uma ideia... mas era uma modernização do método Tárrega, que não desmereço de forma alguma, aliás acho todos muito importantes, todos eles contribuem... mas todos eles são ruins também, por um outro lado, porque todo método cria uma expectativa que ele mesmo não pode oferecer.

Ll: Como assim?

¹⁸⁰ ANTUNES, Gilson. Gilson Antunes: depoimento [ago. 2017]. Entrevistador: Fernando Elías Llanos. São Paulo: 2017. 1 arquivo WAV (124m). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice F desta tese.

PPA: Ele cria uma expectativa, ele te dá exercícios, ele te dá alguns conceitos, e cria expectativa de que você vai tocar muito melhor por causa disso.

Ll: Entendi, no sentido que ele “vende” a ideia de que você será um ótimo violonista ao finalizar todos os estudos...

PPA: Mas isso não acontece. Quer dizer, eu acho que um professor muito importante para mim, fora o Henrique que pra mim foi essencial, foi o Carlevaro... e o Carlevaro tinha isso também, ele me diz “você toca muito bem mas agora você vai tocar muito melhor”... Porque agora você está fazendo meu método... agora você realmente vai tocar violão... então, a gente... e no final de tudo isso você via que não era o método dele que tinha ensinado a tocar violão... era você mesmo. Os métodos são todos sugestões, conselhos... exercícios que podem ou não ser úteis, podem ser até prejudiciais. Tanto Carlevaro quanto Sávio tem exercícios que são prejudiciais, que podem te prejudicar... e no final das contas você tem que encontrar nisso daí o que é seu. Então, hoje eu chego mais ou menos à conclusão que tudo o que aprendi do Carlevaro, eu posso dizer... sei lá... que um 60 por cento pelo menos é válido pra mim. Os outros 40 [por cento] não valem... pra mim não valem. Valem pra outros. Pra mim não valem. Da mesma maneira que outros violonistas poderiam dizer sobre outros métodos. Então, todo método promete o que ele não pode prometer. (PORTO ALEGRE, 2017, entrevista nossa)¹⁸¹

A profissionalização do instrumento ao longo do século XX provocou outra discussão em torno das práticas violonísticas em que a questão não seria mais a separação em categorias (erudito e popular): os métodos também podem transformar-se numa sofisticação da produção da diferença advinda dessa categorização. Se por um lado a universidade começa a admitir uma maior diversidade de vertentes, por outro lado é a inclusão da diversidade de práticas que resulta sacrificada. Mas, quais as práticas ou “tipos de treinamento” que configuram o “violão brasileiro”? Tentarei evidenciar esta operação falando do “degradé”, da “zona intermediária” e “limítrofe” na qual opera a transitividade do “violão brasileiro” e a que Zanon alude quando se refere a sua apresentação junto ao Duo Assad e Yamandú Costa:

[...] uma coisa bem emblemática é aquele show que eu dei no Ibirapuera [em maio de 2006], com o Duo Assad e Yamandú, que foi a curadoria de Marcelo Bratke que é um pianista muito inteligente, e o show foi organizado dessa forma: eu abria o show, com os exemplos de violão clássico mais ortodoxo, toquei Villa-Lobos, toquei Tárrega, toquei Scarlatti, toquei cinco músicas, daí eu fazia um trio com o Duo Assad e o Duo Assad prosseguia para a **zona intermediária**, tocando as músicas próprias, tocando Radamés, Piazzolla, não sei o que... daí que faziam trio com Yamandú, passava o

¹⁸¹ PORTO ALEGRE, Paulo. Paulo Porto Alegre: depoimento [ago. 2017]. Entrevistador: Fernando Elías Llanos. São Paulo: 2017. 1 arquivo WAV (124m). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice D desta tese.

bastão pro Yamandú, daí o Yamandú fazia o show dele, daí eu tocava com Yamandú e ao final tocamos todos em quarteto. Então a ideia desse show foi justamente essa, fazer o **degradé**, né? e todos nós de alguma forma somos versados nos dois estilos... é que eu acho que até por treinamento, o meu treinamento foi totalmente de violão clássico. É curioso que a esposa do Yamandú, a Elodie, fez uma dissertação de mestrado justamente sobre isso, né? Então, o meu treinamento foi totalmente de violão clássico... sempre toquei por partitura, não tenho prática de improvisação. O Duo Assad está precisamente na **zona limítrofe** porque eles tiveram essas duas coisas, e o Yamandú é o meu negativo justamente porque ele não tem intimidade com partitura e porque tudo o que ele faz é completamente espontâneo. Então eu acho que é isso um pouco... o grau de dedicação que você deu para um **tipo de treinamento** ou de outro, apesar de todo mundo internamente estar familiarizado com a linguagem, o ritmo, a prosódia.... enfim, com a cultura brasileira. Agora, não dá pra gente esquecer... eu estou falando do Duo Abreu, é claro que eles tiveram um impacto mais forte em nível internacional, mas você tem violonistas aqui que são assim também... por exemplo Everton Gloeden, ele nunca tocou música popular na vida dele... se você pedir pra ele acompanhar um cantor não sabe... “toca ‘Garota de Ipanema’”... não sabe. Então, tem um ou outro que são assim, o Everton e Edelson são os primeiros que me saltam à mente. (ZANON, 2017b, entrevista nossa, grifos nossos)

A experiência do “violão brasileiro” na sua tradição de concerto chega a um ponto alto não com o estabelecimento formal e oficial do ensino de violão das mãos –literalmente- de Isaías Sávio, mas sim com a escola que personalizou-se em Adolfina Raitzin de Tavora, mais conhecida como Monina Távora. Foram com os métodos desta professora, na linha direta de Segovia, que o violão-arte conseguiu demonstrar ao mundo que podia ser a terra de um dos melhores duos de violão do mundo: o Duo Abreu.

Este é e segue sendo um “ponto fora da curva”, pois embora o Brasil seja o país de Sérgio e Eduardo Abreu, estamos nos referindo a uma prática de repertório cujo parâmetro de julgamento é transnacional. Então, o que há de brasileiro no Duo Abreu? Do ponto de vista do violão folclórico pela via dos ritmos brasileiros, nada. Do ponto de vista do “violão brasileiro” no sentido amplo do termo, independente de qualquer estilo composicional adotado, os irmãos Abreu são um divisor de águas na história do próprio “violão brasileiro”.

Quando a nossa categoria de análise propõe uma transitividade enquanto *ethos* musical e classificação por apropriação (do instrumento) partimos do pressuposto de que esta condição performativa seria inalienável a todas as vertentes independente da sua prática. O “violão brasileiro” opera numa região de mediação, de onde vem Garoto, o Duo Assad ou o próprio Agustín Barrios:

Quando um Agustín Barrios faz turnês, toca em grandes teatros é basicamente música popular, mas é que fazia uma mediação com o que se

chamava de erudito. Quando ele faz isso ele mostra que o violão tem todas as grandes características que se espera de uma música naquele momento chamada música de concerto. Quando Segovia vai para as salas de concerto, ele busca dos autores um repertório que também faça essa mediação, e ele vai encontrar nos grandes modernistas, naqueles que buscam temas nacionalistas dos seus países, em particular Espanha *etc.* essa mediação também, do repertório que poderia colocar o violão nas salas de concerto e tudo mais. Em todas essas manifestações o popular está sempre lá, sempre presente porque é o violão. O violão é um instrumento e sempre foi um instrumento popular. Quando eu digo violão agora eu vou pras cordas dedilhadas... então quando você vê os primeiros manuscritos encontrados lá no século XV que eram para as guitarras, chamadas guitarras... eram danças, práticas populares... sempre práticas populares. (NOGUEIRA, 2017, entrevista nossa)

Práticas populares, instrumento popular. Pensemos nas complexas definições derivadas das categorias de “música de concerto”, “música popular” e “música folclórica” e sua aplicação no instrumento, como “violão de concerto”, “violão popular” e “violão folclórico”, como modelos de análises e pontos de partida, sem deixar de mencionar suas trocas, interstícios e casos nos quais nenhuma destas categorias serve ou se aplica.

Particularmente encontro semelhanças entre a definição de transitividade no “violão brasileiro” e a definição negativa e intersticial do termo “popular” proposta por Menezes Bastos: é o vazio-entre a música artística (ou clássica, erudita, dos mestres, acadêmica *etc.*) e a música folclórica, uma espécie de totalidade entre a ideia platônica de uma tradição universal da música alta e a “tradição paroquial” da música baixa:

[...] a totalidade que proponho para dar conta disto a que chamamos ‘música popular’ não é do tipo funcional, em que o geral se evidencia tão-somente como uma parte privilegiada. Muito ao contrário, o que se passa no cenário mundial da música deste século e o caso brasileiro é paradigmático a esse respeito evoca com extrema felicidade o episódio dos livros conversantes de Borges: o maxixe dialoga com o tango, que conversa com a habanera, que proleia com o blues, com o foxtrote, que troca idéias com Chopin, Satie, Ravel, Debussy, com o flamenco, com o fado, com a valsa, com a polca, com o schottische (chóte), com a ópera..., tudo isto configurando uma série interminável de **gêneros, registros e autores conversantes**, num processo de diálogo no qual a delimitação de fronteiras atende **simultaneamente às setas contrastiva e inclusiva**. (MENEZES BASTOS, 1996, grifo nosso)

Mas, em que “lugar” acontece esta totalidade ao mesmo tempo gnosiológica e sociológica? Na filosofia aristotélica “os lugares constituem categorias, de valor lógico ou retórico, das quais se extraem as premissas da argumentação” (LAPLANCHE; PONTALIS, 1996, p. 430, tradução nossa). O “violão brasileiro” é fruto de um violão-povo e um violão-arte “conversantes”, simultaneamente contrastivo e inclusivo, e se encontraria num *locus*

hipotético que irei denominar de tópica¹⁸² performativa, conceito espacial que diz respeito aos lugares metafóricos “aonde aconteceriam” os diversos processos performáticos.

A tópica performativa é o *locus* –zona limítrofe, intermediária, prontuário enquanto espaço físico– no qual se definem os cenários de atuação e práticas musicais: um “lugar” social de indexação, “lugar” dos acordos e consensos em torno de uma lógica de estratificação social na música, “lugar” das tendências à simplificação e arquetipificação do que é de concerto, erudito/ “clássico”, instrumental, contemporâneo –“novo”–, solista, popular e folclórico (e o que vier no futuro).

A tópica performativa não assume nem define o que é ou não é destas categorizações, não invoca um “senso comum” que banaliza as complexidades em jogo. A tópica performativa não dita, não resolve, não delibera, não especifica: ela insinua um pertencimento. “Ser” algumas dessas categorias deixa de ser um substantivo e passa a ser um adjetivo indexador de diferenças, daí que qualquer nomeação produto da combinação aleatória das variáveis qualificativas do violão resultaria numa constante produção da diferença. Como fugir da indexação que nos designa como um “violão brasileiro” entre milhões de definições que o “violão brasileiro” possui? E, mesmo sem querer, todo violonista no Brasil acaba indexado, e o produto dessa operação acaba transitando pelo caminho escorregadio das referidas variáveis. E o “mantra” do “violão brasileiro” começa de novo: ora popular, erudito/clássico, instrumental, brasileiro, contemporâneo, solista, novo e o que vier pela frente. No entanto, qual?

Guinga sugere um “violão brasileiro” “faminto” pela música, seja de onde ela for, um violão que “vomite” o que você ouve:

Guinga: Eu sou compositor. O violão para mim é uma ferramenta de trabalho, ferramenta de trabalho mesmo. Se você for ouvir *Rhapsody in Blue* direitinho, com atenção, tem momentos que o *Rhapsody in Blue* é baião puro... [...] Tem momentos em que Villa-Lobos se sentia um Chopin, ou se sentia um impressionista... porra, afinal de contas todo mundo é ser humano. Essa coisa de delimitar o território em volta da tua obra... não sou muito a favor disso, não. ‘aqui é meu território, isso é meu’... Como se a música fosse assim, não é bem assim. Música você vomita o que você ouve. Falando de mim, há duas maneiras que a música veio pra mim: uma vem pelo ouvido, outra vem pela própria música. [...] Já tive desses dois extremos hoje... [...] estudando Stravinsky com Itzhak Perlman, no violino... e estive estudando a Björk cantando ‘*Like someone in love*’, conhece?

¹⁸² Empréstimo da área de psicanálise que refere a uma teoria ou ponto de vista em que é possível dar uma representação espacial figurada (localização hipotética) a funções e características diferenciadas do aparato psíquico. Cf.: LAPLANCHE; PONTALIS, 1996, p. 430-435

Ll: Sim, aliás, de Stravinsky a Björk há uma boa dose de ecletismo...

G: Eu não me sinto eclético, eu me sinto um faminto... eu tenho fome de música [...] Se isso é eclético melhor pra mim, mas eu tenho é fome de música. E quando têm fome de música não estou olhando o país de onde ela veio, entendeu? (GUINGA, 2017, entrevista nossa)

5.1 “Violão brasileiro”: definições e contradições em relação ao uso do termo

Fabio Zanon, contando da sua experiência como aluno de Edelson Gloeden, lembra-se de um recital do ex-professor na década de 1980 que o teria marcado consideravelmente e que guarda na memória com detalhes até do programa executado na ocasião. Curioso é que, quando Zanon comentou a Barbosa Lima sobre o mesmo recital, este lhe deu a conhecer uma experiência negativa na recepção daquele inesquecível repertório:

Eu tinha uma memória de ter sido um excelente recital... diz ‘esse é um recital que faz de Edelson realmente um violonista de nível internacional’. Eu comentei isso aí com Barbosa Lima e o Barbosa falou pra mim ‘olha que coisa curiosa [...] eu organizei um concerto pra ele nos Estados Unidos, em Nova York, e ele veio e ele tocou esse programa e... não pegou bem’... falei ‘porque Barbosa Lima?’ ‘aqui em Nova York quando você anuncia violonista brasileiro as pessoas esperam outra coisa’ (ZANON, 2017b, entrevista nossa)

Esta informação proporcionada pelo ex-aluno de Sávio pode ser o resultado de uma literal desilusão entre o “violão brasileiro” de Gloeden e o “outro violão brasileiro” que as plateias estadunidenses tinham como expectativa. A relação de poder implícita nesse “desapontamento” guarda uma mensagem: existe um lugar designado para o “violão brasileiro” no cenário internacional.

Esse lugar não julga o mérito do repertório em si, mas cobra certa “brasilidade” arquetipificada. No caso do citado repertório e *performance* de Gloeden, o desencontro parece ter operado no contexto de um público consumidor de mercadorias sob o discurso do exotismo, motivo pelo qual aquela noite Nova York quicou pensando encontrar um “mangoré”

brasileiro, um violão mais sambado, ritmado, bossa nova, um violão dos índios Tabajara. Em troca, o público ouviu na época um brilhante percurso por John Dowland, Peter Phillips, o “Nocturna”¹⁸³ de Britten, “La Espiral Eterna” e “Elogio de la Danza” de Brouwer, o “Homenaje” de Manuel de Falla e três Estudos de Villa-Lobos (ZANON, 2017b, entrevista nossa)¹⁸³.

Acredito que este é um caso datado de “violão brasileiro” designado já que hoje em dia, embora possa ser uma visão ainda vigente, não parece ser mais um critério com a mesma força de antes, vista as carreiras de violonistas deste país que compartilham e/ou trafegam por cenários globais¹⁸⁴. Mas se a relação do violão-objeto é sistêmica enquanto arquétipo e estigma, a mesma operação de “desilusão” relatada por Barbosa Lima pode acontecer também dentro do Brasil, quando o que se espera por “violão brasileiro” condiz apenas – por exemplo – com o trabalho de Yamandú Costa, um intérprete e compositor que atualmente tem muita mídia e arrasta toda a cena violonística brasileira “de braçada” (ZANON, 2017b, entrevista nossa), além de ser um continuador da tradição “progressista” e não “tacanha” do violão de sete cordas (GLOEDEN, 2017, entrevista nossa).

Neste caso, e sem insinuar em absoluto que este seja o objetivo que norteia o trabalho do referido músico, seria a sua atuação a que precisamente habita o que denomino de tópica performativa do “violão brasileiro”, lugar – embora que teórico – ao qual se indexam as suas *performances* violonísticas e aquelas que se espera sejam também as de “um” “violão brasileiro” nos termos dessa operação arquetípica. É um tipo de entendimento homogêneo do “violão brasileiro” que Antunes denomina “violão popular instrumental brasileiro”:

O que vejo até hoje, em relação a publicações, a produtores de música, o conceito que eles [publicações e produtores] têm de “violão brasileiro”, seria basicamente o conceito de “violão popular instrumental brasileiro”. Se pegar os principais livros [sobre violão], que na verdade são poucos, e que em minha opinião contemplam apenas uma parte do que seria o violão, quase todos colocam o “violão popular instrumental brasileiro” como sendo o “violão brasileiro”. Eles deixam de lado todo o violão clássico, todo um repertório clássico que foi feito aqui... a impressão que dá é que o “violão brasileiro” seria isso... e daí entra a questão o que é “violão brasileiro”? é o violão que utiliza ritmos brasileiros? violão que utiliza uma técnica mais

¹⁸³ “Quer que te fale o programa do Edelson que eu lembro até [hoje], assim, um grande recital que ouvi, não que hoje ele não toque, ele toca maravilhosamente bem, mas aquele que foi um recital memorável [para Zanon]. Ele tocou: um monte de música do renascimento inglês, [John] Dowland, Peter Phillips, e Nocturnal de Britten, primeira parte. Segunda parte: La Espiral Eterna, Elogio de la Danza de Brouwer, daí ele fez uma transição, tocou Homenaje de Manuel de Falla, só Homenaje... e terminou com três estudos de Villa-Lobos, isso era o recital do Edelson” (*Idem*)

¹⁸⁴ Além de Zanon e seus contemporâneos, aqui penso em João Carlos Victor Alves, Aliéksey Vianna, por citar só alguns exemplos.

“bruta”, por exemplo? Se for nesse caso, um argentino que compõe música brasileira, em estilo brasileiro, o Jorge Morel, por exemplo, ou o Roland Dyens, isso é música brasileira? Se a pessoa fala que sim, daí de outro lado um compositor como Arthur Kampella que não utiliza nenhum ritmo brasileiro, nas obras percussivas, ele não é brasileiro então? (ANTUNES, 2017, entrevista nossa)

A crítica de Antunes refere-se a um tipo de literatura sobre o violão que reforça o entendimento enviesado e folclórico do “violão brasileiro”. Um claro exemplo deste tipo de publicações estão presentes no argumento romântico de um batizado “violão ibérico” cujos caminhos teriam chegado ao Brasil há mais de 500 anos e que desde então vive “nas mãos de Garoto e Baden Powell, no colo de Tárrega e Segovia, nos dedos de Raphael Rabello e Paco de Lucía”¹⁸⁵. Estes entendimentos de “violão brasileiro” parecem indexar o intérprete no repertório que realiza. Mário Ulloa, violonista e professor da Universidade Federal da Bahia (UFBA) explica:

[...] a minha linha de pesquisa é toda, absolutamente toda sobre música do Brasil, de compositores conhecidos como Radamés Gnattali ou Francisco Mignone, até outros não tão conhecidos do ponto de vista do violão clássico, como por exemplo, Elomar [...] Nesse contexto já vão quase 70 prêmios nacionais e internacionais, de alunos meus de violão... Que não é pouco, diga-se de passagem...

Ll: Claro...

MU: 70 prêmios é um número grandíssimo, me parece... e isso é “violão brasileiro” também... apesar de que o repertório que eles tocam na ocasião se encontra dentro da linha da música clássica, quando falamos de Giuliani, de Sor, de Aguado... De Brouwer, de música contemporânea, de Berio, seja o que for né? De Frank Martin... o que não quer dizer que não seja [“violão brasileiro”]... depende o que você está pensando, porque alguém toca Frank Martin, ou um brasileiro toca Bach... Não é mais “violão brasileiro”? O que você está olhando é o tipo de repertório que está tocando, não à pessoa que toca. (ULLOA, 2017, entrevista e tradução nossas)¹⁸⁶

O termo “violão brasileiro”, consequentemente, deveria ser extensivo tanto ao violonista brasileiro que executa Dowland, Britten ou De Falla nos Estados Unidos (ou qualquer outro país), quanto ao violonista no Brasil que toca Brouwer, Berio e Martin (ou qualquer outro repertório desfolclorizado). As relações do violão-objeto são sistêmicas e

¹⁸⁵ Cf.: GALILEA, Carlos. **Violão ibérico**. Rio de Janeiro: Trem Mineiro Produções Artísticas, 2012.

¹⁸⁶ ULLOA, Mario. Mario Ulloa: depoimento [nov. 2017]. Entrevistador: Fernando Elías Llanos. São Paulo: 2017. 1 arquivo WAV (124m). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice D desta tese.

acontecem independentemente da geografia que as acolhe, sempre desde o “violão brasileiro” e para o “violão brasileiro”: ocorrem na sua tópica performativa.

Numa outra relação espacial e reiterando o caráter sistêmico do arquétipo, violonistas como Thiago Colombo, professor da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), vivem numa região geopoliticamente vinculada ao Brasil enquanto Federação de Estados, mas que na prática estão imersos numa cultura transnacional: a cultura dos pampas. Ainda, por tratar-se de um Estado de fronteira com países como Uruguai e Argentina, a paisagem sonora hispanofalante e a cultura musical desses países estão mais ou menos presentes no cotidiano da cena musical dessa região. A Colombo, o cânone o representa apenas parcialmente, pois, geopoliticamente ele é distante dos seus limites territoriais: o “violão brasileiro” arquetípico não diria muito respeito ao violão dos Estados de fronteira e, conseqüentemente, não dialogaria com as suas paisagens violonísticas (*guitarscapes*), as mesmas que replicam em escala regional uma outra relação arquetípica sob o termo “violão gaúcho”:

Pra mim cabe mais pensar de forma regionalista do que nacionalista, e mesmo assim é um perigo, quer dizer, se eu reduzindo muito te dizer o que vem a ser o violão gaúcho tu vai cair no mesmo problema, porque o mesmo Estado do Rio Grande do Sul que não é um Estado tão grande dentro do Brasil tem uma variedade grande de microregiões e cada uma delas é bastante grande e tem características históricas, sociológicas... enfim, culturais e são bem variadas, né... quer dizer a história da Serra Gaúcha não se parece em nada com a do Extremo Sul que se parece um pouco mas não completamente com a história do Oeste que tem ainda uma outra história particular que é a das Missões, enfim. Quer dizer, se a gente pegar só um Estado brasileiro já fica difícil definir... Dizer assim ‘bom, que é violão gaúcho?’ As pessoas diretamente vão pensar em violonistas como Lucio Yanel, Marcello Caminha... não sei, Maykell Paiva, vários outros... o falecido Arthur Bonilla, mas eles são uma parte do que seria o violão gaúcho que hoje também é o Daniel Wolff, o Paulo Inda, sei lá... para citar alguns do violão clássico, poderia citar outros também. Tem essa característica do Rio Grande do Sul que é receber muitos migrantes da Argentina e do Uruguai... então quer dizer, um violonista como o próprio Lucio Yanel, ou no caso do violão clássico como Eduardo Castañera que mora aqui há tantos anos, quer dizer... eles já são parte do que se poderia chamar violão gaúcho sem dúvida. (COLOMBO, 2017, entrevista nossa)¹⁸⁷

Pondero que existe certo relativismo se pensamos que o termo “violão brasileiro” funciona apenas para simplificar o que é intrinsecamente complexo. Para o caso problematizado no depoimento, se observa que por “violão brasileiro” cabe entender um referente convencionado – comercial? Midiático? – no seio da cena violonística do país, como

¹⁸⁷ COLOMBO, Thiago. Thiago Colombo: depoimento [fev. 2016]. Entrevistador: Fernando Elías Llanos. São Paulo: 2016. 1 arquivo WAV (114m).

também a continuidade de um modelo centro-periferia dentro de um mesmo Estado, como no caso do assim chamado “violão gaúcho”. Ainda nesta última acepção, quiçá regionalista, subsistiria um tipo de reelaboração semântica que faria do “violão gaúcho” aquele que a comunidade violonística dessa região entende e pratica como sendo “seu “violão brasileiro”” e não “aquele outro” canônico-nacional.

Se existisse um evento semelhante ao Prêmio da Música Brasileira, mas que fosse específico para o violão e suas diversas possibilidades performáticas, será que os intérpretes do eixo Rio de Janeiro-São Paulo estariam na categoria instrumental enquanto os violonistas de Rio Grande do Sul, Recife, Bahia, Minas Gerais estariam na categoria regional? As minhas perguntas lembraram a Mario Ulloa daquela curiosidade que todo estrangeiro tem ao se deparar com o termo MPB:

Tuas perguntas me lembram quando me diziam ‘ah, MPB...’ eu pergunto ‘o que é MPB?’... ‘MPB –me disseram então- é Música Popular Brasileira’... ‘e o que é Música Popular Brasileira’... ‘Ah [responderam] João Bosco, Ivan Lins, Tom Jobim, Chico Buarque’... e por aí, até que um dia percebi que adorava ouvir Luiz Gonzaga, por exemplo, mas nunca o achava na MPB... mas sim como Música Regional... aquilo me chamou muito a atenção, essa diferença. De onde vem essa ideia de que Chico Buarque é Música Popular Brasileira e não encaixa com Luiz Gonzaga, por exemplo... o ano passado tive a alegria de produzir um CD de Xangai... você conhece Xangai? (ULLOA, 2017, entrevista e tradução nossas)

Mario lança a pergunta e, na sequência, narra o caso da edição 2016 do Prêmio da Música Brasileira, que recompensou precisamente ao músico Eugênio Avelino, “Xangai” (1948) pelo seu disco homônimo (“Xangai”, São Paulo: Kuarup, 2015. Produção de Mario Ulloa) como vencedor na categoria “Música Regional”, melhor cantor. A produção musical do disco tem uma proposta intimista, na linha do violão-canção, sem nenhuma outra participação instrumental além da voz e violão do próprio Xangai. A veia lírica do compositor é herdeira da chamada tradição sertanejo-nordestina, mas o formato desse disco em particular – voz e violão – está atrelado a outro guarda-chuva conceitual, como é o da denominada MPB e que também figura como uma categoria específica nessa referida premiação nacional.

A história parece nos dizer que, por exemplo, quando o baiano Caetano Veloso canta com um sotaque “neutro” um tema de outro baiano, no caso Dorival Caymmi, ambos se enquadram como MPB, não assim quando o baiano Xangai canta com sotaque “carregado” temas que ecoam o sertão da Bahia. Para esses casos criou-se a categoria “Regional”, seja lá o que isso signifique.

Fica a seguinte pergunta: se Yamandú Costa tivesse se estabelecido em Porto Alegre (RS) e permanecido na tradição do violão pampeano de Lúcio Yaniel, seria um genial... violonista regional? Ainda dentro dessa hipótese, qual seria a análise da aproximação de Yamandú ao universo do choro, do violão de 7 cordas e da sua decisão de se estabelecer na cidade do Rio de Janeiro? Seria isto um caso de negociação das relações de poder do cânone do “violão brasileiro” que tornaram Yamandú referência nas rodas de choro do país, porém inserindo na sua *performance* traços da sua “fase pampeana” no violão? Certo é que gostaria de saber como seria enquadrado o próprio Yamandú se, no futuro, quisesse homenagear seu natal Passo Fundo (RS) com um disco inteiro de temas gaúchos.

Quando é o interprete e quando o repertório que definem o grau de brasilidade no violão? E se no mesmo ano, após o disco inteiro de temas gaúchos, Yamandú decide homenagear Jobim, teria então passado de regional para MPB num mesmo ano?

O que mais pode se esperar de um “violão brasileiro”, no país e no exterior? Quando penso nas contradições e armadilhas de uma possível resposta a esta pergunta, lembro os alcances, por exemplo, do trabalho do Trio D'Alma¹⁸⁸ e de um aspecto que representaria uma peculiaridade na gramática musical e no entendimento – desde a *performance* – do que é “violão brasileiro”, numa de suas diversas explicações. O trabalho do trio me parece apontar a outras “gramáticas” e entendimentos possíveis, brasileiras, mas não necessariamente por reforçar ou rearranjar o acervo folclórico nacional. Seria então cabível pensar que trabalhos como do referido conjunto são um “ponto fora da curva” e uma simbólica desfolclorização ou sublimação (por usar o termo do Brouwer) do termo “violão brasileiro” no país? Perguntei ao próprio Ulisses Rocha, violonista e professor da UNICAMP:

Eu acho que você leu certo. Posso falar em meu nome, mas não em nome dos outros participantes do D'Alma, apesar de sentir que somos afins mais particularmente no que se refere a esse aspecto que você ressaltou. Sou brasileiro, portanto impregnado de nossa cultura em todos os aspectos. Quando faço música, isso aparece claramente, mas não por compromisso mas como consequência. Como um ser vivente do século XX, sofro também influências da música do mundo, que me afeta enormemente. Sendo assim, decidi entregar-me à música sem compromissos históricos ou políticos e quando crio uso tudo o que faz sentido dentro do processo criativo do momento. Outro aspecto importante do meu trabalho é que nunca me contentei com as coisas já conhecidas feitas para violão. Não gosto de tocar o que todo mundo toca. Sempre busquei novas experiências, novos contextos, combinações e texturas. Acho que minha contribuição é maior

¹⁸⁸ Trio de violonistas (embora também versateis na guitarra) formado no final da década de 1970. Músicos como André Geraissati, Ulisses Rocha, Rui Saleme, Mozart Melo e Cândido Penteado passaram pelo grupo em momentos diferentes.

dessa forma. Em resumo eu diria que: não faço música brasileira, sou um brasileiro que faz música. (ROCHA, 2017)¹⁸⁹

E o que poderia se esperar por “brasileiro” num concurso de violão no país? Perguntei à criadora do concurso para composição de violão chamado “Novas”¹⁹⁰, a violonista e gestora cultural Elodie Bouny, quem comentou que o edital tem se aperfeiçoado constantemente com o objetivo de ser o mais inclusivo possível, destacando que o concurso está aberto tanto para brasileiros no Brasil e no estrangeiro, quanto para estrangeiros no país, e que estuda-se a possibilidade de não limitar a inscrição a trabalhos musicografados apenas, considerando nas futuras edições outros suportes. Da mesma forma, o mesmo não se limita aos estilos composicionais mais tradicionais (ex.: bossa nova, choro, samba, valsa *etc.*), pois a vontade da organizadora é “ter brasileiros influenciados por qualquer música do mundo, que compõem do jeito deles... e ter um peruano, um argentino que mora há pouco tempo ou muito tempo, e que escreve do jeito dele, influenciado [pela música brasileira]” (BOUNY, 2016, entrevista nossa)¹⁹¹.

5.2 A manufatura do violão no Brasil: apropriações a partir da tradição ibérica e peculiaridades funcionais

Os luthiers são o “lado material” da manufatura que origina o instrumento que os violonistas solicitam, exigem, necessitam. É quase um matrimônio físico-acústico com implicações sociológicas. Explico-me melhor: são os intérpretes e os compositores do violão os protagonistas principais do fenômeno cultural chamado “violão brasileiro”, não há dúvida nisso, mas são os luthiers e os violões por eles construídos quem plasmaram e modelaram uma peculiaridade sonora que se exigia ouvir no instrumento... Instrumento este pensado para

¹⁸⁹ ROCHA, Ulisses. Ulisses Rocha: depoimento escrito [dez. 2017]. Questionário elaborado por Fernando Elías Llanos. São Paulo: 2017. Comunicação pessoal por meio eletrônico.

¹⁹⁰ Que já vai pela sua 3^{ra} edição e prepara uma 4^{ta} em 2018.

¹⁹¹ BOUNY, Elodie. Elodie Bouny: depoimento [fev. 2016]. Entrevistador: Fernando Elías Llanos. São Paulo: 2017. 1 arquivo WAV (90m).

as mãos do músico que interpreta um repertório que dele exige respostas específicas (sons graves ou agudos, clareza, determinado tipo de timbre *etc.*). É um “círculo virtuoso” que se deve considerar quando pensamos nos significados sociais e na abrangência do “violão brasileiro”.

Sendo assim, como parte da nossa pesquisa, formulou-se um questionário que enviamos para distintos luthiers do país: Sérgio Abreu, Antônio Tessarin, Lineu Bravo, Ricardo Dias, Roberto Gomes, Cláudio Arone, Valerio de Souza, Wellington Polegário, Eduardo Cordeiro, Ezequiel Marciano, Agnaldo Luz, Rinaldo Faria, Henrique Pinto e Nilson de Mari. Para saber a opinião deles, consideraram-se as seguintes perguntas:

- quando se fala em “violão brasileiro” nem sempre se contempla àquele “outro” lado, menos musical e mais artesanal, que lida também com uma complexa série de detalhes que fazem possível a construção de um instrumento de alta *performance*: uma boa madeira, um bom projeto, um bom arsenal de ferramentas e petrechos, cordas, tarraxas entre outros. Por tudo isto e considerando a trajetória da luteria no Brasil, existe alguma característica principal daquilo que poderíamos chamar de “violão brasileiro” (ou violão feito no Brasil)? Seria quiçá um tipo de construção (um padrão) seguido pelos luthiers no país? Um determinado jeito de escolher as madeiras? O que você consideraria “violão brasileiro” em termos de luteria? Há mais de um tipo de “violão brasileiro”? Aliás, é viável falarmos num “violão brasileiro” na luteria, mesmo que se trate de uma herança de manufatura espanhola?;
- a madeira do Jacarandá-da-bahia (*Dalbergia nigra*) tornou-se uma das mais apreciadas para a construção de instrumentos musicais e entendo que foi muito usada para o fundo e as laterais do violão antes de sua proibição/restrição em 1992. Até esse momento, é possível dizer que o som característico do “violão brasileiro” lhe deve muito ao timbre dessa madeira em particular? Ou não?;
- você tem experimentado outras variações do modelo tradicional de violão clássico (ex.: modelo Torres, Hauser, por mencionar alguns), modificando ou acrescentando partes? É comum que os próprios violonistas sugiram alguma modificação? Quais?

Em relação à primeira questão, os luthiers reiteraram a importância dos projetos de construção de Torres e Hauser como divisores de águas na fabricação do violão como o conhecemos hoje. Nesse sentido o violão-objeto (S.H. 321.322-5) é sim o mesmo e não

comporta uma identidade brasileira em si (DIAS, 2017)¹⁹², pois sob a forma tradicional “as variações são de cada construtor e ocorre naturalmente no mundo todo sem criar uma identidade de cada país” (TESSARIN, 2017)¹⁹³. Além de serem os mais requeridos pelos violonistas brasileiros (ARONE, 2017)¹⁹⁴, partir de projetos consagrados resulta inerente ao ofício (FARIA, 2017)¹⁹⁵, sejam estes os acima mencionados ou experiências como as de Robert Bouchet, Ignacio Fleta, Daniel Friederich entre outros.

Contudo, não existe o mesmo consenso se pensarmos que, por ter vindo da Europa para o Brasil, aqueles seriam modelos que apenas se imitam, se copiam. Tessarin adverte: “o violão não é como o violino que não se muda nada há séculos; no violão cada construtor faz as mudanças que deseja a fim de trazer melhorias”. A originalidade do trabalho estaria, então, no tipo de modificações feitas ao padrão referido e, portanto, falar numa luteria brasileira é referir-se ao modo de se fazer violões no país e que resulta em determinadas particularidades organológicas e físico-acústicas, “mesmo que nós brasileiros tenhamos herdado a tradição espanhola, seja na parte de leques harmônicos quer seja na montagem” (MARCIANO, 2017)¹⁹⁶

Há quem vê nesta conclusão uma contrapartida aos anos de experiência no ramo (TESSARIN, 2017) ou ao fato do instrumento ter uma manufatura nacional correlata da naturalidade que se adquire ao nascer independente da “raça e da origem genética”¹⁹⁷ (ABREU, 2017)¹⁹⁸: o violão como as pessoas são brasileiras de nascimento.

Outro aspecto destacado foi a importância das fábricas Di Giorgio, Del Vecchio e Giannini na construção em série ou na luteria, legado este que se pode considerar uma

¹⁹² DIAS, Ricardo. Ricardo Dias: depoimento escrito [nov. 2017]. Questionário elaborado por Fernando Elías Llanos. São Paulo: 2017. Comunicação pessoal por meio eletrônico. A transcrição na íntegra encontra-se no Apêndice M desta tese.

¹⁹³ TESSARIN, Antônio. Antônio Tessarin: depoimento escrito [out. 2017]. Questionário elaborado por Fernando Elías Llanos. São Paulo: 2017. Comunicação pessoal por meio eletrônico. A transcrição na íntegra encontra-se no Apêndice M desta tese.

¹⁹⁴ ARONE, Cláudio. Cláudio Arone: depoimento escrito [nov. 2017]. Questionário elaborado por Fernando Elías Llanos. São Paulo: 2017. Comunicação pessoal por meio eletrônico. A transcrição na íntegra encontra-se no Apêndice M desta tese.

¹⁹⁵ FARIA, Rinaldo. Rinaldo Faria: depoimento escrito [nov. 2017]. Questionário elaborado por Fernando Elías Llanos. São Paulo: 2017. Comunicação pessoal por meio eletrônico. A transcrição na íntegra encontra-se no Apêndice M desta tese.

¹⁹⁶ MARCIANO, Ezequiel. Ezequiel Marciano: depoimento escrito [nov. 2017]. Questionário elaborado por Fernando Elías Llanos. São Paulo: 2017. Comunicação pessoal por meio eletrônico. A transcrição na íntegra encontra-se no Apêndice M desta tese.

¹⁹⁷ No caso, dos “gens espanhóis” do violão.

¹⁹⁸ ABREU, Sérgio. Sérgio Abreu: depoimento escrito [nov. 2017]. Questionário elaborado por Fernando Elías Llanos. São Paulo: 2017. Comunicação pessoal por meio eletrônico. A transcrição na íntegra encontra-se no Apêndice M desta tese.

experiência seminal na manufatura brasileira de violões (BRAVO, 2017¹⁹⁹; LUZ, 2017²⁰⁰; GOMES, 2017²⁰¹; DIAS, 2017; DE SOUZA, 2017²⁰²). As respostas também se referem reiteradamente à questão da projeção sonora, historicamente um dos motivos mais caros e decisivos nas experiências bem sucedidas dos projetos de Torres e Hauser. Este seria o aspecto que mais teria impulsionado a luteria num primeiro momento, antes da sua fase de sofisticação e internacionalização. Lineu Bravo comenta em detalhe:

Uma das coisas que ajudou muito a botar a luteria do violão pra frente foram as rodas de choro e as rodas de samba, antes de começar a tocar com amplificação, porque? Porque aí você precisava de fato pra você tocar com vários instrumentos de percussão, 'cê tocar com cavaquinho fazendo acompanhamento você tinha que ter violões que tenham projeção sonora senão não acontecia nada, senão você não aparecia em nada. Isso começou a exigir uma qualidade mais específica de uma determinada família de violões, principalmente de acompanhamento. Aí que começou a se destacar o violão Do Souto [...] que era um volume maior [intensidade]... é mais do que volume, principalmente nos instrumentos de cordas de aço. Era uma penetração, é uma penetração, quer dizer, você ouve as baixarias [...] Agora, o que aconteceu mais tarde foi que chegaram alguns caras, como por exemplo... os maiores nomes que eu entendo, que são os caras já mais pro final do século XX, foi o Baden Powell e, logo depois, o Raphael Rabello. O que é que aconteceu com esses caras? Esses caras sincretizaram tudo. Eles entenderam tudo o que o Canhoto fazia o Canhoto do violão lá, o Jacomino, eles entenderam tudo o que o Dilermando fazia, entenderam tudo o que o Dinho fazia, o Meira... meu, aí eles começaram a botar praticamente tudo isso num violão só! Ai que acontece, aí realmente você começa a precisar de um instrumento completo, né? Ai foi que no final do século XX e já na virada no século XXI, aí a luteria brasileira precisou de fato de um refinamento. Aí começou a acontecer um fenômeno menos de responder a uma necessidade específica, [para outra] de uma necessidade de fazer violões mais versáteis. (BRAVO, 2017)

Até aqui, percebem-se dois nichos na prática da luteria brasileira com tudo o que isso implica na manufatura do violão: seu timbre, sua afinação, acabamento, projeção e tocabilidade, este último um jargão reiterado nas respostas dos luthiers e que parece referir-se à experiência física (ou grau de comodidade) do intérprete ao tocar o violão.

¹⁹⁹ BRAVO, Lineu. Lineu Bravo: depoimento escrito [nov. 2017]. Questionário elaborado por Fernando Elías Llanos. São Paulo: 2017. Comunicação pessoal por meio eletrônico. A transcrição na íntegra encontra-se no Apêndice M desta tese.

²⁰⁰ LUZ, Agnaldo. Agnaldo Luz: depoimento escrito [nov. 2017]. Questionário elaborado por Fernando Elías Llanos. São Paulo: 2017. Comunicação pessoal por meio eletrônico. A transcrição na íntegra encontra-se no Apêndice M desta tese.

²⁰¹ GOMES, Roberto. Roberto Gomes: depoimento escrito [ago. 2017]. Questionário elaborado por Fernando Elías Llanos. São Paulo: 2017. Comunicação pessoal por meio eletrônico. A transcrição na íntegra encontra-se no Apêndice M desta tese.

²⁰² DE SOUZA, Valério. Valério de Souza: depoimento escrito [nov. 2017]. Questionário elaborado por Fernando Elías Llanos. São Paulo: 2017. Comunicação pessoal por meio eletrônico. A transcrição na íntegra encontra-se no Apêndice M desta tese.

Todos estes aspectos descrevem a existência de dois instrumentos com finalidades, objetivos e cenários de atuação diferentes e, no aspecto comercial, do violão enquanto mercadoria²⁰³, dois produtos para hábitos de consumo diferenciados.

Um se refere ao violão herdeiro das necessidades do músico das rodas de choro e de samba, ou esse violão urgido em ter mais uma corda para percorrê-la frenética e volumosamente na região dos graves devendo ainda se destacar timbristicamente numa formação camerística farta de percussões e instrumentos de sopro. O outro advém da cantilena, da herança do canto seresteiro das cordas de aço e de seu vibrato magoado, desse violão orquestral que necessitava imitar o timbre de outros instrumentos, ou valendo-se de acordes ensaiava texturas de melodias acompanhadas, ou executava fantasias cheias de virtuosismo ao longo das dezenove casas do instrumento.

Ambas são duas práticas que pertencem ao léxico do “violão brasileiro”, pois foram historicamente incorporadas ao legado e acervo imaterial que chega até nós nas formas folclóricas, nos elementos repetitivos que se mimetizam com outras práticas posteriores, tais como a do assim chamado violão “clássico” nos moldes do repertório tarreguiano/segoviano. Eis um ponto que, a partir destas descrições merece uma ressalva, pois a rigor ambas as histórias são independentes, mas concomitantes em determinado momento:

- a **tradição ibérica** de luteria e repertório violonístico (*corpus* metodológico europeu inclusive) como um fenômeno externo perfeitamente identificável (nas suas características de timbre, suporte e forma) e datado (meados do século XIX a inícios do século XX), *corpus* da apropriação escolástico-concertista;
- a **tradição do repertório** do *habitat* cordófono brasileiro até meados do século XIX, *corpus* das apropriações empírico-compositor e empírico-acompanhador.

Precisamente, considerando que o violonismo brasileiro é a “memória dos cordófonos dedilhados reconhecidos posteriormente no violão” (AMORIM, 2015, p. 35) e que existia antes da chegada da tradição tarreguiana/segoviana, podemos estabelecer três momentos semânticos no entendimento do termo “violão brasileiro”:

²⁰³ Afinal, e sem desmerecer a qualidade do trabalho de ninguém, há luthiers mais cotados que outros, a julgar pelo valor de um mesmo violão com características e materiais de construção semelhantes. Se não fosse assim, um nome icônico na lutheria brasileira como Shigemitsu Sugiyama e os seus violões no valor de R\$ 40 mil não seriam matéria de uma revista de negócios. Cf.: ABDALLAH, DE JESUS, 2015. Por outro lado, o modelo de negócio entre luthier e intérprete, em que se elabora um projeto específico para determinado violonista pensando nas necessidades que sua peculiaridade técnico-instrumental lhe obriga, e lhe valeram um capital cultural de destaque, ainda persiste nos dias de hoje (Lineu Bravo para Rogério Caetano, João Scremin para Yamandú Costa)

- **“violão brasileiro” (primeiro momento):** contempla o legado e acervo de experiências empíricas das apropriações dos cordófonos dedilhados anteriores ao violão. Pode se pensar como uma tradição oral em torno deste tipo de instrumentos;
- **“violão brasileiro” (segundo momento):** fruto da cisão irreconciliável das variáveis qualificativas erudito e popular de meados do século XIX e primeira metade do século XX, fase das trocas e do “reconhecimento” em dois sentidos, do violonismo brasileiro no violão-objeto, mas também do violão-objeto no violonismo brasileiro;
- **“violão brasileiro” (terceiro momento):** fruto do “reconhecimento” que a partir da década de 1980 em diante (graças à formação instrumental nas universidades, não nos conservatórios) torna difícil sustentar a cisão²⁰⁴: a partir deste momento é que se reconheceria o caráter transitivo. O termo vira sinônimo de hibridismo de apropriações e práticas.

Ricardo Tacuchian relata esa fase de transição:

Em 1980, o violão continuava sendo um instrumento sem chance de ser carregado por um aluno da Escola de Música da UFRJ rumo à sala de aula. Mas um violonista assumira a direção da Sala Cecília Meireles, um dos mais importantes palcos de concerto do país, logo ali do outro lado da rua. Turíbio Santos estava recém-chegado de uma longa temporada na Europa, fora aclamado por lá em palcos e em gravações de grande sucesso. Percebi que a hora era essa -e Turíbio seria meu grande aliado. Atravessei a rua e propus que criássemos a cadeira de violão. Ele topou meu desafio e acabou tornando-se o primeiro titular do primeiro curso de violão numa universidade pública brasileira. (TACUCHIAN, 2014)

Nesse sentido, podemos exemplificar esses três momentos icônicos do “violão brasileiro” através dos seus duos: os Índios Tabajara (o “violão brasileiro” empírico-compositor), o Duo Abreu (o “violão brasileiro” escolástico-concertista) e o Duo Assad (o “violão brasileiro” transitivo). O “violão brasileiro” Tabajara²⁰⁵, “violão brasileiro” Abreu e “violão brasileiro” Assad, mas não numa linha evolutiva e sim numa sucessão de acréscimos culturais que colocaram todas estas apropriações violonísticas lado a lado, deixando mais e mais complexa a definição de “violão brasileiro”.

Trazendo estas análises e voltando para as respostas dos luthiers, é graças ao caráter pragmático do ofício, à materialidade do instrumento e sua necessária adequação para projetos

²⁰⁴

²⁰⁵ Estou ciente que a palavra “Tabajara” carrega coloquialmente certa associação depreciativa e preconceituosa, sinônimo de trabalho mal feito e improvisado. Estes são ecos de um Brasil colonial ainda vigente, que contrapõe a superioridade do “homem branco” frente à suposta “primitividade Tabajara”. A palavra também povoa as visões positivistas de Nação. Racismos aparte, sua principal acepção é a de nomear uma etnia indígena.

bem diferenciados que podemos considerar que o “violão brasileiro”, enquanto mercadoria e luteria abrangem tanto as práticas performativas do violão de acompanhamento quanto às do chamado violão de concerto, sendo capaz ainda de conceber projetos muito versáteis que atendam um amplo leque de necessidades de projeção e tocabilidade. Um sete cordas de concerto é um exemplo dessas possibilidades quando executado também versatilmente e atentando-se ao trabalho timbrístico (se considera um determinado ataque, toque e uso da unha como na tradição tarregeana/segoviana, por exemplo).

Ainda sobre a peculiaridade do “violão brasileiro” e seu aspecto funcional, Agnaldo Luz enfatiza:

O “violão brasileiro” já era bem diferente dos violões espanhóis... tinha um tipo de violão que era chamado aqui de ‘violão bolacha’, um violão bem grande, enorme, da caixa fina e um violão maior que era usado pelo Tute [Arthur de Souza Nascimento], que era usado por esse pessoal [do choro carioca]. E ao mesmo tempo sempre teve o violão de concerto inspirados nos modelos espanhóis, inspirados no argentino Simplício, mas assim, como nós temos uma música própria, de choro, de samba, de maxixe, que isso também é tão antigo quanto o nosso violão. Se tem um violão feito pra isso como se tem a viola de Fado, um violão feito pra se tocar Fado, com características diferentes também, então nós temos sim um “violão brasileiro” que é completamente diferente, mas estou falando isso de música antiga, né? Claro que esse violão foi recebendo cada vez mais informações e mais influências dos violões espanhóis ao longo do tempo. Ele diminuiu de tamanho, a caixa ficou um pouco mais larga, só que assim... o som, quando falo de “violão brasileiro” estou imaginando o violão que toca samba, que toca choro, que toca seresta, que toca música brasileira antiga. Esse violão é único, tem um som único. Então, temos sim um “violão brasileiro”. (LUZ, 2017)

Neste ponto, falar na construção do instrumento me obrigou a indagar sobre um tipo de matéria prima muito cotada para a manufatura do violão, a madeira do jacarandá-da-bahia, ameaçada de extinção e, a partir de 1992, proibida e de uso restringido. A pergunta formulada para os luthiers me trouxe outro histórico de uso da referida madeira assim como algumas ponderações em relação à sua funcionalidade, pensando na *performance* do instrumento a partir da construção com a mesma.

Em primeiro lugar, que jacarandá-da-bahia é “apenas um dos componentes do violão” que pode ser substituída por “outras espécies” com “resultado semelhante quando usadas no fundo e nas laterais” (ABREU, 2017). Segundo, que ela integra o grupo de madeiras brasileiras que “sempre foram usadas mesmo no exterior e, portanto não faz dela uma identidade de país algum” (TESSARIN, 2017). Ele mesmo já era utilizado na Europa nas guitarras românticas: “Alguns luthiers espanhóis já utilizavam jacarandá antes do Torres que a

utilizou em várias guitarras. Por tanto, não é uma característica do “violão brasileiro””, confirma Arone (2017). Seria a luteria europeia responsável por fazer do jacarandá-da-bahia uma matéria prima tão cobiçada para a construção de instrumentos? O que sabemos é que, em determinado momento, este tipo de madeira tornou-se uma obrigação:

Eu acho que o jacarandá brasileiro ele se tornou quase que obrigatório durante um período. Ele se tornou quase obrigatório muito mais pros violões europeus do que pros violões brasileiros. Eu acho que se fez muito mais violão com jacarandá brasileiro na Europa do que no Brasil no século XX. (BRAVO, 2017)

Terceiro: é a madeira usada no tampo a que cumpre um papel decisivo no resultado sonoro, pois “a influência do material do fundo e da lateral é bem pequena, só perceptível em instrumentos idênticos e do mesmo autor” (DIAS, 2017). Nesta altura das respostas, ainda me perguntava do porque do “culto” a este tipo de madeira entre os violonistas. Até que ponto a sua condição de madeira ameaçada não se relaciona, de fato, com uma demanda resultado de sua alta *performance* para fins de luteria? Gomes foi direto ao ponto:

Tanto no passado quanto no presente, o jacarandá-da-bahia da melhor qualidade, Master ou AAA, sempre foi usado para violões top. Jacarandá de qualidade inferior, em geral inferior mais pela estética do que ressonância, foi usado e ainda se usa para violões dito “medianos”. Como era uma madeira abundante até o começo da década de 70, foi usada pela disponibilidade e preço em relação a espécies importadas, de custo mais alto e de difícil acesso na época. (GOMES, 2017)

O luthier Ezequiel Marciano concorda e complementa:

Tem um pouco sim a questão do timbre e aquele som ‘doce’ do jacarandá, sem falar do cheiro e da beleza mesmo antes de envernizar a madeira, mas existem sim outras madeiras que podemos [usar para] substituir, afinal até quando teremos o nosso jacarandá... quem tem esta madeira guardada, em estoque, pode se dizer que tem ouro juntado (MARCIANO, 2017)

Mesmo sendo a busca de madeiras alternativas uma atividade atrelada à própria saúde econômica da luteria, em teoria existiria muitas mais oportunidades de experimentar timbres, acabamentos e projeção sonora com diversos tipos de madeiras, mas alguns luthiers insinuam muita resistência por parte dos intérpretes do instrumento:

Existe uma gama enorme de madeiras adequadas à construção de instrumento musical, mas infelizmente a ‘grife’ do violão de qualidade

permeia a não aceitação de instrumentos com madeiras alternativas, tornando obras fantásticas em instrumentos básicos (DE MARI, 2017)²⁰⁶

Infelizmente o violonista brasileiro -nem todos, é claro- ao que parece, sofre do mesmo mal que a maioria dos brasileiros. A Xenofilia, mais conhecida como complexo de vira-latas. Já experimentei algumas formas diferentes no passado, mas alguns violonistas não se interessaram. Então, quando faço alguma experiência eu prefiro não comentar. Os violonistas, na sua maioria, preferem violões tradicionais. (ARONE, 2017)

Finalmente, existem luthiers que tem adotado projetos alternativos aos tradicionais (GOMES, 2017), usando varetas de balsa e carbono (CORDEIRO, 2017)²⁰⁷, ou modificando o instrumento (tampo, lateral e fundo) com outros materiais como no caso do violão de papel de Henrique Pinto, e o violão de papelão de Tessarin (repetição da experiência do cardboard que Torres fez em 1862 e que está no museu de Barcelona).

Ate este ponto, foi possível discutir algumas noções de brasilidade violonística a partir da morfologia do instrumento e o corpo que o interpreta (JOHNSON, 1995). Nas próximas páginas examinaremos a noção de “violão brasileiro” no circuito dos meios massivos: as peculiaridades da sua circulação e a produção de arquétipos.

5.3 O “violão brasileiro” no circuito dos meios massivos: arquétipos e novas iniciativas

“Eu lembro que a primeira vez que eu vi Carlos Barbosa Lima tocar foi num programa da Hebe Camargo. Por quê? Os programas de auditório também na época eram em outro formato... você podia levar um violonista, o cara dava uma entrevista, tocava uma música inteira, eu lembro dele tocando o Prelúdio n° 2 de Villa-Lobos... no programa de Hebe, cara, imagina se você vai fazer isso no programa da Luciana Gimenez?” (ZANON, 2017b, entrevista nossa).

²⁰⁶ DE MARI, Nilson. Nilson de Mari: depoimento escrito [ago. 2017]. Questionário elaborado por Fernando Elías Llanos. São Paulo: 2017. Comunicação pessoal por meio eletrônico. A transcrição na íntegra encontra-se no Apêndice M desta tese.

²⁰⁷ CORDEIRO, Eduardo. Eduardo Cordeiro: depoimento escrito [out. 2017]. Questionário elaborado por Fernando Elías Llanos. São Paulo: 2017. Comunicação pessoal por meio eletrônico. A transcrição na íntegra encontra-se no Apêndice M desta tese.

Vamos supor – pois não conheço dados estatísticos nos quais possa apoiar-me – que o Brasil é de fato a “pátria do violão” e este é o instrumento que a maioria dos brasileiros possui em suas casas, talvez só ou acompanhado por um ou mais dos instrumentos que compõem o *habitat* cordófono antes mencionado. A circulação e difusão do violão perderiam apenas contra a geladeira e a televisão²⁰⁸.

Contudo, existem outros indicadores do tipo qualitativo pelos quais é possível inferir o grau de impacto que o violão-objeto teve no país: a demanda por cursos de formação superior no instrumento, a literatura pedagógica criada no país, os circuitos de festivais e concursos, a produção discográfica, as atividades e eventos produzidos pela cena do “violão brasileiro” e o cenário virtual que tem apresentado grande diversidade de atores.

Justamente neste último cenário, o incremento de projetos e propostas musicais para gerar conteúdo audiovisual destinado às plataformas²⁰⁹ sociais em rede é um sintoma da diversificação das estratégias que a cena do “violão brasileiro” vive para recrutar novos públicos e repensar os *locus* tradicionais das suas performances. A interação oriunda desses âmbitos propicia a interação de “palcos virtuais” que os violinistas apreciam, sem deixar de mencionar o efeito “viral”²¹⁰ que eventualmente as referidas redes possibilitam.

Aos consagrados perfis do violonista intérprete e/ou compositor, e ao ciclo que se inicia nos ensaios e culmina nos palcos de teatros, cafés ou centros culturais, se somam agora o perfil do “gerador de conteúdos”. Por outro lado, tais categorias acrescentadas às já pré-existentes, mesmo que protagonizadas por um eixo geográfico que concentra o poder do capital simbólico e cultural do instrumento – Rio de Janeiro e São Paulo – se mostram potencialmente descentralizadoras e horizontais: a internet torna concertistas e amadores do país inteiro em usuários e membros de uma mesma cena musical.

Uma amostra dessa cena virtual do “violão brasileiro” contempla as seguintes iniciativas:

²⁰⁸ Dados do censo de 2010 divulgados pelo IBGE. Cf.: “Censo 2010 mostra as características territoriais dos aglomerados subnormais e suas diferenças das demais áreas das cidades”. *Hotsite* do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) sobre o censo de 2010. Comunicação Social, 6 nov. 2013. Seção notícias. Disponível em <<https://censo2010.ibge.gov.br/noticias-censo.html?view=noticia&id=3&idnoticia=2508&busca=1&t=censo-2010-mostra-caracteristicas-territoriais-aglomerados-subnormais-suas-diferencas-demaais-areas-cidades>> Acesso em 10 jul. 2017.

²⁰⁹ Empresas privadas que ofertam tais plataformas sob um modelo de negócios batizado de “economia da atenção”. Cf.: SALAS, Javier. **Los pioneros de Facebook critican su deriva hacia la manipulación masiva**. Artigo do jornal El País. 14 nov. 2017. Disponível em <https://elpais.com/elpais/2017/11/13/ciencia/1510527764_433049.html> Acesso em 23 de nov. 2017

²¹⁰ O efeito viral no contexto das plataformas sociais em rede é o termo que designa o resultado exponencialmente bem sucedido da publicidade de uma mercadoria (seja a que for) nesse meio. Por outro lado, também é um tipo de interação simultânea e em cadeia (efeito cascata) que acontece quando determinado conteúdo veiculado por essas plataformas é divulgado a grande escala num período curto de tempo.

- o portal “Acervo Digital do “violão brasileiro””²¹¹;
- o concurso de composição para violão denominado “Novas”²¹²;
- a revista digital “Violão+” de conteúdo especializado e acesso gratuito²¹³;
- a plataforma de negócios “GuitarCoop” destinada ao mercado internacional²¹⁴;
- o *site* “VioLab” pensado como um *booking* de artistas do “violão brasileiro”²¹⁵;
- o portal “Violão e Ponto – o clube do violão solo” direcionado a iniciantes e vertentes como o *fingerstyle*²¹⁶;
- e o canal de *YouTube* “Violão EntreVistas” que organiza *chats* em tempo real com violinistas com carreiras profissionais já consolidadas²¹⁷.

Dentre estas diversas iniciativas, a primeira parece se tornar uma espécie de eixo integrador nas quais todas as outras iniciativas orbitam. O portal Acervo Digital do “violão brasileiro” é, antes que nada, um empreendimento pessoal idealizado pelo jornalista, pesquisador e produtor cultural Alessandro Soares. Possivelmente, ele nasce para operacionalizar algo que todos “já sabíamos desde sempre”, mas que até o surgimento do portal não viamos materializado num projeto: que o “violão brasileiro” é um complexo cultural que conta com um acervo diverso e riquíssimo que diz respeito à própria história social do país e que este é passível de ser coletado, sistematizado, catalogado, divulgado e referendado tanto pela comunidade do “violão brasileiro” (intérpretes –profissionais e amadores–, compositores, professores, estudantes, circuito de espaços culturais *etc.*) quanto pela sociedade brasileira (aqui me refiro aos coletivos organizados) e também – dado o alcance global do suporte virtual – pela comunidade internacional que lembra ou conhece o acervo em questão.

O violão pode até ser até um instrumento presente em muitos lugares do país, mas isto por si só não permite conhecer a dimensão e impacto do mesmo. Eis aqui que os métodos de mapeamento, catalogação, organização e classificação se tornam indispensáveis para sequer sabermos do “tamanho” do “violão brasileiro” em termos que vão muito além da sua discografia.

²¹¹ Cf.: <http://www.violaobrasileiro.com.br>

²¹² No caso, porque o meio de divulgação é virtual e o resultado também veiculado por esses canais. Não se trata de um concurso cuja celebração acontece numa data e local específico. Atualmente se divulga pelo portal do Acervo do Violão Brasileiro. Cf.: <http://www.violaobrasileiro.com.br/concurso-novas-3>

²¹³ Cf.: <http://www.violaomais.com.br/>

²¹⁴ Cf.: <https://guitarcoop.com.br/>

²¹⁵ Cf.: <http://violab.com.br/>

²¹⁶ Cf.: <http://violaoeponto.com.br>

²¹⁷ Cf.: <https://www.youtube.com/channel/UC3RHz8KldPkCyKvFQN3mC0Q>

O portal compreende:

- um sistema de busca que contempla as cinco regiões do país;
- biblioteca, discoteca, videoteca, banco de partituras, galeria de fotos, linha do tempo, blog, agenda de shows, rádio digital *sobre o violão* e um dicionário de verbetes biográficos;
- uma base de dados discográfica;
- um trabalho de digitalização e sistematização de acervos, como o do violonista e compositor Paulinho Nogueira, o das edições da revista “Violão intercâmbio” (década de 1990), o da revista “Violão e mestres” (década de 1960)²¹⁸.

Porque o “violão brasileiro” teria encontrado um lugar na internet para realizar a sua circulação e difusão de forma mais eficaz do que tem acontecido na assim chamada grande mídia? A razão seria a falta de profissionais especializados, o que deixa a tarefa para os próprios músicos. Luis Nassif, jornalista que tem se debruçado na cobertura do “violão brasileiro” quase de forma exclusiva, entende que uma das razões está no modelo de jornalismo cultural “de muita pouca profundidade”, principalmente na parte de música, “muito ligado às gravadoras e muito ligado a um conceito de jornalismo do que é de bom, que é de mau gosto” (NASSIF, 2017, entrevista nossa)²¹⁹

Na opinião dele, esta dinâmica de trabalho operada entre meios de comunicação e empresas do ramo discográfico institucionalizaram um jornalismo de “releases”²²⁰ que veio somar-se à limitação já instalada do conceito da música cantada ligada à MPB, “então, [para o] crítico é de bom tom falar do Caetano, falar do Djavan, falar do Nando Reis”. Aquilo gerou um vazio preenchido, de forma cabal e plena – considera Nassif – pelo trabalho radiofônico de Fabio Zanon, pois “na hora que exige um conhecimento, uma sensibilidade mais apurada, que é o ‘violão brasileiro’ você não tem quem [aborde o assunto]” (*Id.*). O jornalista traz um relato que resume nossa análise:

Começo dos 90 eu fui levar minhas filhas, que eram pequenas na época, a Disneyworld, e eu estava louco por pegar violão latinoamericano, Antonio Lauro e [Agustín] Barrios. Daí eu consegui, comprei um CD de John Williams, que era considerado o melhor violonista, e comprei outro CD...

²¹⁸ Digitalizações em andamento: revista “O violão” (1928-1929), revista “A voz do violão” (1931).

²¹⁹ NASSIF, Luis. Luis Nassif: depoimento [jul. 2017]. Entrevistador: Fernando Elías Llanos. São Paulo: 2017. 1 arquivo WAV (94m).

²²⁰ “Texto informativo de divulgação, distribuído à imprensa, a instituições privadas ou públicas, para publicação gratuita como notícia ou como complemento de informações, a fim de **facilitar o trabalho dos jornalistas**; comunicado, *press release*” (grifo nosso). Cf.: RELEASE. **Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. São Paulo: Ed. Melhoramentos Ltda. Disponível em <<http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugue-brasileiro/prontuario/>>. Acesso em 17 out. 2017.

Marcelo Kayath. Nunca tinha ouvido falar. Quando fui pro hotel, daí eu ouço... o Marcelo Kayath na minha opinião era superior ao John Williams. Daí vou ver quem que era o Marcelo Kayath: paraense, ele tinha ido estudar não sei se a Stanford... Foi fazer o curso de Economia lá... Ganhou dois dos principais concursos da época, o Villa-Lobos e outro, tentou fazer carreira como concertista, mas o Itamaraty é muito desorganizado. Nunca ninguém tinha escrito sobre Marcelo Kayath, cara. Então você vê... Não tem um olhar atento do jornalista cultural sobre esse mundo. Fui o primeiro a escrever do Yamandu aqui em São Paulo, sendo de Economia... O primeiro a escrever sobre o Penezzi. Eles ‘tavam por aí, e esse pessoal de jornalismo cultural não chegava neles. Então, hoje com a internet e os grupos de discussão, o pessoal está aí no mundo. [...] Então ‘cê teve isso... Com a mídia digital e tudo ‘cê teve uma explosão da oferta, mas ‘cê não tem da distribuição por que... Muita competição, né. Mas se você pega as tribos... Todos eles se conhecem, todos eles se falam, todos eles trocam informação. (NASSIF, 2017, entrevista nossa)

Será que a grande mídia trabalha com a figura retórica de um tipo de “violão brasileiro” na mesma linha conceitual da MPB definida pelo jornalista? Penso que nos aproximamos a uma resposta quando Antunes propõe a tese de que o termo “violão popular”²²¹ ganhou força bem na época do aumento exponencial na venda de violões (entre a década de 1950 e 1960) e o período dos concursos televisionados sob o rótulo “Festival da Música Popular Brasileira”. Além disso, o referido perfil teria crescido paralelamente àquele do solista de “violão popular instrumental brasileiro”²²² que tanto cortejava o repertório folclórico quanto o da chamada música clássica (*Id.* 2017).

Entretanto, sendo um fenômeno que se apresenta geopoliticamente diverso, culturalmente plural e avesso a maniqueísmos, podemos dizer que existe um “ruído” na circulação e difusão do que é o “violão brasileiro”? Esta relação de poder desigual do “Brasil que acontece” no eixo midiático de Rio-São Paulo é capaz também de afetar o pensamento crítico a respeito do “violão brasileiro” dentro da academia? Até que ponto a fama produzida por essa grande mídia encontra acolhida na literatura acadêmica, perpetuando uma história enviesada do “violão brasileiro”?:

[a propósito do estereótipo do Brasil como país do carnaval] A mídia tradicional mostra pro mundo pra vender, essas pessoas vem pra cá, gastam dinheiro, e levam isso como se fosse cultura brasileira, apenas... e acabam esquecendo toda uma tradição popular que tem no Rio Grande do Sul, toda uma tradição folclórica que tem na região Centro-oeste, por exemplo, e isso sem contar toda a região Norte e Nordeste. Por isso, o que eu aconselho quando me pedem quem está fazendo trabalhos sobre isso, e me pedem bibliografia sobre ‘violão brasileiro’, primeira coisa que falo é não têm. O

²²¹ Que analisei como apropriação empírico-acompanhador.

²²² Que analisei como apropriação empírico-compositor.

que nós temos são algumas pesquisas locais, mas o conselho que eu dou é não coloque isso como história do “violão brasileiro”, são pesquisas locais de uma pesquisa maior que está pra ser feita. Enquanto nós não tivermos pesquisas mais aprofundadas no Sul, Sudeste, no Centro-oeste, no Norte, Nordeste não dá para se falar numa história do ‘violão brasileiro’, e se a pessoa fizer isso ela vai estar contribuindo negativamente para perpetuar uma história falsa. (ANTUNES, 2017, entrevista nossa)

Quais são as repercussões ou correlatos desse centralismo da grande mídia e do vazio provocado por um jornalismo cultural desinformativo para o entendimento do “violão brasileiro”? Em todo caso, de que tipo de “violão brasileiro” estamos falando? Eu, por exemplo, não sabia da importância do cantor, compositor e violonista baiano Roberto Mendes, até que fui advertido da dimensão desse meu desconhecimento a respeito do “violão brasileiro” que Mendes representa:

[ao ouvir que eu não conhecia] Pois deve conhecê-lo. Em primeiro lugar [todos] deveriam conhecer a Roberto Mendes, um violão único em todo o Brasil, que vem daqui, do interior... [risos] do interior, que estranho soa essa palavra! Vem daqui de Santo Amaro da Purificação... Roberto Mendes que é um grande representante das chulas... Não as chulas que são do Sul do Brasil, esse é um tipo de chula. Aqui a chula é do Recôncavo... se chama do Recôncavo da Bahía. Teríamos que começar por aí, porque se falamos de violão em qualquer país do mundo é pela fama, e a fama de alguma forma depende dos meios de comunicação, e os meios de comunicação dependem de questões políticas também, de poder, quem são os donos dos meios de comunicação e o que eles querem comunicar para dentro do país e para fora do país. Para mim começamos já pensando sobre isso... (ULLOA, 2017, entrevista e tradução nossas)

O “violão brasileiro” pelo visto parece ser um termo cujo significado é universal, mas também é particular e, desta forma, é antagônico, antitético (ORTIZ, 2015, p. 33). Existe um “violão brasileiro” para cada brasileiro que toca violão. Cada região geográfica e cultural tem o seu próprio dinamismo centro-periferia, sua própria lista de violonistas canonizados no âmbito de influência da região em que acontece, no tempo em que ela acontece. Mas também tem um cânone e discurso do “violão brasileiro” que parte do eixo Rio de Janeiro-São Paulo e daí se convertem no parâmetro nacional, mesmo sabendo que as importâncias não são comparáveis.

Mesmo sem ainda conhecer outras histórias, sem ter informação de outros violões brasileiros, no país deve haver existido (ou ainda existem) muitos como Savío, Villa-Lobos, Pernambuco, Reis, Garoto, Powell. Reconheço uma boa dose de romantismo ao escrever aquilo, mas... alguém teria a plena certeza de afirmar o contrário, ainda mais se referindo a um

instrumento como o violão, pobre, barato e “formatado na pobreza sul-americana, que você pode transformar em riqueza” (GUINGA. 2017, entrevista nossa)?

CONCLUSÕES.

Até que ponto a tese integra uma pesquisa etnomusicológica? Ela não possui uma convivência participativa de caráter etnográfico: não faço aqui uma descrição detalhada êmica/ética da *performance* musical de uma comunidade, expoente ou obra em particular. Antes levanto problemas e hipóteses desta noção musical denominada “violão brasileiro” a partir de uma experiência longa e lenta de aprendizagem pessoal do mesmo, necessária para internalizar os processos e os significados na qual esta identidade acontece: transitei do violão de Luiz Cláudio Ramos, para o de João Gilberto, logo para a tropicália de Gilberto Gil e acabei nas harmonias de Jobim. Sempre no violão, conheci a linguagem de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti, ouvi o dedilhado de Elomar, estudei as cenas brasileiras de Sávio, guiei-me no manual de ritmos brasileiros de Marco Pereira. Estudei com Celso Delneri e Paulo Porto Alegre, concurrei-me em violão popular na Fundação das Artes de São Caetano do Sul, vivo no Brasil há 11 anos ouvindo, lecionando e olhando “violão brasileiro”. É um percurso modesto, mas ele me deixou “por dentro” dessa teia de sentidos necessários para perguntar “o que é “violão brasileiro”?” sem sentir que estou caminhando no escuro.

Nessa condição logo percebi um assunto extensamente discutido e cuja problematização é fortemente vigente nas abordagens da musicologia histórica: a acurácia da terminologia para designar a passagem e presença dos diversos instrumentos de cordas dedilhadas e a taxonomia para sua classificação e estudo organológico.

Esta tese aborda só o violão enquanto instrumento de cordas dedilhadas de 6 ordens simples sem entrar necessariamente nessa discussão maior – evidentemente necessária – acima referida. No texto, ensaiou-se uma abordagem mais sociológica com a finalidade de abrir uma análise crítica e interdisciplinar sobre a problemática pela qual o termo se refere ora a uma pretensa identidade nacional violonística, ora a um conjunto de particularidades performativas do instrumento. Interessou-me a apropriação do termo “violão brasileiro” enquanto pode ser levianamente “tudo” e reivindicadoramente “o lugar onde” ele acontece; o “violão brasileiro” que concentra o poder em alguns nomes canonizados e que também invisibiliza uma continental “periferia” de outros músicos ao seu redor.

Uma empreitada quixotesca? Ao longo desta pesquisa, tanto nas entrevistas de campo quanto nas conversas e trocas entre colegas violonistas, professores e pesquisadores, surgia a

pergunta natural do “o que você está pesquisando?”. Quando a minha resposta era “o “violão brasileiro”, seus discursos, seus intérpretes, suas problemáticas, os conceitos que pairam quando se pensa nesse termo”, os meus interlocutores geralmente me passavam a impressão que estava embarcando numa empresa científica quixotesca, imagino que porque as respostas já estavam dadas ou porque poderia ter muitos significados e não aportar nada novo. Frases como “que tema complexo!”, “não tenho nenhuma definição”, “não sei nada”, “é difícil responder a primeira vista” eram comuns.

Isto me atraiu enquanto dado sociológico: se o perfil profissional de todos os meus entrevistados (excetuando Leo Brouwer) se desenvolvia no contexto social e cultural do termo “violão brasileiro”, como poderia ser tão difícil falar a respeito? Pensei: a minha pergunta está mal formulada. Contudo, após ressalvas, exemplificações e até mesmo afirmações da minha parte que permitissem mostrar qual era o meu raciocínio no tema, a estranheza a respeito de pensarmos o termo “violão brasileiro” persistia. De fato, fazer parte de um conjunto de significados difíceis de explicar também me indicou um método para abordar o assunto: explorar a riquíssima polissemia da indefinição. Essa é a única contribuição que almejo: ter problematizado e gerado mais perguntas. Foi através deste método que busquei elaborar uma terminologia que me permitisse indagar a lógica tão peculiar do assim chamado “violão brasileiro” e foi a mesma terminologia que me ajudou a evitar as armadilhas – espero tê-las evitado o suficiente – de fazer uma “ciência popular” ou “erudita” do violão.

Justamente, procurei não perpetuar a produção de diferenças no campo musicológico voltado para o violão evitando falar desde o lugar “do popular”, “do erudito”, ou resumir ambos numa história de “cordialidade”. Não foi assim: os três momentos do “violão brasileiro” (o da tradição oral cordófono, aquele após a chegada do violão e finalmente aquele após o ensino nas universidades) foram tensos e muito disputados, reitero, correlatos de outras tensões sociais e econômicas que o instrumento veiculou. Mesmo buscando estabelecer nomeadamente um cânone do “violão brasileiro”, a intenção não foi a de fixar esse cânone perante a comunidade científica. O modelo é uma tentativa de unir diversos pontos supostamente desconexos, para depois ordená-los e levantar hipóteses: é isto aqui que boa parte de nós entende como cânone? Recusamos nomeá-lo como tal? São estes os cânones reforçados e reiterados nos repertórios de violão? Busquei problematizá-los e, principalmente, localizá-los, mostrá-los, tirá-los do lugar das entrelinhas, do seu *status* de “óbvio” naturalizado e implícito que, a meu ver, o faz operar como discurso. Penso que existe uma grande resistência a debater o assunto, e uma forte tendência em deixá-lo no limiar do não-

dito mas subentendido ou quiçá em até negá-lo. Essa noção de “violão brasileiro”, livre das “desavenças” do cânone, parece mais um sinônimo de democracia racial freyreana.

Comprendo que a expectativa depositada numa tese sobre o “violão brasileiro” seja a mesma que a depositada numa pesquisa sobre a “Música Popular Brasileira”: se espera que trabalhos assim se ocupem em contestar criticamente o viés essencialista implícito em ambos os termos para depois descartá-los enquanto categorias de análise confiáveis. Eu tomei outro caminho: optei por “implodir” o conceito aceitando-o em primeira instância para depois analisá-lo desde a sua própria contradição. Ensaiei uma noção de “violão brasileiro” homogeneizante e totalizadora no texto para depois provocar o seu próprio “colapso” epistemológico. Foi a minha própria experiência da “contra-indução” de Feyerabend (1986, p. 13)

Considero que o “violão brasileiro” se apresenta como um paradoxo: é “senso comum” e paralelamente é tudo aquilo que para cada violonista resulte de mais importante. Nesse sentido, deve-se prestar atenção ao que essa “indefinição” traz enquanto dado: se o “violão brasileiro” perpetua uma indefinição quais as vantagens e desvantagens? Como permanece indefinido, de que forma? Que tipo de indefinição é? Implícita, explícita? Ser “difícil de explicar” e permanecer indefinido constituem uma mesma operação? Estamos perante um discurso velado de homogeneização por trás de uma suposta pluralidade cultural? De onde se fala ou defende esse “violão brasileiro” plural? Desde São Paulo? Parafraseando a Mario Ulloa: vocês já ouviram falar de Roberto Mendes?

Outro exemplo prático: Antônio Teixeira do Nascimento Filho, conhecido como Tó Teixeira, nasceu em 1893 no Estado do Pará. Foi violonista, compositor e professor do instrumento. O seu trabalho, que chega a centenas de partituras, foi sistematizado, editado e publicado graças ao esforço do também violonista e compositor paraense Salomão Habib.

João Pernambuco nasceu em 1883 e teve como divulgador do seu trabalho nada menos que ao próprio Turíbio Santos, destacado concertista internacional, quem anos depois conquistou a vaga de professor de violão na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Para uma história “do violão brasileiro”, quem será um dos pioneiros compositores e acompanhadores no instrumento? Reitero a pergunta: De onde se fala ou defende esse “violão brasileiro” plural?

Em relação ao discurso moralizador do violão “vadio”, considero isto uma constatação da estigmatização de uma sociedade brasileira repartida em classes socioeconômicas. Enquanto discurso positivista, reafirmar a história de um violão “boêmio” aprofunda a crença

de que anonimizados autodidatas, amadores e instrumentistas experientes não se vislumbravam solistas à altura desejada. Qual era, então, a altura desejada? Um tipo de capital cultural propugnado pela classe política governante dos séculos XIX e primeira metade do século XX: a assim chamada cultura erudita de tradição europeia.

Toda vez que o violão também é uma chave de leitura das relações sociais, condição que nesta pesquisa batizamos de “instrumento-documento”, ela foi (e ainda é) alvo de outras disputas nas diversas áreas do convívio social, da vida política, das manifestações expressivas culturais.

Perpetuar a afirmação de um violão moralmente subalterno e tecnicamente “pobre”, em pesquisas, artigos acadêmicos ou jornalísticos, é perpetuar um conceito datado de Cultura, escrito com maiúscula e só para *connoisseurs*. É reforçar a produção epistemológica de uma diferença e interromper o fluxo contínuo da “memória dos cordófonos dedilhados” pelo advento do “violão-arte”.

Brasil é um país que conseguiu reinventar uma relação “altamente particular” – parafraseando Guinga – com um instrumento que não inventou *strictu-sensu*: o violão. Como, então, perpetuar a suposta deficiência cultural do país? Aquilo não condiz com um país que possui um número tão significativo de violonistas²²³ com doutorados *honoris causa* (Notório Saber)²²⁴:

- em 1966, Geraldo Ribeiro, pela Universidade de Brasília (UNB);
- em 1981, Turíbio Santos, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ);
- em 2013, Sebastião Tapajós, pela Universidade Federal do Oeste do Pará (UFOPA);
- em 2005, Gilberto Gil, pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), logo em 2006, pela Universidade de Aveiro (UA, Portugal);
- em 2016, Milton Nascimento, pela Berklee College of Music (EUA);
- em 2017, João Gilberto, pela Columbia University de Nova York (EUA);
- em 2017, Egberto Gismonti, pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO);

²²³ O termo não se restringe àquele instrumentista que não lida com o canto. Por violonistas entendam-se aqueles que assumem o violão como instrumento principal de várias práticas performativas manifestadas em diversos timbres, formas e suportes. Não pode se falar em violão brasileiro nem em *habitat* cordófono brasileiro sem considerar essa variada gama de apropriações.

²²⁴ Elaborar uma lista não foi o objetivo principal desta pesquisa. É possível que ela esteja incompleta. O objetivo foi apenas visibilizar os nossos “outros” doutores violonistas.

É a história do violão de apropriação escolástico-concertista que veio a somar a essa outra “memória dos cordófonos dedilhados” que recriaram no instrumento tais possibilidades poético-musicais que, como consequência, exigiram também outra recriação material, do tipo físico-acústica: surge o som da luteria do “violão brasileiro” na arte dos violonistas brasileiros da música popular, erudita/clássica, instrumental, contemporânea, solista e nova.

Em outro aspecto, o discurso do “violão brasileiro” também deve boa parte da sua arquetipificação à impertinência excessiva, num determinado momento da história social do país, em consolidar identidades nacionais. Elementos essencialistas como a índole (caráter), meio (geografia) e raça (superior, inferior, mestiça) estão de alguma forma vigentes no discurso do “violão brasileiro” quando se afirma que este se resume apenas às apropriações violonísticas do empírico-compositor ou as do empírico-acompanhador.²²⁵

Entretanto, o instrumento também passou da narratividade à representação simbólica, da representação única de uma brasilidade ao resultado exponencial de brasilidades marcadas pela diferença. Quando Zanon considera Yamandú o seu “negativo” por ambos estarem situados em sentidos diametrais da prática no instrumento, estamos frente a uma constatação da potência (no sentido filosófico, daquilo que contém a possibilidade de vir a ser) do “violão brasileiro”, no sentido abrangente da sua tópica performativa, nos diversos lugares que configuram a sua complexidade e não apenas desde o lugar designado pelo discurso associado ao ideal de Estado-nação e à pretensa unidade moral de um só folclore brasileiro, arquetipicamente localizado apenas entre os anônimos músicos do “violão-povo” e a “epifania” que foi Baden Powell, por exemplo.

É por isso que esta tese também deseja reforçar que o Duo Abreu é a recriação do discurso do “violão brasileiro” entendido desde o seio de um violonismo de tradição européia. Não é só a “lição de casa” bem aprendida: chegou a ser o novo ponto de partida camerístico no violão internacional... e é “violão brasileiro”, também. Da mesma forma que:

- a) Heitor Villa-Lobos é o discurso do “violão brasileiro” no ápice das possibilidades idiomáticas do instrumento;

²²⁵ Não foi possível desenvolver outras possíveis análises em relação ao entendimento do discurso do “violão brasileiro” como, por exemplo, o que considero uma característica acústica: por violão brasileiro (independente da sua apropriação) é um instrumento necessariamente pensado, executado e ouvido sem modificações nem mediações eletrônicas. Não se concebe o violão brasileiro modulado por pedaleiras de efeitos. Na função de acompanhamento é comum ouvirmos um instrumento eletroacusticamente amplificado, contudo visando conservar o melhor possível a sua peculiaridade físico-acústica. Acredito que o que se entende por violão brasileiro é também moldado e definido tanto pela imagem-acústica que dele exigimos, quanto pela imagem acústica que a ele negamos.

- b) Agustín Barrios é o discurso do “violão brasileiro” nas suas infinitas possibilidades de intermediação cultural, porque possivelmente entre 1916 e 1931 nenhum brasileiro nato saiu de casa para desbravar o país com um violão na mão, como ele fez²²⁶;
- c) Os luthiers brasileiros são os artesãos materiais do discurso do “violão brasileiro” e os inventores da sua sonoridade físico-acústica, provocada pelas necessidades poético-musicais dos violonistas no país, círculo virtuoso;
- d) Dilermando Reis é a recriação do discurso do “violão brasileiro” na época de sua reprodutibilidade técnica²²⁷;
- e) Isaías Savío foi o didata do discurso do “violão brasileiro” que em associação com as empresas editoras soube produzir a primeira série propedêutica local para o ensino do instrumento que respeitou a natureza transitiva do instrumento no seu *habitat* cordófono;
- f) Roberto Mendes e Xangai são uns violões brasileiros “altamente particulares”, como Guinga alude e o próprio Brouwer descreve como tendo “esse domínio técnico e interpretativo nos acompanhamentos [...] que complementa e às vezes completa o discurso sonoro em geral”;

Resta agora saber quais serão os percursos que o prática violonística “de baixo pra cima” provoque a partir das infinitas possibilidades que as tecnologias oferecem. As universidades, os centros culturais, os jornais da grande mídia, as empresas discográficas, e outras tantas instâncias tradicionais da circulação e difusão do que “é violão brasileiro” compartilham outros espaços, estes virtuais, com perfis de violonistas do Brasil inteiro, com associações amadoras de intérpretes, em que prima a geração de conteúdo e a troca de informação horizontal. Os alcances do termo “violão brasileiro” dos próximos anos serão inteiramente definidos pelos coletivos virtuais organizados que nos revelem os seus próprios “brasis” violonísticos. Contudo, ainda é preciso incentivar uma ação que possibilite a pesquisa sobre o “violão brasileiro” de forma consensuada e colaborativa, não a partir dos cânones da

²²⁶ Esta é uma afirmação minha. Contudo, a provocação partiu destas linhas: “Pra mim o maior compositor de violão, de todos os tempos, apesar de Segovia nunca ter gravado ele, ter cagado pra ele... O maior compositor que eu já ouvi na minha vida se chama Agustín Barrios. Esse é o Deus do violão pra mim. [...] Você acha que eu estou falando besteira? Você acha que algum outro na América do Sul poderia se ombrear com ele? [...] O único que poderia se ombrear com ele é o Villa-Lobos, pelo que Villa-Lobos trouxe de diferente para o violão, mas mesmo assim, com maior respeito que tenho pelo maior compositor das Américas [...] O Agustín Barrios como compositor para violão mora no meu coração” (GUINGA, 2017).

²²⁷ Esta alusão à obra de Waler Benjamim, foi adaptada da seguinte frase de Antônio Risério: “Gonzaga é a recriação da música sertaneja na época de sua reprodutibilidade técnica. Nasce da cultura popular tradicional do Brasil sertanejo e encarna esta cultura numa dimensão inovadora. Ele não carrega uma tradição, pura e simplesmente. Juntamente com Humberto Teixeira e Zé Dantas, reinventa a tradição. Recria uma cultura poético-musical nordestina a partir de uma estratégia estética bem definida: o baião. Cf.: REINA, André. **O popular global**. Entrevista a Antonio Risério. Revista Bravo. São Paulo: Abril Comunicações. Disponível em <<http://bravo.vc/seasons/s03e05>> Acesso em 27 dez. 2017

grande mídia , nem dos cânones discográficos consagrados nos livros de música também. É preciso uma instância que não centralize, mas sim organize a teia de eventos que comporta a sua diversidade: um “observatório da prática violonística”, que divulgue a sua própria complexidade performática.

Existem diversas ramificações para a tarefa que compreende um observatório. Temos observatório da Imprensa, da Violência, da Televisão, da Criança e do Adolescente, da Mulher contra a violência, da Juventude, da Despesa Pública, da Educação, da Política Nacional de Controle do Tabaco, das Metrôpoles, da Comunicação Pública, das Favelas, da Internet, da Dengue, da Democracia, da Religião, da Diversidade, da Mobilidade *etc.*

O trabalho do ensino do instrumento e as tarefas inerentes à *performance* acadêmica (esta é uma outra *performance*, orientada às agências de fomento à pesquisa e organismos públicos de apoio à educação superior) deixam frequentemente muito pouco espaço para a observação e organização da produção violonística (seja local, regional ou nacional). Não há um esforço articulador das universidades públicas que lecionam o violão em suas diversas apropriações e pedagogias (violão de concerto, violão popular, violão e guitarra elétrica, violão como instrumento complementar). Precisamos de um “observatório da prática violonística” que reporte relatórios anuais não sobre o que dele pensamos, mas sobre o que sobre dele encontramos: suas experimentações na luteria, suas associações performativas com outros instrumentos do *habitat* cordófono brasileiro, sua imensa discografia, suas gramáticas composicionais.

Penso esse “observatório da prática violonística”, ideia orientada e contextualizada pela terminologia proposta nesta pesquisa e subsidiada pelas referências bibliográficas, como uma tentativa de estarmos atentos aos movimentos e interações da sintaxe do instrumento frente ao fluxo musical global.

Não podemos assegurar que a noção de “violão brasileiro” permanecerá estacionada com a série de fluxos poéticos que chegam até o país, e também aqueles provocados pela semântica do termo “violão brasileiro”, pelo complexo cultural simbólico atrelado a ele. Cada vez mais o “violão brasileiro” será confrontado (sempre o foi) por outros “brasis” violonísticos líquidos (por usar a figura de Bauman) e transnacionais: a tese não se ocupou dos violões brasileiros que vem sendo definidos pela diáspora brasileira (incluídos aqui “Bola Sete”, Laurindo de Almeida e uma longa lista), nem pelos países que em grande parte basearam muitos dos seus estilos no instrumento a partir da incorporação de estilemas da sintaxe do “violão brasileiro”. O repicado flamenco, a batida de bossa nova e o *twelve bar*

blues são, sem sombra de dúvidas, entidades performativas transnacionais –por citar Dawe– surgidas e originadas a partir do violão e da guitarra elétrica. O complexo cultural simbólico denominado “violão brasileiro” é uma dessas entidades performativas transnacionais e ela é só a ponta do iceberg.

REFERÊNCIAS²²⁸

- “ROBLEDO”. In: PRAT, Domingo. **Diccionario biográfico, bibliográfico, histórico, crítico de guitarras (instrumentos afines), guitarristas (profesores, compositores, concertistas, lahudistas, amateurs), guitarreros (luthiers), danzas y cantos, terminología**. Buenos Aires: Romero y Fernández, 1934. pp. 263-264.
- ABDALLAH, Ariane; DE JESUS, Thiago. **O melhor luthier de violões do Brasil**. Revista Época Negócios. 04 set. 2015. Disponível em <<http://epocanegocios.globo.com/Ideias/noticia/2015/09/o-melhor-luthier-de-violoes-do-brasil.html>> Acesso em 23 set. 2017
- ABREU, Martha. Histórias musicais da Primeira República. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 13, n. 22, p. 71-83, jan.-jun. 2011
- ALEKSANDROWICZ, A.M.C. Contribuições do pensamento de Henri Atlan à psicanálise. In: **Revista do Círculo Brasileiro de Psicanálise** - RJ, n.6. [periódico na Internet], 2000, jan. Disponível em <<http://www.cbp-rj.org.br/rev2000atlan.pdf>> Acesso em 02 dez. 2017
- ALMEIDA, Renato da Silva. **Do Intimismo à Grandiloquência: Trajetória e Estética do Concerto para Violão e Orquestra: das raízes até a primeira metade do século XX em torno de Segovia e Heitor Villa-Lobos**. 2006. 167 f. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.
- ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**. 2da edição. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp. Eds., 1942
- ALTAMIRA, Ignacio Ramos. **Historia de la guitarra y los guitarristas españoles**. Alicante: Editorial Club Universitario, 2013. Formato ePUB.
- ALVAREZ-PEREYRE, Frank ; AROM, Simha. Ethnomusicology and the Emic/Etic Issue. In: **The World of Music**, Vol. 35, n°. 1, Emics and Etics in Ethnomusicology. Berlin: VWB-Verlag, 1993, p. 7-33. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/43616455>> Acesso em 03 Fev. 2017
- AMORIM, Humberto. **Da península Ibérica medieval ao século XVII: a chegada e a difusão dos cordófonos de cordas [sic] dedilhadas no Brasil**. 2015. 290 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

²²⁸ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas. NBR 6023.

ANTÔNIO, Irati; PEREIRA, Regina. **Garoto, sinal dos tempos**. Coleção MPB. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Música - Divisão de Música Popular, 1982.

ANTUNES, Gilson. Américo Jacomino “Canhoto” e o início do violão solo em São Paulo. In: **Anais Do II Simpósio Acadêmico de Violão da EMBAP**. Curitiba: EMBAP, 2008

_____. **O violão nos programas de pós-graduação e na sala de aula: amostragem e possibilidades**. 2012. 206f. Tese (Doutorado em Musicologia) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012

APPADURAI, Arjun. **The social life of things**. New York: Cambridge University Press, 1986.

AUGUSTO, Antônio. **A questão Cavalier: música e sociedade no Império e na República – 1816- 1914**. 2008, 281f, Tese (Doutorado em História Social) Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro: PPGHIS, 2008.

BAIA, Silvano Fernandes. A música popular na historiografia: reflexões sobre fontes e métodos. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 14, n. 24, p. 61-80, jan.-jun. 2012

BARKER, C. **The SAGE Dictionary of Cultural Studies**. Londres, California: Sage, 2004.

BARRETO, Afonso Henriques de Lima. **O triste fim de Policarpo Quaresma**. Edição eletrônica. Ministério da Cultura. Fundação Biblioteca Nacional. Departamento Nacional do Livro. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2028> Acesso em: 08 out. 2015

BARTOLONI, Giacomio. **O violão na cidade de São Paulo no período de 1900 a 1950**. 1995, 221 f. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho. São Paulo, 1995.

_____. **Violão: a imagem que faz escola. São Paulo 1900-1960**. 2000. 310f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis.

BATES, Eliot. The Social Life of Musical Instruments. **Ethnomusicology**, Vol. 56, Nº 3. 2012, pp. 363-395

BEARD, David; GLOAG, Kenneth. **Musicology: the key concepts**. Londres, Nova York: Routledge, 2016.

BÉHAGUE, Gerard. Cánones musicales y musicológicos bajo la lupa. In: CORRADO, Omar (coord.) Mesa Redonda. XVI Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología. **Revista Argentina de Musicología**, Número 5-6. Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología, 2006, p. 189-231. Disponível em

<http://www.aamusicologia.org.ar/wp-content/uploads/2017/06/05-06_mesaredonda_02.pdf> Acesso em: 24 jul. 2016

BONILLA, Marcus Facchin. **Três estilos do “violão brasileiro”: choro, jongo e baião**. 2013. 149p. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-graduação em Música. Florianópolis.

BROUWER, Leo. **O “violão brasileiro”: depoimento**. Entrevista concedida a Fernando Elías Llanos. São Paulo, 12 set . 2017.

CÂMARA DE CASTRO, Marcos. Educação: o campo maior da pesquisa em música. In **Anais Do Simpósio De Estética E Filosofia Da Música**, SEFIM/UFRGS. Porto Alegre, v. 1, n. 1. 2013, pp. 44-53

CARRIER, David. Interpreting musical performances. In: **The Monist**. vol. 66, n° 2, abr., 1983, p. 202-212. Disponível em <<https://doi.org/10.5840/monist198366215>> Acesso em:

CASTAGNA, Paulo. A Musicologia enquanto método científico. In: **Revista do Conservatório de Música da UFPel**. Pelotas, n1, 2008, p. 7-31

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

_____; SCHWARZ, Werner. Uma Bibliografia do “violão brasileiro” (1916-1990). **Revista Música**, vA, n.2. São Paulo: 1993, pp. 190-218

CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova**. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

CAZES, Henrique. **Choro: do quintal ao Municipal**. São Paulo: Ed. 34, 1998

COOK, Nicholas. **Music, A Very Short Introduction**. Oxford: OUP, 2000.

CORDEIRO, Alessandro Borges. **A Obra para Violão Solo de Dilermando Reis: Transcrição de Peças Não Publicadas e Revisão das Publicações a Partir de Fontes Primárias**. 2005. Dissertação (Mestrado) Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2005.

CORRADO, Omar. Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones. **Revista Argentina de Musicología**, Número 5-6. Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología, 2006, p. 17-44. Disponível em <http://www.aamusicologia.org.ar/wp-content/uploads/2017/06/05-06_art_01.pdf> Acesso em: 24 jul. 2016

CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, ano 1, n° 148, p. 4, col. *Annuncios*, sábado, 09 de novembro de 1901. Disponível em <http://memoria.bn.br/pdf/089842/per089842_1901_00148.pdf> Acessado em 17 de maio de 2016.

DAHLHAUS, Carl. **Foundations of Music History**. Cambridge, Nova York: Cambridge Univ. Press, 1983.

DAWE, Kevin. Guitar Ethnographies: Performance, Technology and Material culture. In: **Ethnomusicology Forum**. Taylor & Francis Group, 2013. pp. 1-25

_____. The Cultural Study of Musical Instruments. CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard. (eds.). **The Cultural Study of Music. An Introduction**. New York / London: Routledge, 2012, pp. 195-205

DE MOURA ARAGÃO, Pedro. O carteiro e a cultura popular na Belle Époque: Alexandre Gonçalves Pinto e o Choro. In: **Anais do SIMPOM**, v. 2, n. 2, 2012, pp. 878-886

DE SOUZA LEAL, José; BARBOSA, Artur Luiz. **João Pernambuco: arte de um povo**. Coleção MPB. Rio de Janeiro: MEC e FUNARTE, 1982.

DELNERI, Celso Tenório. **O violão de garoto. A escrita e o estilo violonístico de Annibal Augusto Sardinha**. 2009. 125 f. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical). Escola de Comunicações e Artes, Universidade De São Paulo, São Paulo, 2009. doi:10.11606/D.27.2009.tde-26102010-165400. Acesso em: 22 set. 2016

DELVIZIO, Cyro Mauricio. **Agustín Barrios e o Brasil: um relato histórico sobre sua interação com o meio artístico brasileiro**. Rio de Janeiro, 2011. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (eds.). *Museu*. In **Conceitos-chave de museologia**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013, p. 64-67

DINIZ, André. **Joaquim Callado: o pai do choro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

DREYFUS, Dominique. **O violão vadio de Baden Powell**. São Paulo: Editora 34, 1999.

EDMUNDO, Luiz. **O Rio de Janeiro do meu tempo**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2003

EID, Félix C. **Música e Identidade na América Latina: O caso de Agustín Barrios “Mangoré”**. 2012. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo.

- ESTEPHAN, Sérgio. **Viola minha viola. A obra violonística de Américo Jacomino, o Canhoto (1889-1928), na cidade de São Paulo**. 2007. 257 f. Tese (Doutorado em História). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: PUC-SP, 2007.
- FARIA, Celso Silveira. **A Collection Turíbio Santos: o intérprete e o desafio na construção de novo repertório brasileiro para violão**. 2012, 97 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: [s.n.], 2012. Disponível em <<http://hdl.handle.net/1843/AAGS-93TGPD>> Acesso em: 28 jul. 2016
- FERLIM, U. D. C. “Catulo da Paixão Cearense e os embates cancioneiros”. In: O longo século XIX. **Revista Brasileira de Música**. Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, jan./jun. 2011, pp. 171-192
- FEYERABEND, Paul. **Tratado contra el método - Esquema de una teoría anarquista del conocimiento**. Madrid: Editorial Tecnos, 1986.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1998.
- GALM, Eric A. **The Berimbau: Soul of Brazilian Music**. Jackson: University Press of Mississippi, 2010.
- GELL, Alfred. **Art and agency: towards an anthropological theory**. New York: Oxford University Press, 1998.
- GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. Modernidade e dupla consciência. São Paulo, Rio de Janeiro: Ed. 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- GINESI, Gianni. **Seguir el discurso: La entrevista en profundidad en la investigación musical**. Colección Instrumentos para la investigación musical. N° 2. Barcelona: Sociedad de Etnomusicología, 2018. Disponível em <<https://www.sibetrans.com/manuales/public/docs/ginesi-manual-28-03-18.pdf>> Acessado em: 01 mar. 2018
- GLOEDEN, Edelson; PEREIRA, Marcelo F. “De maldito a erudito: caminhos do violão solista no Brasil. In **Composição, Revista de Ciências Sociais**, n° 10, ano 6. Campo Grande: UFMS, 2012, pp. 68-91
- GOEHR, Lydia. **The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music**. Clarendon Press, 1992.
- GOMES, Ângela de Castro; ABREU, Martha. “A nova ‘Velha’ República: um pouco de história e historiografia”. **Tempo**, Niterói: Ed. da UFF, v. 13, n° 26, jan. 2009
- GOSS, Stephen. The guitar and the musical canon: myths of tradition and heritage in concert repertoire and didactic methodology. [s.l.]: **European Guitar Teachers Association**

(EGTA), 2000, p. 5-9. Disponível em <<http://egta.co.uk/blog/articles/articles-about-repertoire/the-guitar-and-the-musical-canon-3>> Acesso em: 03 jun. 2015

GRIFFITHS, Alison. **Shivers Down Your Spine: Cinema, Museums, and the Immersive View**. Nova York: Columbia University Press, 2013, p. 166

GUILLORY, John. *Cultural Capital: the problem of literary canon formation*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1993.

HODDER, Ian. The interpretation of documents and material culture. In: DENZIN, Norman K; LINCOLN, Yvonna S. **Collecting and interpreting qualitative materials**. Handbook of qualitative research paperback edition, vol. 3. Thousand Oaks: Sage Publications, 1998, pp. 110-129.

IKEDA, Alberto T. **Culturas populares no presente: fomento, salvaguarda e devoração**. Estud. av., São Paulo, v. 27, n. 79, 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142013000300013&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 13 ago. 2014.

JEROME, David. **Dilermundo Reis and the valorization of the brazilian guitar**. Hayward. 2002. Tese (Mestrado em *Performance*). California State University (East Bay), 2002.

JOHNSON, Henry. An ethnomusicology of musical instruments: form, function and meaning, **JASO** vol. 26 N° 3 (1995), pp. 257-269

JUNQUEIRA, Humberto. **A obra de Garoto para violão: o resultado de um processo de mediação cultural**. 2010. 127 f. Dissertação (mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2010. Disponível em <<http://hdl.handle.net/1843/AAGS-8CRFKU>> Acesso em: 22 set. 2016

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. TOPICA. In: **Diccionario de psicoanálisis**. Tradução de Fernando Gimeno Cervantes. Barcelona: Editorial Paidós, 1996, p. 430-435

LIBIN, Laurence. "Organology". In: **Grove Music Online**. [s. l.]: Oxford University Press, [2017]. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com>> Acesso em: 17 de abril de 2016.

KERMAN, Joseph. *A Few Canonic Variations*. In: **Critical Inquiry**. Vol. 10, n° 1, Set. Chicago: The University of Chicago Press, 1983, p. 107-125. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/1343408>> Acesso em: 10 jan. 2017

MARCONDES, Marcos Antônio (Ed.). **Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica**. São Paulo: Art Editora, 1998

MASSA, Luciano. Antecedentes de la Escuela de Abel Carlevaro: La tradición guitarrística española del siglo XIX. In: **Revista Arte e Investigación**. Año 13, n° 7. Buenos Aires:

UNLP, 2010. p. 123-128. Disponível em <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39501>> Acesso em: 10 ago. 2016

MCDONALD, Lee Martin. *The notion and use of canon*. In: **The biblical canon: its origin, transmission, and authority**. E-book. Michigan: Baker Books, 2006. parte 1, cap. 3.

MACEDO, RS., GALEFFI, D., PIMENTEL, A. **Um rigor outro sobre a questão da qualidade na pesquisa qualitativa: educação e ciências antropológicas**. Salvador: EDUFBA, 2009. Disponível em <<http://books.scielo.org/id/s6/pdf/macedo-9788523209278.pdf>> Acesso em 20 dez. 2017

MARCONDES, Danilo. **Iniciação à história da filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

MEIRINHOS, Eduardo. **Fontes Manuscritas e Impressa dos 12 Estudos para violão de Heitor Villa-Lobos**. 1997. 375 f. 2 Tomos. Dissertação(Mestrado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1997.

MELLO, Jorge. **Gente humilde: vida e música de Garoto**. São Paulo: Edições Sesc, 2015

MENEZES BASTOS, Rafael José de. A “origem do samba” como invenção do Brasil (Por que as canções têm música?). In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais** v.11 n.31 São Paulo jun. 1996. Disponível em <http://www.anpocs.com/images/stories/RBCS/rbcs31_09.pdf> Acesso em 23 de dez. 2017

MOLINA JÚNIOR, Sidney. **O violão na era do disco: interpretação e desleitura na arte de Juliam Bream**. 2006. 335 f. Tese (Doutorado). Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

MORAES, J. G. V. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Rev. Brasileira de História**, v. 20, n° 39, 2000, pp. 203-221.

NAVES, Santuza Cambráia. **Da bossa nova à tropicália**. Série Descobrindo o Brasil. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2004.

O violão azul: modernismo e música popular. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas, 1998.

NERY, Laura Moutinho. **Cenas da Vida Carioca, Raúl Pederneiras e a belle époque do Rio de Janeiro**. 2000. 269f. Dissertação (Mestrado em História Social). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Programa de Pós Graduação em História Social da Cultura. Rio de Janeiro.

NOGUEIRA, Genésio. **Dilermando Reis, Sua Majestade o Violão**. Rio de Janeiro: edição do autor, 2000.

OLIVEIRA, Maria Cláudia. **Bossa Nova, história, som e imagem**. Rio de Janeiro: Spala, 1995.

OLIVEN, Ruben George. Cultura brasileira e identidade nacional (O eterno retorno). In: MICELLI, Sérgio (org.) **O que ler na ciência social brasileira 1970-2002**. São Paulo, Brasília: Anpocs, Sumaré, Capes, 15-43.

OPHEE, Matanya. **A Brief History of Spanish Guitar Methods**. Lecture at the 1998 Guitar Foundation of America (GFA) Festival. Montreal, 1998. Disponível em <<http://www.guitarandluteissues.com/methods/methods.htm>> Acesso em: 28 out. 2016

OROSCO, Maurício Tadeu dos Santos. O Compositor Isaías Sávio e suas obras para violão. 2001. 273 f. Dissertação(Mestrado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2001.

ORTIZ, Renato. “Imagens do Brasil”. **Revista Sociedade E Estado**. v. 28, nº3, set.-dez., 2013, pp. 609-633

_____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

_____. **Universalismo e diversidade: contradições da modernidade-mundo**. São Paulo: Boitempo, 2015.

OS LUTHIERS BRASILEIROS I. **O “violão brasileiro”**. São Paulo: Rádio Cultura FM, 2008. Nº 113. Apresentação de Fábio Zanon. Programa de rádio. Disponível em <<http://culturafm.cmais.com.br/o-violao-brasileiro/o-violao-brasileiro-113-os-luthiers-brasileiros-i-giannini-di-giorgio-del-vecchio-do-souto-roberto-gomes>> Acesso em: 22 out. 2016.

OS LUTHIERS BRASILEIROS II. **O “violão brasileiro”**. São Paulo: Rádio Cultura FM, 2008. Nº 114. Apresentação de Fábio Zanon. Programa de rádio. Disponível em <<http://culturafm.cmais.com.br/o-violao-brasileiro/o-violao-brasileiro-114-os-luthiers-brasileiros-ii-joaquim-dornelas-shigemitsu-sugiyama-sergio-abreu-roberto-gomes-antonio-tessarim-claudio-arone-lineu-bravo-samuel-carvalho>> Acesso em: 22 out. 2016.

PECHMAN, Robert Moses. **Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista**. 1999, 427f, Tese (Doutorado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas.

PEREIRA, Fernanda Maria Cerqueira. **O violão na sociedade carioca: técnicas, estéticas e ideologias**. 2007. 118f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Música. Rio de Janeiro, 2007.

- PERON, Italo & MODRA, Paulo C. A concepção harmônica e melódica em Jorge do Fusa, de Garoto. **Cadernos de Estudo: Análise Musical**, São Paulo, n° 3, p. 20-26, out. 1990
- PINTO, Alexandre Gonçalves. **O choro: reminiscências dos chorões antigos**. [Rio de Janeiro]: Typ. Glória, 1936. 210p
- PIRES, Luciano Linhares. **Dilermando Reis: o violonista brasileiro e suas composições**. 1995. 157 f. Dissertação (Mestrado). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.
- PORTO, Patrícia Pereira; NOGUEIRA, Isabel Porto. Imagem e representação em mulheres violonistas: algumas reflexões sobre Josefina Robledo. In: **Anais do XVII Congresso da ANPPOM**. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, Departamento de Música. São Paulo: 2007. Disponível em <http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_PPPorto_IPNogueira.pdf> Acesso em: 22/11/2015
- POWELL, Baden. **Rio das Valsas**. São Paulo: BANERJ, 1988. 1 disco (45 min.): 33 1/3 rpm, microsulcos, estéreo
- PRAT, Domingo. **Diccionario biográfico, bibliográfico, histórico, crítico de guitarristas, guitarras y guitarreros: danzas y cantos - terminología**. Buenos Aires: Casa Romero y Fernandez, 1934.
- REILY, Suzel Ana. *Hybridity and Segregation in the Guitar Cultures of Brazil*. In: BENNET, Andy; DAWE, Kevin (eds.). **Guitar Cultures**. Oxford, New York: Berg Publishers, 2001, p. 157–177.
- RODRIGUES, Antonio Edmilson M. **Nair de Teffé: vidas cruzadas**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002
- ROJAS, Mónica; LLANOS, Fernando. FÉLIX CASAVERDE. In **Dictionary Of Caribbean And Afro-Latin American Biography**. KNIGHT, Franklin W.; GATES JR., Henry Louis (eds.) vol. 2, New York: Oxford University Press, 2016, p. 74-75.
- ROMÃO, Paulo César Veríssimo. **O violão erudito solista no contexto do movimento modernista de arte brasileira**. 2017. 153 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.
- ROSALDO, Renato. **Culture & Truth – The remaking of Social Analysis**. Beacon Press – Boston – 1989.
- SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2001

- SANTOS, Gustavo de Medeiros. **Baden Powell À Vontade: recursos técnicos para arranjos de violão solo**. 2016. 181 f. Dissertação (Mestrado) Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP: [s.n.], 2016. Disponível em <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/321123>> Acesso em 22 set. 2017
- SANTOS, José Daniel Telles dos. **Lúcio Yanel e o Violão Pampeano: memória(s), história(s) e identidade(s) de um fazer musical no sul do Brasil**. 2012. 301f. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2012.
- SANTOS, Milton. **Pensando o espaço do homem**. São Paulo: EdUSP, 2004
- SCARDUELLI, Fabio. **A Situação Atual do Ensino do Violão no Contexto Universitário Brasileiro**. In: Simpósio Acadêmico De Violão Da Embap, 2011, Curitiba-PR. Anais... Curitiba, 2011. v. 1. p. 1-22.
- _____.; FIORINI C. F. **O violão na universidade brasileira: um diálogo com docentes através de um questionário**. Per Musi, Belo Horizonte, n.31, 2015, p.215-234.
- _____.; FIORINI, C. F. **Formação superior em violão: um diálogo entre programa de curso e atuação profissional**. Opus, Porto Alegre, v. 19, n. 1, p. 215-238, jun. 2013.
- SCHRADER, Dorothy V. The arithmetic of the medieval universities. **The Mathematics Teacher**, v. 60, n. 3, [S.L.]: National Council of Teachers of Mathematics, p. 264-278, mar. 1967, Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/27957550>> Acesso em: 10 ago. 2016.
- SCHROEDER, Jorge Luiz. **Corporalidade musical : as marcas do corpo na música, no músico e no instrumento**. 2006. 229 f. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2006. Disponível em <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/252435>> Acesso em 22 set. 2016
- SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. Livro eletrônico
- SEGOVIA, Andrés. Prefacio. In VILLA-LOBOS, Heitor. **Douze Études pou Guitarre**. París: Max Eschig, 1953. p. 1.
- SILVA, Isabela Martins de Moraes e. **É, não sou: ensaios sobre os afro-sambas no tempo e no espaço**. 2013. 290 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2013. Disponível em <<http://www.athena.biblioteca.unesp.br/exlibris/bd/cathedra/08-10-2015/000851571.pdf>> Acesso em: 12 out. 2017

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de identidade**: uma introdução às teorias do currículo. 3ª Edição. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2010.

SODRÉ, Nelson Werneck. **A grande imprensa**. In: História da imprensa no Brasil. 4ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999, p. 251-390.

TABORDA, Marcia. **Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro 1830-1930**. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2011.

TACUCHIAN, Ricardo. **Arquivo Aberto - O violão chega à universidade**. In: Folha de São Paulo. Ilustríssima. 14 set. 2014. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/09/1515232-arquivo-aberto---o-violao-chega-a-universidade.shtml>> Acesso em 21 ago. 2017

TANEMBAUM, David. **Perspectives on the classical guitar in the twentieth century**. In: Victor Anand Coelho (ed.) The Cambridge Companion to the Guitar. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 182-206.

THOMAZ, Rafael; SCARDUELLI, Fabio. **O Violão Popular na Universidade**: perfil histórico, principais interesses e expectativas profissionais dos estudantes. Revista Vórtex, Curitiba, v.4, n.1, 2016, p.1-12.

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

_____. **Pequena história da música popular: da modinha à lambada**. 6 ed. rev. e aum. São Paulo: art. Editora, 1991.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 4ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; Ed. UFRJ, 2002

VICENTE, Eduardo; VENANZONI, Thiago Siqueira; DE LIMA SOARES, Rosana. *Renato Ortiz: tecido da escrita, teia da memória*. **MATRIZES**, v. 11, n. 3, p. 91-112, 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v11i3p91-112>

VISCONTI, Eduardo de Lima. **A guitarra elétrica na música popular brasileira: os estilos dos músicos José Menezes e Olmir Stocker**. 2010. 292f. Tese (Doutorado em Música), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas: 2010.

WACHTEL, Nathan. **Los vencidos**: los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570). Trad. de Antonio Escotado. Madrid: Alianza Editorial, 1976.

WADE, Graham. **Maestro Segovia**. Personal impressions and anecdotes of the great guitarist. Londres: Robson Books, 1986.

WEBER, William. The history of musical canon. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (ed.). **Rethinking music**. Oxford e Nova York: Oxford Univ. Press. 1999, p. 336-355.

WILLIAMS, Raymond. Crisis in English Studies. In: **Writing in society**. Londres, Nova York: Verso, 1983. p. 192-211.

ZANON, Fábio. Música como profissão. In: LIMA, Sonia Albano de (Org.) **Performance e Interpretação Musical**: uma prática interdisciplinar. São Paulo: Musa, 2006. p. 102-127.

_____. **O violão no Brasil depois de Villa-Lobos**. In: **Textos do Brasil**. nº12. Brasília: Min. das Relações Exteriores - Departamento Cultural do Itamaraty. [2003] p. 78-85 Disponível em <<http://dc.itamaraty.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/edicao-numero-12>> Acesso em: 04 ago. 2015

_____. Resenha do livro Heitor Villa-Lobos e o Violão. In: **Revista Brasileira de Música**, v. 24, n. 1, Rio de Janeiro: EM/UFRJ, jan./jun. 2011, p. 205-211. Disponível em <<http://rbm.musica.ufrj.br/edicoes/rbm24-1/rbm24-1-resenha-01.pdf>> Acessado em 23 out. 2016

ZUBIETA, Ana Maria (Org.). **Cultura popular y cultura de masas: conceptos recorridos e polémicas**. Buenos Aires: Paidós, 2004.

APÊNDICES²²⁹

²²⁹ Os textos a seguir são transcrições de entrevistas e, por tanto, são uma “tradução” minha de uma conversa, de um diálogo. Nesse sentido, preservei tantos traços de oralidade quanto me foram possíveis, principalmente contrações e reticências sem as quais o português brasileiro perderia toda a sua peculiaridade, na minha opinião. Nesse sentido, como em toda conversação, há casos em que o percurso dos diálogos é interrompido por assuntos que não são pertinentes ao tema principal. Para esses casos assumi um papel de “editor” e optei por grafar uma linha divisória para separar os momentos, as vezes desconexos, mas sempre muito importantes de serem compartilhados. Nesta transcrição completa considerou-se a língua nativa de cada entrevistado.

Llanos: Existe una guitarra cubana, o guitarras cubanas de las que podríamos decir llevan consigo una historia de la identidad cultural de ese país?

Brouwer: Bueno, pues, puedo decirle... Se ha discutido mucho en mi propio país desde el punto de vista de la musicología si hay una escuela cubana de guitarras. Se ha dicho de más que ha partir de una serie de formas compositivas que yo... eh... hice desde mi juventud y que tiene una explicación asombrosamente simple... Se dice que entonces se ha ido creando una escuela de guitarra cubana. Pedagógicamente, todavía hay una diversidad que no puede llamarse escuela, pues se sigue la vieja costumbre de los maestros individuales que no se ponen de acuerdo en unas generalidades necesarias para crear una escuela de tipo nacional o de tipo regional. Yo le digo con toda sinceridad, desde el punto de vista de la técnica la guitarra cubana no la encuentro, aunque los muchachos más jóvenes insisten. Lo que sí hay es, indiscutiblemente, una manera de tocar y una manera de acercarse al instrumento que no es esencialmente técnica o estructural sino sensorial. Hay mucho de intuición en toda esta guitarra. Es una cierta diferencia con algunos aspectos de las escuelas europeas, y las del cono sur sobre todo. Eh... la guitarra se desarrolló en la década del 80 (1980) hasta el 92 (1992) donde hubo un éxodo de carácter económico... nos hemos quedado casi desnudos de guitarristas formados. Hay una nueva camada de guitarristas que sufren el bloqueo y la falta de medios, partituras y demás, y esto lo suple un poco la imaginación de esta nueva generación, al igual que me pasó a mi.

Ll.: Claro...

B.: Es todo lo que puedo decirle hasta el momento. Compositivamente, desde el punto de vista compositivo, mi música, la están valorando en distintos lugares como innovadora, *etc.*, *etc.* No me siento particularmente halagado pero sí puedo decirle una cosa muy simple, las maneras de componer que se supone han innovado en este [pasado] siglo XX al guitarrismo se basan en una cosa muy sencilla: yo escribo para la guitarra como si fuese una orquesta, llena de timbres, con un equilibrio de las resonancias que están en todas mis músicas, y una ausencia de elementos repetitivos, es decir, de mimetismo con las raíces folclóricas que es uno de los peligros que veo en nuestra América Latina en general. La guitarra popular en toda nuestra América es de una fuerza telúrica, importante, y esa fuerza no puede superarse si no es sublimando sus lenguajes y desarrollándolos desde un punto de vista cultural e intelectual.

Ll.: Pienso que esto tiene relación con lo expuesto en uno de sus trabajos, específicamente en “La tradición se rompe... pero cuesta trabajo” (1967-1969, para orquesta)

B.: Es cierto, es cierto... es así. Eh... también me apuntó Ud. un elemento interesante... dos! -- para llegar hasta el Brasil -- que fue la guitarra latinoamericana. En el plano musical recuerdo mucho al maestro Julian Bream, que es una extraordinaria figura en la historia de la guitarra, que no gustaba mucho de las formas latinoamericanas me confesó un día porque eran

bellas formas, bellas danzas, pequeñas... que salían del folclore... digamos, con mucha gracia, con mucha belleza pero a él le gustaban las formas más sustanciosas, más complejas digamos, más elaboradas...

Ll.: Arquitectadas...

B.: Claro, sí, arquitectónicamente, estructuralmente.

Ll.: Claro.

B.: [la opinión de Bream sobre el folclor latinoamericano] Son conceptos que se respetan, se pueden asumir, se pueden negar o no, pero que hay una cierta razón en que nuestra guitarra latinoamericana se valió de formas populares muy hermosas y muy sencillas, como es toda la cultura popular, es una cultura de síntesis... y la elaboración, por razones de respetar las estructuras de las propias culturas populares no se desarrollan fuera de su contexto estructural, de sus periodos clásicos, de 16, de 32 compases *etc.* Yo respeto enormemente al pensador, a García Canclini, quien yo he leído al mismo tiempo que Umberto Eco, que es uno de los pensadores de mayor lucidez, en el plano de ideas claras y explicaciones extensas, pero decisivas, en el terreno de las culturas híbridas que yo llamo pluralismo cultural. Yo creo también que esto, con relación a la América Latina, se limita a dos generalidades: una escuela técnica, ese es uno de los aspectos, técnicamente desarrollada, musicalmente restringida a las fuentes nacionales, populares o folclóricas. Excepcionalmente incursiones de contemporaneidad puntuales de algunos compositores del género de “música clásica”, “de concierto”, todas las clasificaciones de la música culta, en general, que es minoritaria con relación a las fuentes que generan estos repertorios. Por otra parte hay en estas guitarras populares de América Latina un dominio completo del instrumento por esa sencillez de los formantes compositivos de que está compuesta. Quiere decir, en suma, hay excelentes guitarristas en toda nuestra América Latina, que tocan con una facilidad extrema, y que son en el terreno de lo clásico, en el terreno de lo popular, en ambos son ejemplo de virtuosismo, como ha pasado con el flamenco en España que son realmente unos virtuosos excepcionales por una tradición, igual que esa tradición que hemos tenido en general en nuestra América Latina de guitarra popular. Y llegando... no sé si Ud. quiere hacer alguna acotación...

Ll.: No, por favor continúe...

B.: Llegando a la guitarra brasileña, ésta en sus dos variantes, de la cultura popular, folclor, y músicas ya llevadas al género sinfónico, camerístico, el guitarrismo brasileño es absolutamente evolucionado y maduro. Hay un recorrido por la guitarra brasileña desde lo popular a lo culto que hay un momento en el cual no se distingue una cosa de la otra. Algunas tradiciones son absolutamente constantes y recuerdo antología hecha por Fábio Zanon, uno de los excelentes guitarristas contemporáneos y amigo personal, ha hecho una antología en sus programas de radio, de cientos de autores, cientos de intérpretes...

Ll.: La serie de programas “O “violão brasileiro”” con Fábio Zanon...

B.: Sí, es la gran antología de la guitarra brasileña, que esencialmente ha tratado la cultura popular y el folclor. Llega a cuotas muy altas y muy personales, como es el caso de Gismonti, y otros, y muchos, y hay un grado de perfección técnica en general en todas las diversas escuelas [centros de enseñanza] de Brasil, como se logra, por ejemplo, el dúo Assad, es prácticamente la familia, la misma Badi [Assad], en fin, y muchos solistas de una brillante

[carrera] es asombroso, que no están proclamándose, para ellos es lo más natural del mundo, como ocurre muchas veces con el campo del flamenco y en otro sentido como ha ocurrido con el bandoneón en la Argentina, a partir de las formas del tango y demás. Hasta aquí, creo que la escuela más universal, sólida y virtuosa en general es la de Brasil. No estoy halagando su nación por una cuestión de relación profesional en este momento sino que lo creo firmemente. Lástima que mi país, que vió a través de una serie de festivales guitarrísticos que yo establecí en los años 80 y 90, hubo un florecimiento de los cubanos que no llegó a ser escuela pero que llegó a ser de una solidez enorme y por motivos económicos y de sobrevivencia cultural los jóvenes se fueron a buscar futuro en otros lados. Nos hemos quedado bastante desnudos o empobrecidos. Hasta aquí le hago un panorama que espero Ud. haya apreciado en líneas generales.

Ll.: Maestro, permítame preguntarle sobre un aspecto de su trabajo al frente del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC (1969-1972) y del contacto que mantuvo, en ese contexto y en dicha época, con la música brasileña.

B.: Más que nada era la composición en sí y su repercusión... la composición en todo su desarrollo, no en su etapa erudita, de la música de concierto, sino [el contacto con] las culturas populares brasileñas que llevaban a un grado de sofisticación y de perfección estructural y de asimilación de raíces patrimoniales muy superior a muchas escuelas regionales del mundo. Eso era lo que estábamos viendo, y una serie de relaciones directas de estilemas -- como diría Umberto Eco -- o sea, de microformas comunes entre Cuba y Brasil, a través de la etnia africana, a través de muchos de estos elementos que parecen simples y parece una simpleza de crear esta analogía pero no lo es. Las culturas africanas se cuentan por docenas y no es frecuente que las mismas, los calabares, los lucumíes, los daomeianos, los del centro, los guineanos, son muchas culturas diversas y por una razón equis que yo ignoro en la etapa de la esclavitud, en Portugal y España, en algún punto coincidieron y esas culturas análogas o similares se encuentran en Brasil y en Cuba. Es asombroso porque por supuesto esas raíces han prendido de manera casi idéntica, las raíces son tan cercanas que habrá algún que otro momento en el cual las diferencias son simplemente mínimas.

Ll.: Justamente de eso conversaba con Fábio Zanon, comentándole que en mi condición “bicultural” de peruano viviendo en Brasil (limeño viviendo en São Paulo) me deja la impresión de asistir dos actitudes en relación a la música: el de una América hispánica que marca las diferencias enfáticamente y que comprende la erudición de manera solemne y circunspecta, y la otra América de matriz africana que percibo en Cuba y Brasil donde desde ambos extremos, lease erudito y popular, se enfatiza, se celebra, se acentúa, se suspende, se atraviesan las fronteras, se vive y permanece justamente en el espacio “entre” ambos extremos y no “en” los extremos en sí. Es un dinamismo que contrasta con la circunspección.

B.: Sí, absolutamente. Ese es uno de los puntos de contacto en común entre ambas culturas.

Ll.: Maestro, volviendo un poco al inicio de nuestra conversación, aunque Ud. insiste en decir que no existe una escuela de guitarra cubana, por ausencia de cohesión y consenso pedagógico, además de las consecuencias nefastas del bloqueo económico impuesto a la isla, no dejo de pensar en qué tipo de escuela guitarrística presenciamos cuando asistimos a intercambios como los de Rey Guerra y Silvio Rodríguez en el disco “Mariposas”, o como cuando pensamos en la guitarra del propio Silvio, fruto de su búsqueda, de la experiencia del Grupo de Experimentación Sonora, de una técnica muy

peculiar de tañer el instrumento y desarrollarlo instrumentalmente, pues si fuese transcribir muchos de los pasajes compuestos por él estoy seguro que rendiría un buen análisis teórico-musical.

B.: Le puedo decir que sí, que tiene razón. La guitarra de Silvio es más fácil de explicar en términos populares. Él ha usado su guitarra como su orquesta integral porque su guitarra contrapuntea la voz, canta a su vez, acompaña en otros momentos, se convierte en mímica en algunos momentos paralelos a esos contrapunteos armónicos con la voz, es simplemente no usar los clichés de siempre, del rasgueo popular o cosas similares que han sido una manera de rellenar, con el ripieno como decía Haendel... los vacíos que producen las frases melódicas de los temas, *etc.*, *etc.* de la temática. Esas son una de las cosas que pueden dar luz en una guitarra orquestal, que tiene en el tejido [la “costura” de voces] una claridad fantástica, por supuesto de dominio técnico de la guitarra en el terreno popular, no es un dominio virtuoso, es un dominio de control musicológico, formal, estructural, de tipo morfológico...

Ll.: Por veces esa forma de apropiarse de la guitarra me trae a la mente la tradición barroca de tañer la guitarra conforme estas descripciones contenidas en los métodos de Gaspar Sanz, quizás de una manera empírica y entendiendo este como un empirismo complejo dentro de su propia lógica...

B.: Tienen algunos elementos que se añaden, por ejemplo, a la riqueza rítmica de los acompañamientos en la cultura popular brasileña, que es más rítmica pero igualmente [análogamente] compleja en su... a ver, hay guitarristas y cantores en Brasil como Gilberto Gil en la generación más cercana a mí, aunque más joven... ese guitarrismo brasileño llega a ser alucinante. Por supuesto, ni hablemos de la guitarra de la “floresta” como la trabaja un [Egberto] Gismonti que ya es una orquesta en sí misma y una cosa personalísima. Hay en Brasil ese dominio técnico e interpretativo en los acompañamientos. Yo lo veo, aunque no rítmicamente, pero sí en su manera de completar a la voz veo a Silvio Rodríguez relacionado en ese sentido. La guitarra brasileña también complementa y a veces hasta completa el discurso sonoro en general.

Ll.: Qué tipo de recuerdos le trae la palabra “guitarra brasileña”?

B.: Desde mi temprana edad, en aquel apogeo del bossa nova... el bossa nova adquirió una tímbrica relacionada por supuesto con aquel paladín histórico de ese género, del bossa nova, que era Stan Getz en el saxo, y por supuesto un complemento más jazzístico que de los complejos del choro o algo similar... y también Jobim con el piano se fundamentó en su instrumento, es decir... y es muy posible, yo no lo he analizado nunca, porque me fui a analizar el contexto temático y los puntos comunes del contexto temático brasileño-cubano y viceversa, que son, en cuanto a líneas generales de lo melódico, diversas pero en su complementación instrumental son bastante comunes, mucho más por ejemplo que los venezolanos, o que los peruanos, que los mexicanos, con Cuba. Entonces las analogías que hay con Brasil son mucho más rotundas en todo sentido. Me acuerdo que esa era una de las peculiaridades que no teníamos, digamos, la transposición estilística que se logra o que se puede lograr cuando no se es guitarrista, por eso yo estudié dieciocho instrumentos para tener una visión de conjunto que tengo y me siento muy feliz, y de ello no quiero hacer alarde pero sé digitar para la orquesta. Yo digito al trombón, digito a la trompa, digito a todas las cuerdas frotadas con arco, digito las percusiones, toqué todas las percusiones, toqué el bajo, toqué el violoncello, toqué el clarinete, *etc.*, *etc.* Por eso creo que Brasil y Cuba tienen una cantidad de afinidades asombrosas, no así algunos parientes de nuestra América por algunas razones:

Brasil mantiene vivas las tres etnias, la indígena, la africana y la de origen portuguesa, europea. Cuba tiene vivas la raíz española y la raíz africana porque la devastación de la colonización del siglo XVI devastó y mató al natural [aborigen de la isla], al indígena como se dice vulgarmente.

Ll.: El hecho de hablar de una guitarra brasileña o cubana implica en hablar de una guitarra de “lo nacional”, con lo complejo y variado que esto pueda significar e implicar, lo que a su vez implica en lidiar con una moneda de dos caras, pues si por un lado se defiende y se representa “lo nacional” por otro lado también esto representa un vínculo difícil de deslindar, romper y uno acaba enemistándose....

B.: Es limitación. Hay una admiración por esas raíces comunes pero también el temor que he visto reflejado por la imitación, y ello limita. El imitador de formas de guitarra, de modos, de estilo está limitado por esas raíces patrimoniales de la música popular, cuando las hay y sí las hay en Brasil y en Cuba pero, como toda forma histórica tiene una limitación propia que es el rigor histórico y muchas formas, por ejemplo, se mantienen con la misma estructura por años y décadas, como es el caso de jazz que es imposible romper sus patrones esenciales porque -- dicen -- dejaría de ser jazz. Algunos intentos grandes como los que hizo Gershwin particularmente, o Gunther Schuller o tantos otros... Charles Mingus. Algunos de los jazzistas evolucionados fueron criticados por [querer mudar] la estructura de la misma manera como fue criticado Paco de Lucía por renovar genialmente el lenguaje tradicional del flamenco puro.

Ll.: Ud. cree que es una tensión necesaria de vez en cuando?

B.: Se tienen que romper las formas populares para trascender como en cierta modo hizo Gismonti y creo que yo lo he hecho en mi país. [silencio] No me meto más porque no me importan las críticas en este sentido pero creo que las músicas que yo he escrito olvidan un poco... me olvido un poco de esas tradiciones intocables de la estructura popular.

Ll.: Este pensamiento de guitarra orquestal como dialoga con la fase que Ud. denominó en su lenguaje compositivo de “nueva simplicidad”?

B.: Se trata de un período en el cual mi música, hace algunos años, fue eliminando -- vamos a decir -- clichés de la composición universal. Los materiales temáticos como tal, el tema como centro fundamental de la composición que fue sobre todo en el clasicismo y en el siglo XIX una constante importantísima, no es interesante para mí desde hace mucho tiempo. Yo considero que las músicas estas, eruditas, clásicas, como quiera llamarle, no nos acabamos de poner de acuerdo aunque éstas tengan muchos elementos de las raíces patrimoniales... Este material melódico, digamos, no me interesa que reine y domine todos los elementos compositivos que son trascendentales. Yo creo que una sonoridad, una composición que se crece a sí misma, no amorfa sino intensamente específica en todos sus formantes con igual importancia, es muy superior a la simple estructura de tema acompañado. El tema acompañado me parece que ya desde hace mucho tiempo empezó a romperse desde el mismo momento que Beethoven lo establece. Beethoven en la mitad o en más de la mitad de su obra no se fundamenta en la melodía.

Ll.: Entiendo...

B.: Pues ese principio, esa ruptura que hace Beethoven con la primacía melódica o temática se convierten en ciclos periódicos compositivos y no en ciclos temáticos. Son ciclos compositivos en el cual todos los elementos constituyen un bloque temático, no es solo la melodía. Eso es lo que yo en principio lo hice como una manera de transparencia simple y sencilla, cristalina, y después ya volví a unificar ahora hace poco en mis sonatas, que quisiera que Ud. conociese. Allí está muy claro este lenguaje. [refiere a sus sonatas para guitarra, la Sonata n1 (a Julian Bream), Sonata de los Viajeros, la Sonata del Pensador (a Ricardo Gallén) y la Sonata del Caminante (a Odair Assad)]

Ll.: Maestro, entiendo que las sonatas a las que se refiere son verdaderas *tour de force*, el tema es que a decir de muchos guitarristas, esas otras composiciones suyas al estilo de los Preludios Epigramáticos y la serie de homenajes temáticos contenidos en los Nuevos Estudios Sencillos, a pesar de su aparente simplicidad encierran una gran potencia y dada la economía intencional y arquitectada de voces y recursos timbrísticos, por veces se muestran –de alguna forma– tan difíciles como las otras piezas mencionadas... cualquier paso en falso en esas piezas pequeñas representa un peligro que quizás en una obra de envergadura pueda eventualmente pasar por alto, a eso me refiero, a la cantidad de control que implica para el performer...

B.: Sí... hay también un fenómeno de equilibrio en una obra más compleja. Por ejemplo, la primera sonata de guitarra mía, que se editó hace mucho, dedicada a Bream, que fue quien me la pidió, tiene un segundo movimiento, el homenaje a Scriabin, que es... más simple no puede existir. Es decir, mayor simpleza, mayor sencillez, mayor transparencia es imposible y es un ejemplo de ello. Lo mismo ocurre en algunas de estas formas... creo que hay una complejidad del lenguaje y una sencillez de escritura, si es que se puede explicar de alguna manera... me cuesta mucho trabajo, pero creo que he dado en el clavo en este sentido. Ahora mismo por descubrir y por conversar ha salido una especie de explicación musicológica que me ha quedado bastante bien y que por supuesto me parece que sí, que puedo, que me empiezo a analizar a mi mismo [ríe] y me alegro mucho que haya existido este diálogo con Ud. así aparecen algunas cosas más claras.

Ll.: En su opinión, como podemos entender la búsqueda timbrística y el llamado toque “sucio” y “limpio”?

B.: El término sucio puede significar una riqueza tímbrica en muchos de sus resultados pero lo que trato de evitar es el cliché de convertir los efectos en un lugar común. El efecto es un elemento secundario, que como decía incluso Boulez [ininteligible] más claras de Pierre Boulez en todo un lenguaje susceptible de una crítica mucho más profunda que ya yo he hecho con él mismo cuando fuimos invitados un grupo de compositores [ininteligible] porque yo era un joven y pude convertirme en amigo y compañero de viejos patriarcas del siglo XX como [Morton] Feldman, Luc Ferrari de Francia, [Franco] Donatoni, [Sylvano] Bussotti de Italia, *etc. etc.* Takemitsu mismo que nos queremos y era un hombre muy aislado, no hablaba en absoluto [ininteligible] me lo explicó él mismo porque él estudió la guitarra por mi música y eso se ha dado mucho también. Y perdone que lo interrumpa en este tema: eso de los efectos para mí es un elemento secundario que únicamente acepto cuando esos efectos forman parte del discurso como material temático, esencialmente, no con otras intenciones, así he compuesto parte de una obra que se llama Paisaje Cubano con Campanas, o la Espiral Eterna que nace de un sonido real y se va acercando al puro ruido pero ese ruido está estudiado técnicamente y no como efecto. El efecto por ejemplo es que Ud. está allí y un [guitarrista] erudito que hace música de repente interrumpe su discurso y se pone a tocar los ritmos de una

batucada y después vuelve a tocar [lo que inició]. Esto es un error estructural, casi un sensacionalismo, casi un oportunismo musical, de usar un elemento de la cultura popular para, no sé, para decir “mira... qué bonito, qué interesante está este pedacito que yo he hecho”... me parece lamentable.

Ll.: El apelo a lo exótico...

B.: Eso, eso, me parece lamentable.

Ll.: Quizás pasa por el tema de la producción de timbre, quizás ese sea el tema de fondo en el caso de la guitarra así llamada erudita...

B.: Pierri es otro, al igual que Julian Bream, que trata los timbres y los modos de producción de sonido en un rango enorme igual que Gismonti, que produce no solo percusiones que es lo más sencillo sino colores y resonancias que son las cosas que me interesan unificar, digamos, con los demás factores esenciales, fundamentales de la composición, del lenguaje y del tipo compositivo, el equipo que es importante, digamos, el repertorio de ideas que se usa en la composición. Y esa multiplicidad de colores el uruguayo Pierri la domina como el mismo Julian Bream, de una manera asombrosa.

Llanos: A escassez de instrumentos históricos representa um hiato do tipo patrimonial na compreensão do acervo material do violão no Brasil. Até que ponto isto reforça ou acentua a versão de um início na história do “violão brasileiro” a partir da chegada do modelo Torres e/ou dos concertistas estrangeiros ao país?

Fábio Zanon: Olha o que me preocupa na escassez de instrumentos do início do séc. XIX para atrás, do período pré independência, é que você fica praticamente sem evidência nenhuma de nada que não seja narrativo, então desde algum momento no século XVII tem alguma narrativa de religiosos, de escritores e coisa e tal falando da existência de violão, falando da existência de música, falando da existência de músicos, e não só de violão... se a gente pensa no que chamamos de “barroco mineiro” que não é barroco, né... você tem ali obras, você tem ali missas, tem oratórios, tem uma grande quantidade de música sacra para formações musicais diversas mas na hora que você vá procurar os violinos não existem [risos] onde foram parar esses instrumentos todos, né? que evidência concreta que a gente tem? e inclusive para saber que tipo de instrumento eles tocavam, [se] eram instrumentos feitos aqui ou eram trazidos da Europa. Então, a gente tem um hiato forte na evidência primeiro de estilo interpretativo e segundo, no caso específico do violão, fica esse hiato na própria existência do instrumento fora da narrativa, né? Então, você não tem partitura, você não tem nada publicado antes de 1808, você não ter sequer os instrumentos, então... é intrigante e ao mesmo tempo cria um hiato na pesquisa que me parece bastante grave porque... enfim... narrativa, né? pode ser narrativa literária [risos] Pode ser uma coisa... a gente não sabe exatamente, como não existia jornalismo aqui antes de 1808 você não sabe o que está no reino da evidência, na descrição e o que está no reino da descrição fantasiosa, literária. Então, pessoalmente acho que é a principal lacuna que fica para o pesquisador, para o nosso conhecimento da música que era escrita nesse período, né? Alguma partitura você ainda tem em Portugal, mas é pouca coisa, né?... da época da Inconfidência Mineira que -- a gente já deve ter falado -- não é escrito para violão mas você bate o olho na partitura de piano e você percebe que aquilo é uma música que poderia ser tocada por violão, né? Mas tirando isso... então eu acho que esse aí é o grande problema, e daí, claro, a partir da chegada da família real você tem uma imprensa que noticia a chegada de instrumentos, noticia a existência de professores... o próprio trabalho comercial você vê, e daí você vai para algumas fazendas do interior de Minas, no interior de São Paulo, daí começam a aparecer alguns instrumentos que persistiram até hoje. Agora, por mais que o clima do Brasil seja inclemente, que não colabore na conservação dos instrumentos.... assim... realmente não sobrar um violoncelo? é uma coisa assim que me... ninguém joga fora um violoncelo né? por mais que esteja velho e seja uma coisa do vovô, da família, a família vende a fazenda, desmancha a casa e o pessoal aproveita a madeira da construção, assim, eu acho intrigante, como é que ninguém pensou em vender isso para alguém ou pelo menos não passaram para adiante, né?.

Ll.: Não sobrou nada nem em antiquários?

FZ: Pode ser que eu esteja completamente desatualizado porque não é um assunto que eu domino, mas assim... um pouco em igreja, uma coisa ou outra em casa de fazenda, inventários de famílias de posses, né? É a única coisa que a gente encontra. Agora, eu perguntei para alguns luthiers, inclusive para o Roberto Gomes que é uma pessoa que tem interesse na história da luteria no país e ele falou que em Tiradentes ele encontrou violões numa fazenda, que é o máximo que foi encontrado... um instrumento daqueles modelo francês, não tem rótulo, não tem marca, ninguém sabe de onde veio, teria que ser feito um estudo para saber de onde vem a madeira, mas mesmo assim, né? Madeira de violão é uma coisa misturada.

Ll.: Fico pensando na história do jacarandá da Bahia...

FZ: O jacarandá da Bahia tradicionalmente se usa, né? agora, a escala é feita do que? de ébano, e feita de cedro, e o tampo? é pinho europeu ou é brasileiro? é uma coisa que dá para você avaliar os instrumentos e ver o que é. Se você tem abeto europeu, pode ter sido feito aqui ou não, agora ter uma guitarra feita de pinheiro do Paraná, de alguma madeira local. [...] Você já tem uma confusão na literatura, têm nomes diferentes para instrumentos similares, nomes iguais para instrumentos diferentes, e assim por diante.

Ll.: Esse hiato me parece que não é mais um assunto da musicologia e sim da pesquisa patrimonial, do IPHAN...

FZ: E outra, se a gente tivesse essa pesquisa, digamos, em 1930, você teria mais chance de visitar fazendas do interior e encontrar algum material. Mas, essas fazendas históricas de café, de gado, de mineração, de cana, isso aí já foi todo modernizado, é todo campo de golfe [risos] ou fazendas imensas de soja, de gado, então, assim... eu até conheço algumas fazendas importantes do interior de São Paulo, que eu visitei, mas estão todas modernizadas... você mantém a parte antiga se fizer uma espécie de hotel fazenda, ou para uso próprio, mas está tudo reformado. Que eu saiba não existe mais uma fazenda na sua condição original. O mobiliário que tinha já foi. [...] Seria uma coisa para se fazer uma pesquisa específica sobre isso. Valeria a pena uma pessoa tirar um ano, assim, e visitar todas as fazendas que tem uma chance de ter mobiliário antigo... e igrejas que tenham um acervo de instrumentos e ver o que é que tem, museus do interior, cidades como Mogi das Cruzes, Sorocaba, porque o interior do Estado de São Paulo até os anos 30 (1930) era muito pequeno. Nas mapas da época o Estado de São Paulo era muito pequeno, ia até Araçatuba. A partir dali estava escrito “terra desconhecida pertencente aos indígenas” [risos] Estado de São Paulo! [risos] Então, isso é muito recente. Eu acho que é meio por aí, teria que ser por aí, na região de Itú, Catanduva, esse tipo de lugar, Mogi das Cruzes certamente porque você tem música lá, que vem de Mogi das Cruzes.

Ll.: No ano 2000 aconteceram diversos eventos lembrando os 500 anos do “descobrimento” do Brasil. Isto fortaleceu a “redescoberta” de um “violão brasileiro”? Onde ele estava nas décadas passadas? As “zonas cinzentas” da década de 1980 duraram mais de uma década?

FZ: Olha, no ano 2000 você tem que ver que a economia estava [bem], apesar de muita gente dizer que estava num período de decadência, porque era o segundo mandato do Fernando Henrique, para esse evento [o V centenário], foi um evento que foi muito bem financiado... você teve empresas que estavam aproveitando o gancho para incrementar os seus negócios no exterior, então acho que especialmente no exterior do Brasil, na Europa, nos parceiros comerciais maiores, você teve uma quantidade muito grande de eventos de cultura brasileira,

então o violão não é que teve uma coisa particularmente favorável... foi meio de carona. Eu lembro que na época eu morava em Londres você teve, assim, exposições... sabe... pega ali a Serpentine Gallery, que é uma galeria no meio da Hyde Park [parque de grandes proporções em pleno centro londrinense] teve um pavilhão construído pelo Niemeyer, assim... só para uma exposição... coisa que eles deixaram ali três meses e desmancharam depois. Você teve eventos grandes. Teve aquela exposição enorme sobre arte colonial... gigantesca. Isso aí foi feito em todas as capitais principais, teve em Londres, Paris, Washington...

Ll.: Foi o momento de realizar ações que promovessem a assim chamada “marca Brasil”...

FZ: Exatamente. Você teve shows de artistas brasileiros no Hyde Park... foi coisa grande. Lembro de ter shows gigantescos de Gilberto Gil, de Caetano, Bethânia, todo junto no [Royal] Albert Hall, assim... quer dizer... e naquele ano [2000] lembro de tocar em muitas capitais não só europeias... pediram tocar em Riade [capital da Arábia Saudita] me pediram fazer dois concertos somente de “violão brasileiro”. Então, quer dizer...

Ll.: E por “violão brasileiro” o que você ofereceu naquele momento?

FZ: Isso aí é que foi uma coisa curiosa. Devo ter te contado isso, que até a época tocava Villa-Lobos, tocava a Ritmata de Edino Krieger, Ronaldo Miranda e era meio que isso... não colocava música popular brasileira nos meus programas. Mas daí como foi uma coisa pedida para fazer especificamente a demonstração do “violão brasileiro” pela primeira vez eu toquei música de Tom Jobim, de Ernesto Nazaré, de Marco Pereira...

Ll.: Foi pedido expressamente executar um programa de “violão brasileiro” que contemple esse outro tipo de repertório e não o violão de concerto, mesmo que de compositores brasileiros?

FZ: Não, não... Me pediram para tocar dois programas de música brasileira e eu achei [falando para si mesmo] “você vai tocar em Riade”... não vou tocar os 12 estudos de Villa-Lobos, né? [risos] Washington a mesma coisa, você está tocando em um auditório de banco, para convidados, eu achei que ficava uma coisa muito...

Ll.: Pouco “convidativa”...

FZ: Eu sempre me preocupo nos meus programas [de concerto] em não dar uma aula. Eu não queria que aquilo parecesse uma aula... [fala em tom circunspecto] “olha só o violão clássico brasileiro, a primeira obra importante, Sonata do Guerra-Peixe” ... eu não acho assim uma música tão boa para esse tipo de situação, então eu não toco, entende? [risos] apesar de reconhecer a importância histórica da obra não é uma obra que uso para esse tipo de eventos...

Ll.: Você pensa na receptividade...

FZ: Eu penso no público que vai me ouvir e principalmente naquele momento já me dei conta que é uma coisa muito artificial, infeliz mesmo, quando se fala de “violão brasileiro” separar em categorias... criar uma fronteira muito clara entre violão clássico e violão popular, isso aí não existe. Essa fronteira é uma área cinzenta mesmo, então, foi isso que aconteceu no ano 2000. Agora, se o violão popular teve um empurrão especial por conta disso francamente não,

eu acho que aí a questão é outra. Até os anos 80... estou falando de Brasília para abaixo, não sei o que acontece no Nordeste, no Norte, sei que é diferente a coisa... mais, os anos 80 foram um momento -- final dos anos 70 e começo dos anos 80 -- foram um momento muito forte para a música instrumental brasileira. Teria que fazer um estudo mais aprofundado. Eu nunca estudei [o referido período histórico na música], nunca li os livros importantes, sei lá... [José Ramos] Tinhorão, Zuza Homem de Mello, esses caras, sobre música popular brasileira para ter uma ideia mais clara disso, mas o palpite que eu tenho é que como você tinha um problema de censura e você tinha alguns cantores e compositores que estavam morando fora, a música instrumental teve um ganho, porque foi até quando começou o rádio FM e na época a rádio FM tinha uma programação diferente muito mais sofisticada do que tem hoje... você não tinha música sertaneja na FM, simples assim...

Ll.: O sertanejo universitário, o comercial...

FZ: Rádio FM era para música fina, para o *connoisseur*... você tinha uma rádio, a Rádio Eldorado que tocava jazz e tinha Rádio Cultura que tocava música clássica... você tinha a Alpha FM que tocava umas músicas “Muzak”...

Ll.: Clayderman e essas coisas...

FZ: Olha, tinha música mais sofisticada que isso para falar verdade. Então, você ligava a FM e, o que era música de FM? era o Gonzaguinha, era o João Bosco, era Maria Bethânia, quando você estava falando de música brasileira. Enfim, quando você tinha esse público que estava sendo formado, quando você falava de música universitária você estava falando desses cantores... né?... você estava falando de Arrigo Barnabé na época que eu fiz faculdade, você estava falando de Egberto Gismonti. Eu lembro do Egberto Gismonti dar um show ao ar livre na USP nessa época. Então, eu acho que a música instrumental de uma forma geral estava muito forte, e a música instrumental que se ouvia era uma espécie de jazz brasileiro, foi a época em que surgiu o Egberto, o Hermeto Pascoal, a Eliane Elias, então você tinha um jazz brasileiro muito forte...

Ll.: o Ivan Lins...

FZ: Ivan Lins, Milton Nascimento, esses cantores principalmente foram muito reconhecidos pelos jazzistas então você tinha muitos shows de jazz que eles vinham e tocavam com Milton Nascimento, com Toninho Horta, então [o “violão brasileiro”] foi na carona desse movimento instrumental mais sofisticada que deu um empuxo... eu lembro de falar com Ulisses Rocha sobre o grupo D’alma que era um trio de violões muito legal, e Ulisses falou “olha, a gente ia para Porto Alegre para tocar por ingresso e botavam a gente num teatro de mil lugares. O primeiro dia tinha 150 pessoas assistindo, na segunda noite tinha mil pessoas assistindo, e na terceira tinha tanta que a gente não conseguia entrar, tudo no boca a boca”. Você não tinha uma grande divulgação mas, assim, você tinha gente interessada naquilo e quando você fazia uma coisa legal e diferente as pessoas não só voltavam como levavam os amigos juntos. Então assim, eu acho que todo cenário de produção de música, de disseminação, de rádio, de televisão, enfim, é completamente diferente do que é hoje. Se você entra no YouTube hoje, a quantidade de programas de televisão que tem com o grupo D’alma por exemplo é sensacional, então como isso que estava muito em alta, o que aconteceu? o choro que é a base do “violão brasileiro” meio que caiu, né?

Ll.: O choro se converteu na velha guarda...

FZ: Eles acabaram virando velha guarda. Até hoje quando você fala do cara que toca choro você está falando de um certo perfil de pessoa. Outra coisa: o sobrenome do sujeito muda... ela para de ser Rogério Caetano e passa a ser Rogerinho “Sete Cordas”. Todo mundo tem sobrenome “Sete Cordas”... então o cara, sabe, ele não usa jeans, ele não veste camiseta, são calças Tergal com camisa de botão... coisa assim, é um pouco que nem os mariachis no México, não é só um tipo de música é um modo de vida. [...] Esses caras nos anos 70 ficaram aqueles velhinhos de óculos de aro de tartaruga que tocavam aquela música que ninguém mais queria ouvir... então essa zona cinzenta que tem é isso você teve a emergência de uma música instrumental mais moderna, mais casada com o jazz e as formas tradicionais brasileiras. Cê tem aquele samba [cantando] “não deixe o samba morrer / não deixe o samba acabar”, pô, hoje parece uma coisa absurda falar “não deixe o samba morrer”, como o samba vai morrer, cara, pô? [risos] qual é o grande investimento em cultura do país? é o carnaval pô! [risos] como é que o samba vai morrer?! Mas naquela época até que ‘cê teve uma turma que deu uma modernizada no samba, que eu acho aquela geração que ainda tá viva hoje que é o Martinho da Vila, Beth Carvalho, na época Clara Nunes né, que morreu jovem...

Ll.: Zeca Pagodinho...

FZ: Zeca Pagodinho que veio depois... então, assim, o samba foi para um outro lado também, eu acho que... enfim, o pessoal do violão foi isso. Então de uma certa forma sim, eu acho que esse levante que teve no violão tem a ver sim com essa coisa do Brasil 500 anos...

Ll.: Fico pensando se a música brasileira no contexto deste V Centenário fez parte da estratégia de *soft power* do país, e o violão fez parte disso...

FZ: Sim, totalmente. [...] [em Londres] quando Gilberto Gil dava um show, cara, o [The] Guardian fazia matéria de meia página, as vezes até de capa de caderno de cultura... então, sim, tem um soft power em cima definitivamente. Agora, não sei... não dá pra dizer que ‘cê teve um hiato muito forte porque ‘cê teve o Baden Powell trabalhando até os anos 90 e ele tinha um público no exterior... é que a carreira dele caiu um pouco. Daí tem um fenômeno que é uma tristeza que é o Raphael Rabello, porque ele é um cara que morreu quando estava no começo de uma grande carreira internacional. Então, nesse sentido eu acho que tive um hiato sim... E a partir do ano 2000 é que aparece Yamandú que preenche esse trabalho, e como Yamandú tem muita mídia, enfim, ele tem exposição em televisão eu acho que ele traz a gente assim, de braçada junto, sabe? Eu lembro por exemplo quando fui tocar num festival enorme que teve em Bruxelas... como se chama... no BOZAR... enfim, foi um enorme festival que cada ano eles focalizam um país diferente... acho que foi 2007, 2010 que teve violão [se refere ao gigantesco festival bienal Eurolalia que entre outubro de 2011 e janeiro de 2012 foi dedicado ao Brasil], assim, teve um show assim para um grupo de violonistas que eu estava junto, o Ulisses Rocha, o Rogério Caetano, o Marcus Tardelli... acho que eu também estava, o Brazil Guitar Duo. Então, assim, ele [Yamandú] meio que trouxe a gente de carona junto, sabe... é uma personalidade... eu acho que até no exterior ele poderia até ter mais carreira do que ele tem hoje mas é uma coisa que ele nem se interessa muito pra falar verdade, mas... aqui, ele tem uma visibilidade muito forte e isso acaba trazendo a gente junto. Agora, violão clássico, cara... eu estava até discutindo nesta semana mesmo no forum de violão, um pessoal falando “pô, tanta gente tocando em público, não tem uma indústria pra isso... a gente está enganando as pessoas que estão se dedicando... eles vão ficar aí dez anos estudando pra caramba, e depois não tem onde tocar, não ganham dinheiro...” De uma certa maneira é verdade isso...

Ll.: Estamos falando da figura do concertista de violão nos moldes antigos...

FZ: Se você pega as figuras de uma carreira mais avançada, que nem o Duo Assad, eu... cara, não tem comparação o grau de reconhecimento que tenho hoje com o que Turibio Santos tinha por exemplo nos 60 ou 70. O Turibio era um cara que, pô, quando ia num aeroporto as pessoas paravam para cumprimentar porque ele tocava na televisão, aparecia no [programa] “Fantástico”, né? E isso não tem mais hoje, e as pessoas ficam meio que cobrando “pô, ‘cê fica em casa”, não é que fico em casa é que a [grande] mídia não se interessa... e se tem uma fórmula para conseguir isso eu certamente não conheço.

Ll.: Tirando as aparições de João Carlos Martins...

FZ: Mas o João Carlos Martins põe dinheiro nisso... e outra, ele é empresário, ele vem de família de empresários então, primeiro que ele tem um acesso muito aberto para o meio empresarial, segundo que ele trabalha com o mesmo agente dessas maiores duplas sertanejas, então o pessoal já está dentro da televisão e empurra ele... e outra, ele claro tem uma capacidade pessoal de criar uma mítica. Isso aí eu não vou questionar.

Ll.: Será então que você tocaria o Choro n1 de Villa-Lobos ouvindo o Faustão berrando “esse é o “violão brasileiro”, galera”...

FZ: É... agora, eu lembro que a primeira vez que eu vi Carlos Barbosa Lima tocar foi num programa da Hebe Camargo. Porque? Os programas de auditório também na época eram em outro formato... você podia levar um violonista, o cara dava uma entrevista, tocava uma música inteira, eu lembro dele tocando o Prelúdio n2 de Villa-Lobos... no programa de Hebe, cara, imagina se você vai fazer isso no programa da Luciana Gimenez? Então, acho que assim... a televisão atende também um outro filão sócio-cultural... são tantas coisas diferentes e, como não sou estudioso da cultura de massa, olha... deixa isso pro João Carlos, entende? [risos] Tudo que eu faço claro que eu procuro divulgar mas esse esforço, essa obsessão em ser conhecido pela grande massa realmente não é uma preocupação minha porque... eu não sei se isso se traduziria em poder aquisitivo, em condições melhores para realizar o meu trabalho. Assim, sei que não tem interesse nenhum para a tua entrevista mas tem uma coisa: eu quero fazer o meu trabalho, quero condições para fazê-lo direito e uma coisa da qual eu me orgulhe. Se alguém oferece uma coisa da qual você não se orgulha mas com isso você consegue levantar um montante de dinheiro que te permite fazer aquilo que você quer, beleza. Mas não é o caso. Já me vi nesse tipo de situação muitas vezes na minha vida, enfim, você começa a calcular: bom vou ganhar tanto... e isso aí, pô vai realmente prejudicar minha reputação no violão sério que eu pratico. Quanto que eu vou perder? E na hora que você coloca uma coisa na frente da outra a escolha é muito fácil.

Ll.: Tem um tipo de capital que não equivale nem se adquire com dinheiro...

FZ: E olha, não sou só eu, também o violão popular. Quantas vezes não devem ter oferecido pro Yamandú, falar “olha a gente quer você no Fantástico mas você tem que acompanhar a Anitta”... ou “você tem que acompanhar Ivete Sangalo”. O Yamandú não faz isso. Para falar verdade ele não tem carreira de acompanhante... então quer dizer, até o cara que é a principal figura do “violão brasileiro” hoje, ele tem uma ética pessoal muito forte...

LL: Entendi. Passando a outro assunto, na tese defendo que o Cânone acadêmico do “violão brasileiro” recai na figura de Isaías Sávio, por ter implantado a versão brasileira dos objetivos segovianos, a saber: desfolclorizar o violão, propagandear o instrumento para as salas de concerto, criar um bom repertório para ele, influenciar nas autoridades dos conservatórios e centros de ensino. Contudo, parece ser que pela sua história de vida, mesmo cientes da envergadura de Sávio, o seu cânone acadêmico foi em realidade Antônio Guedes. Como se deu, por exemplo, essa relação entre a cidade de São Paulo (como centro) e a cidade de Jundiaí (nas aforas do centro)

FZ: A respeito da atuação do Isaías Sávio, eu acho que quando ele chegou no Brasil, depois de algum tempo ele percebeu que para ele implementar um violão clássico, ele não poderia e nem queria, na verdade, criar uma atitude de antagonismo em relação ao violão popular como Segóvia criou. Veja bem, os principais alunos do Sávio foram Luiz Bonfá, Toquinho, Paulo Bellinati e Marco Pereira, e o Paulo Porto Alegre que é um cara que fica numa zona limítrofe [entre o erudito e o popular] e como este teve muitos outros que são menos conhecidos... então, eu acho que ele é um cara que tinha antes que nada muito respeito pelo “violão brasileiro”, como ele tinha pelo violão platense e se você olha as obras do Isaías Sávio não só ele tem prelúdios pitorescos e variações, mas ele tem as Variações de Gato, tem Pericon [ambas danzas folclóricas], tem obras clássicas inspiradas no folclore uruguaio argentino. Tem uma diferença entre você fazer violão popular e você fazer o Choro nº1 de Villa-Lobos ou as Variações de Gato de Isaías Sávio, ele estava fazendo música de inspiração folclórica para apresentarem concerto... demonstra que ele tinha um respeito. Mesmo o programa que fez para o conservatório tem uma ou outra coisa que ele admite de música popular, claro que ele não coloca ali João Pernambuco como uma coisa curricular mas ele admite uma coisa ou outra. Ele mesmo publicou pelo menos dois arranjos de músicas da Maysa [Matarazzo, no caso foram três samba-canção em arranjos para violão solo publicados pela Ricordi: Adeus, Ouça e Resposta] Então, ele é um cara consideravelmente mais aberto que o Segóvia. Agora, a personalidade do meu professor em Jundiaí foi uma coisa bem diferente e francamente quando eu fui a estudar com ele não estava preocupado em me diplomar, eu estava preocupado em estudar com o melhor violonista da minha cidade. O Guedes ele nunca foi músico profissional, ele era ferramenteiro, trabalhava na Krupp. Ele foi estudar com Isaías Sávio quando ele veio a São Paulo para fazer SENAI... Serviço Nacional da Indústria. Então, ele é um cara formado num curso técnico de ferramenteiro que estudava violão, e quando ele foi morar em Jundiaí para trabalhar na Krupp ele praticamente não tocava em público ele só estudava em casa. Eu fui estudar com ele nessa época, e nessa época ele foi estudar com Henrique Pinto que foi um colega dele, os dois eram alunos do Sávio na mesma época só que o Henrique fez uma carreira brilhante como professor, basta dizer que eu estou ensinando violão ao meu filho com o livro dele, e o Guedes não, o Guedes foi trabalhar na fábrica... então já era completamente diferente, que eu estava estudando com um cara que apesar de ser um bom violonista não era músico profissional em tempo integral. Então o que eu queria com Guedes era isso, queria aprender a tocar violão direito, era uma relação mestre-discípulo, não era uma relação aluno do conservatório.

LL: E a relação entre Jundiaí e São Paulo?

FZ: Olha, muito pouco na verdade. Eu estudei com Guedes uns quatro anos, aproximadamente, na prática nos dois últimos anos eu tinha pouca aula, trabalhava quase como um assistente dele, e daí eu vim pra São Paulo a fazer faculdade de música mas quando entrei na USP eu entrei para composição, não tinha curso de violão. Eu não tenho diploma de conservatório. Eu fiz a USP... o Edelson entrou como professor quando eu já estava no

terceiro ano, então estudei com ele por dois anos e francamente o Edelson não tinha um *curriculum*, a relação que eu tive com ele foi exatamente a mesma, porque antes do Edelson tive aula particular com o Henrique Pinto que também era exatamente, eu tinha aula na casa dele. Então eu não fiz o curso de conservatório como muita gente faz. Normalmente quem fez isso foi quem estudou em Tatuí... então a relação é essa. Minha relação com São Paulo era de uma vez por mês, assim, quando tinha um bom concerto aqui em São Paulo, o Guedes ou o outro professor bom que tem Jundiaí que era o Heraldo Pinheiro, eles vinham e me convidavam para vir junto e com isso eu cheguei a ver o Barbosa Lima, cheguei a ver o Sérgio Abreu tocando com o Norton Morozowicz... assim, solo nunca vi o Sérgio tocar, eu vi ele tocando um concerto com flauta, eu vi o Turíbio Santos... e daí já começou a geração do pessoal que agora está na faixa dos 60 anos. Eu lembro que no 82 eu vim fazer um curso do Henrique Pinto e assistí o concerto de todo mundo, Everton, Edelson, Paulo Porto Alegre, Oscar Ferreira de Souza, Angela Muner, esses eram os craques nessa época... e o Clemer Andreotti que foi morar na Alemanha. Esses eram os craques da época... Edson Lopes também só que Edson estava, assim, quase que confinado a Tatuí, a gente não via o Edson. Eu fui ver o Edson tocar muitos anos depois, eu só ví na televisão. Então era isso, a relação era essa. Eu vinha pra São Paulo uma vez por mês no máximo, assim, a assistir algum concerto.

Ll.: O seu centro era Jundiaí...

FZ: Eu ficava direto lá.

Ll.: Você mencionou que eventualmente nas suas Masterclass recorre a outros caminhos e abordagens não eruditas, com a finalidade de dar outras luzes a problemas de técnica ou de interpretação e que as vezes algumas destas soluções, fruto de uma reflexão integral do problema (num entendimento erudito e popular do violão como um todo) é visto com surpresa e até admiração em outros cenários (internacionais). Você considera isto uma característica do “seu “violão brasileiro”” ou da sua “brasilidade violonística” se cabe este termo? Por exemplo, será que Eduardo Fernández ou Shin-Ichi Fukuda poderiam ter outros prontuários de soluções técnicas que não passem pela tradição técnica erudita? (Sor, Aguado, Carlevaro)

FZ: Olha, com a ressalva de que indivíduos são sempre diferentes, cada pessoa tem uma formação, acho que você tem uma vasta maioria de violonistas brasileiros que tem algumas experiência com o violão popular brasileiro em algum momento. Até mesmo pessoas que nem Barbosa Lima, que fizeram bonitinho o *curriculum*, com Isaías Sávio e conservatório, e sempre tocou música clássica... cara, olha, ainda assim ele tocava... eu lembro um dos primeiros discos do Carlos foi Catulo da Paixão Cearense em arranjos de Isaías Sávio. Se a gente for falar de violonistas brasileiros de relevo mesmo somente o duo Abreu não teve nada que ver com violão popular brasileiro. Isso aí não era o foco do trabalho deles, a dona Monina Távora proibia na verdade, a professora deles, ela proibiu também de tocar ao Duo Assad de tocar música brasileira enquanto estudaram com ela. Então é isso. Eu acho que uma vasta maioria de nós tem alguma experiência. Eu francamente sou um dos que têm menos experiência porque eu nunca atuei tocando em público, né? Nunca tive uma banda, nunca toquei num grupo de choro, nunca acompanhei cantor regularmente...

Ll.: Mas, em que medida esse “teu “violão brasileiro”” significa um ganho no leque de soluções técnicas ou performáticas? Será que um Eduardo Fernández ou um Shin-Ichi Fukuda também teriam esse “outro” prontuário de soluções além da tradição erudita?

FZ: O Eduardo certamente. A gente conversa muito sobre isso, inclusive. Na Argentina e no Uruguai isso aí tem muito, mesmo na Venezuela também, *por supuesto*... [...] E as vezes você não está nem tratando de música latinoamericana, você está tratando de uma sonata de Sor, ou uma suíte de Bach... sim, porque eu acho que a gente acaba tendo uma segunda maneira de raciocinar a interpretação musical que acaba te sugerindo soluções, enfim, coisas de criatividade mesmo, que habitualmente você não teria simplesmente pelo exercício escolástico. Por exemplo: quando você está trabalhando com suítes barrocas, especialmente com suítes francesas de compositores que estão mais próximos da prática da dança, no caso você está falando do violão de Robert de Visée, uma coisa desse tipo, em que a presença da dança é muito forte, então a maneira de articular, a maneira de ornamentar, a gente tende a pensar de uma forma coreográfica, a gente tende a imaginar como é que aquilo funciona sendo dançado. Outra coisa, quer ver... uma conversa que eu tive com Sérgio Assad... eu falei “Sérgio, olha, comparado com você a minha experiência com violão popular é muito pequena, o que você me recomenda para melhorar quando toco a tua música, quando toco uma música do Radamés Gnattali?” ele falou “toque com percussionista”... toque, você vai tocar Toccata em ritmo de Samba do Radamés? toque uma vez nem que seja de brincadeira com um cara tocando o pandeiro, só para você ter uma ideia de como você tem que sincronizar. Então, essa coisa... parece que a nossa mente quando está trabalhando uma coisa de fundo dançante a gente tende a raciocinar não simplesmente em tocar como solista mas tocar em sincronia com uma hipotética percussão ou com uma hipotética dança. Nesse sentido acho que faz muita diferença. A outra coisa é, quando você vai trabalhar com música que tenha margem para improvisação, especialmente música barroca, a gente tende a ser muito mais desinibido. Aconteceu uma vez que estava discutindo [na Masterclass] um ponto de digitação, ou de ornamentação, não lembro exatamente o que é que era, falei pro aluno “olha só, você pode estudar ‘essa’, ‘essa’, e estuda três ou quatro diferentes, daí na hora que você for tocar em público de acordo com o teu estado de espírito escolha uma delas”. Para os outros professores aquilo parecia uma coisa quase que interplanetária... “como é que você manda o aluno a estudar a mesma coisa de duas formas diferentes?”

Ll.: E ainda apelando ao estado do espírito da ocasião...

FZ: Exatamente, ao estado de espírito, ao acaso, e ainda dependendo do dia você toca num andamento um pouco diferente. Eu acho assim que a interpretação como ela é ensinada numa tradição centro-européia de hoje, é claro não estou falando da época de Schumann ou Lizt [risos], mas como é ensinada hoje dá a impressão de que você tem que criar uma espécie de modelo platônico ao qual você tem sempre que se referir o tempo inteiro, então não existe nada de circunstancial na interpretação... eu acho que isso é um pouco antimusical pra falar verdade, pelo menos dentro da minha ideia de musicalidade. Recentemente teve uma discussão feita no Facebook, que você tem um cara da Finlândia que é um excelente violonista [refere-se a Timo Korhonen], especialmente para música contemporânea, que estava tocando o estudo número 12 do Villa-Lobos e ele falando “porque todo mundo toca isso errado, quando ele passa do 6/8 ao 2/4 a gente tem que manter a unidade da colcheia”, então a música fica mais rápida, só que [enfático] “nin-guém” toca dessa forma, todo mundo toca semínima igual a semínima apesar do Villa-Lobos não ter escrito assim. Eu sempre prestei atenção nisso mas dentro da minha intuição informada o Villa-Lobos... primeiro que o Villa-Lobos não tem música que tenha esse problema métrico e segundo que aquilo ali é um jongo, é um caxambú, é um ritmo popular... você não tem [solfeja a transição rítmica de 6/8 para 2/4 como gravada por Korhonen] “tárata tárata \ tára tára tára tára”... isso não existe em música folclórica latinoamericana [risos] você não muda de... você mantém o pulso, é um

pouco como se fosse música barroca de uma certa forma. O Timo é o único cara que conheço que toca do jeito que está escrito...

Ll.: Que seria?

FZ: Que seria colcheia igual a colcheia... e na hora que você passa ao compasso de 2/4 ele fica 30% mais rápido do que o compasso de 6/8! [risos] e pra gente que vem dessa tradição de ritmos ternários da música latino-americana em geral e no caso de Villa-Lobos pra mim... puxa... Na casa de minha mãe, dos meus pais em Jundiaí, o nosso vizinho de fundo, nosso vizinho de quintal tinha um terreiro de Umbanda, então toda quarta-feira de noite eu ouvia aí o pessoal cantando, tocando atabaque que era... enfim... era um pessoal muito bacana inclusive, e eu morei em Jundiaí quase até os 18 anos de idade, pelo menos uns 16 anos da minha vida ouvia aquele negócio toda quarta-feira. Na hora que eu peguei o Estudo n12 de Villa-Lobos falei “tá aqui, ô, é música de umbanda” Eu nunca tinha ouvido ninguém tocar. Eu toquei e daí falei “ah, isso aqui é...” [...] E o Timo fica horrorizado de ver que ninguém toca assim, só ele. Quem entrou na discussão foi eu e o Eduardo Fernández, e o Eduardo falou “ô, Timo, ‘cê tem que entender que uma coisa é texto e outra coisa é contexto”... isso aqui é um ritmo latino-americano, a gente tem todo o direito de supor que o Villa-Lobos pode ter se equivocado na maneira de escrever uma fórmula de compasso. Então, isso é uma coisa que a gente como latino-americano nem sequer titubeia... eu acho que no passado muita gente deve ter passado batido por isso, assim: é assim que se toca, semínima igual semínima pontuada e acabou. A pessoa nem se deu conta. Inclusive em muitas músicas de Villa-Lobos ele não escreve fórmulas de compasso fraccionada... ele [o Villa-Lobos escreve] 3, 2... ele não fala 2 o quê... se duas semínimas ou duas semínimas pontuadas. Você passa de uma pra outra automaticamente. Mas ali aconteceu alguma coisa... nos anos 60 eu acho que muita gente tocou isso meio que na orelhada, tocou isso de ouvido, mas quando fui gravar isso, pô, claro que observei, né? E francamente talvez seja por costume mas não consigo considerar a versão do Timo correta, entende? [risos] Apesar dele ser o único que lê corretamente de acordo com a teoria musical. O solfejo dele é o único que está correto... o Villa-Lobos escreveu assim... o problema é se a gente duvida ou não, né? Então acho que nesse sentido influencia muito a interpretação de um milhão de coisas... Imagino que deve acontecer muito para violonistas da zona caribenha, quando você vai tocar um merengue e o que está escrito não é o que você toca. Pô, quando você vai tocar uma polca paraguaia pelo amor de Deus, tá escrito em 6/8 e eles tocam em 3/4... Tem uma convenção na notação que não é a teoria que a gente aprende no conservatório. [...] No caso do Estudo 12 de Villa-Lobos eu tenho muito respeito pelo que o Timo faz, é uma peça de música clássica que está escrita dentro de uma convenção de música clássica, mas a gente como latinoamericano não lê assim...

Ll.: [Comento sobre a referência que faz Leo Brouwer sobre o “violão brasileiro” e em particular sobre o programa radial “violão brasileiro”, que ele protagonizou na Rádio Cultura FM de São Paulo]

FZ: Em linhas gerais eu concordo com ele, em linhas gerais... com gradações... uma coisa bem emblemática é aquele show eu dei no Ibirapuera, com o Duo Assad e Yamandú, que foi a curadoria de Marcelo Bratke que é um pianista muito inteligente, e o show foi organizado dessa forma: eu abria o show, com os exemplos de violão clássico mais ortodoxo, toquei Villa-Lobos, toquei Tárrega, toquei Scarlatti, toquei cinco músicas, daí eu fazia um trio com o Duo Assad e o Duo Assad prosseguia para a “zona intermediária”, tocando as músicas próprias, tocando Radamés, Piazzolla, não sei o que... daí que faziam trio com Yamandú, passava o bastão pro Yamandú, daí o Yamandú fazia o show dele, daí eu tocava com

Yamandú e ao final tocamos todos em quarteto. Então a ideia desse show foi justamente essa, fazer o degradé, né? e todos nós de alguma forma somos versados nos dois estilos... é que eu acho que até por treinamento, o meu treinamento foi totalmente de violão clássico. É curioso que a esposa do Yamandú, a Elodie fez uma dissertação de mestrado justamente sobre isso, né? Então, o meu treinamento foi totalmente de violão clássico... sempre toquei por partitura, não tenho prática de improvisação. O Duo Assad está precisamente na zona limítrofe porque eles tiveram essas duas coisas, e o Yamandú é o meu negativo justamente porque ele não tem intimidade com partitura e porque tudo o que ele faz é completamente espontâneo. Então eu acho que é isso um pouco... o grau de dedicação que você deu para um tipo de treinamento ou de outro, apesar de todo mundo internamente estar familiarizado com a linguagem, o ritmo, a prosódia.... enfim, com a cultura brasileira. Agora, não dá pra gente esquecer... eu estou falando do Duo Abreu, é claro que eles tiveram um impacto mais forte a nível internacional, mas você tem violonistas aqui que são assim também... por exemplo Everton Gloeden, ele nunca tocou música popular na vida dele... se você pedir pra ele acompanhar um cantor não sabe... “toca ‘Garota de Ipanema’”... não sabe. Então, tem um ou outro que são assim, o Everton e Edelson são os primeiros que me saltam à mente.

Ll.: Nascer no Brasil não necessariamente faz de você um violonista versátil *per se*...

FZ: Especialmente a partir dos anos de 1980, quando o violão entrou na universidade, pelo fato que você tinha que gerar um currículo universitário e fazer com que o ensino de violão se harmonizasse com o ensino dos outros instrumentos, que era um ensino de música de câmara e música sinfônica, naturalmente o curriculum gravitou na direção do violão clássico mais ortodoxo. O tipo de ensino que eu tive, que o Martelli teve, a geração que se formou em faculdade, o Daniel Wolff... não é que a gente não estudava música do Garoto... a gente não estudava Albéniz! [risos]

Ll.: Vocês não estudavam Albéniz em detrimento de Garoto, viceversa?

FZ: Não, a gente não estudava nem Albéniz porque o Edelson achava que era folclórico demais. [risos] Isso aí, simplesmente... o Edelson nunca tocou Turina, ele só foi fazer isso quando ele fez o mestrado dele sobre Segóvia. Quer que te fale o programa do Edelson que eu lembro até, assim, um grande recital que ouvi, não que hoje ele não toque, ele toca maravilhosamente bem, mas aquele que foi um recital memorável. Ele tocou: um monte de música do renascimento inglês, [John] Dowland, Peter Phillips, e Nocturnal de Britten, primeira parte. Segunda parte: La Espiral Eterna, Elogio de la Danza de Brouwer, daí ele fez uma transição, tocou Homenaje de Manuel de Falla, só Homenaje... e terminou com três estudos de Villa-Lobos, isso era o recital do Edelson. A coisa mais popular que ele tocava era Elogio de la Danza...

Ll.: O mais popular...

FZ: [risos] Eu lembro até que anos e anos depois eu tinha uma memória de ter sido um excelente recital... diz “esse é um recital que faz de Edelson realmente um violonista de nível internacional”. Eu comentei isso aí com Barbosa Lima e o Barbosa falou pra mim “olha que coisa curiosa [...] eu organizei um concerto pra ele nos Estados Unidos, em Nova York, e ele veio e ele tocou esse programa e... não pegou bem”... falei “porque Barbosa Lima?” “aqui em Nova York quando você anuncia violonista brasileiro as pessoas esperam outra coisa” [risos]

FZ: [em relação à palavra “antologia”, menção que Brouwer faz da série de programas radiofônicos “O “violão brasileiro””] Foi uma antologia não só no sentido histórico mas de uma certa forma num sentido geográfico também, porque eu acho que incluir artistas que talvez não sejam de altíssima qualidade ou de uma envergadura nacional representam uma atividade local que eu considero importante. Quer ver um exemplo? O Laércio Ilhabela raramente toca fora de Ilhabela, mas dentro de Ilhabela é um cara importante e é um lugar que tem uma atividade instrumental grande. Então é isso, quis fazer também uma antologia tendo um viés geográfico, que é inspirando numa certa forma no Villa-Lobos, né? O pai dele como era professor de geografia o Villa-Lobos tem muito dessas coisas assim “Nonetto, mapa do Brasil musical todo” [“Nonetto, impressão rápida de todo o Brasil”] dá a impressão que eles faz uma música mas não é uma música é uma espécie de mapa. Então acho que minha série teve um pouco dessa pretensão. Mas, como te falei da outra vez: era um assunto que eu não conhecia e queria conhecer um pouco, essa foi a minha principal meta pessoal.

Llanos: Qual é a sua definição para “violão brasileiro”?

Guinga: Então, o “violão brasileiro”... eu não sou professor de nada, eu nunca estudei origem de nada, do instrumento, a origem do violão aqui no Brasil... Formalmente eu não sei nada de nada. Eu vou falar da minha experiência de vida. O violão para mim chegou por intermédio meu tio meu chamado Marco Aurélio, irmão da minha mãe, era o tio caçula, o mais novo dos irmãos da minha mãe, e que desde pequenininho fez com que eu... Minha memória mais remota foi ver o meu tio tocando quando eu tinha três anos de idade... Eu acho que eu consigo me lembrar de alguma coisa... Foi com três ou quatro anos de idade, eu o vi tocando até num violão elétrico, na casa do meu avô, em Jacarepaguá... Eu me lembro de que tinha três anos ali. Me lembro principalmente de uma noite que estava com um violão preto, de cordas de aço numa caixa de amplificação qualquer, estava tocando para meu avô...

Ll: Que época?

G: 1953, eu devia ter essa idade mesmo porque quando sai dessa casa eu tinha quatro anos mais ou menos... Eu morava na casa do meu avô. Meus pais moravam na casa dos meus avós paternos. E meu tio ficava tocando de ouvido... Meu tio era violonista amador. Que uma música que me chamava a atenção e até agora eu sei o nome dela. Era o “Adelita” que é uma música de... Quem é... Tárrega?

Ll: Sim

G: [Cantarola a música] As duas mais remotas que eu me lembro do violão... para mim, foram “Adelita” e “Se ela perguntar”, do Dilermando Reis, que meu tio que tocava isso. E aquela outra do Américo Jacomino, “Abismo de Rosas”... [cantarola a música]. Essas três músicas são a minha lembrança mais remota. Eu era só um ouvinte do violão.

Ll: Quando perguntam para você o que você acha do “violão brasileiro”, para você o que é “violão brasileiro”...

G: “violão brasileiro” para mim era meu tio. Primeira referência. Por intermédio do meu tio vieram Dilermando Reis, o Américo Jacomino, o “Canhoto”, e o João Pernambuco, que tocava “Sons de carrilhões”... e eu achava muito interessante aquela coisa da sexta corda do violão em ré... Para afinar aquela corda para poder tocar sons de carrilhões. [...] Então, estabeleci ali o meu primeiro vínculo como ouvinte. Depois com 11 anos de idade... que eu voltei a morar na casa do meu tio com oito anos de idade, porque meu pai se separou da minha mãe e aos oito anos eu volto morar na casa do meu tio que era a casa da minha avó materna... Ai minha família teve que se adaptar à moradia... Era uma casa pequena, éramos sou eu, minha irmã e minha mãe... Ai minha mãe e minha irmã foram dormir no quarto da minha avó, que estava viúva... meu avô tinha morrido, e eu fui dormir no quarto do meu tio e ai ele tocava violão. Ele tocava violão toda noite, antes de dormir, ficava tocando... Eu queria dormir [e] aquilo me incomodava. Ficaram chateados que eu queria dormir e ele ficava

tocando. Mal sabia eu que estava aprendendo. Então um dia meu tio saiu, eu vi o violão dele no canto aí eu peguei e toquei. Foi meu primeiro contato. Tinha 11 anos. Então esse foi meu primeiro contato com o violão, uma coisa informal. Depois disso vem minha trajetória, minha vida, comecei a tocar e aprender de diversas formas. Até que um dia eu fui tentar estudar violão, Eu nunca tinha estudado... E acabou que não consegui estudar mas foi muito importante O contato com aqueles professores. Um deles faleceu que foi o professor Jodacil Damaceno... O grande violonista e professor, professor de muita gente famosa...

Ll: Quando você fala que pretendia estudar você se refere a um estudo formal...

G: Formal, porque nunca eu tinha estudado. Fui estudar com um professor de violão clássico, que era o professor Damaceno. E também com o assistente dele, que dava aula junto com ele, professor João Pedro Borges... tá vivo, tem praticamente a minha idade... lá do Maranhão... João Pedro Borges. Então esses caras mostraram o aprofundamento, a coisa do violão erudito... Esses caras me mostraram Villa-Lobos, Leo Brouwer, os espanhóis...

Ll: Você teve contato com essas obras...

G: Como ouvinte... Eu continue sendo um mau aluno, que não conseguia estudar violão formalmente. Eu ia lá para ouvir eles tocar para mim... Eles tentaram ensinar violão clássico, mas eu sempre fui muito vagabundo nunca gostei estudar nada formalmente, e minha relação com violão [não era] a relação de um cara que queria ser concertista. Sempre fui um compositor popular. Eu queria ver o violão, como ele funcionava... Digamos, dentro da sala de concerto, ouvir um erudito. E aí [nas aulas com Damaceno] eu vi de perto, eu vi eles tocando, E aí vou aprender a tocar pedaços de peças de Villa-Lobos... Mas sempre foram pedaços, nunca chego a tocar a peça inteira. O único que consegui tocar inteiro foi o estudo número 1 de Villa-Lobos.

Ll: Essas dificuldades que você encontrava, você achava que eram dificuldades no instrumento (como instrumentista), ao você tocá-las, ou você não se identificava com esse tipo de repertório?

G: Não tinha paciência... Não tinha paciência de ficar estudando e ficar o dia inteiro...

Ll: Eu falo isto porque você toca coisas bem mais difíceis...

G: Não era problema da dificuldade, não. Lógico que tinham um grau de dificuldade grande, mas treinando ia conseguindo realizar dentro das possibilidades... Eu queria chegar ao resultado sem passar o dia inteiro [...] eu tinha pavor daquilo... Porque o tempo que eu ia ficar estudando escalas, estudando arpejos, estudando uma obra... Eu lia mal [...] esse era o tempo que eu usava para compor, para usar minha cabeça... Eu gastava [o tempo da prática técnica por si mesma] inventando minhas coisas... Queria ficar compondo. Eu sou compositor popular. E lógico que cheguei aprender alguma coisa. Até agora quando eu fico sem tocar vários dias fica tocando o “Estudo Nº 1”... Uma coisa assim durante meia hora entendeu? Depois eu toco as minhas músicas, porque de certa maneira é um tipo de estudo também. Mas ficava ali, imitava muito de ouvir eles tocarem... Porque propriamente eu, realizar aquilo ali... Eu cheguei a tocar o Choro da Saudade, do [Agustín] Barrios... Por intermédio deles consegui entrar na obra do Villa-Lobos... Eu via eles tocarem coisas maravilhosas como a transcrição da Pavana de Ravel... eles botavam violonistas para ouvir no disco... Botavam Juliam Bream, botavam John Williams, botavam Leo Brouwer... Tive contato com a obra do Leo Brouwer

por intermédio deles [...] eles eram amigos de Oscar Cáceres, de Guido Santorsola... [...] Esses caras foram de uma importância fundamental na minha vida porque com eles eu percebi que jamais seria um violonista de concerto... Eu percebi que queria ser um violonista para as minhas músicas, e de certa maneira foi muito bom para a minha autoestima, porque eu consegui tocar o “Choro da Saudade”, eu consegui tocar o “Estudo N° 1” de Villa-Lobos... Os estudos do Leo Brouwer, alguns exercícios... O que eu vi de certa maneira é que minha mão não era ruim, minha mão era boa, entendeu?

Ll: Claro...

G: Mas eu acho que não seria um grande violonista [...] seria um violonista razoável, mediano...

Ll: Nos moldes do violão erudito...

G: É, jamais seria um grande concertista...

Ll: De algum modo, você queria ter só uma experiência intensa com o instrumento e não tanto uma “vivência consagrada”...

G: Eu queria namorar instrumento... Eu não queria ver o violão, como eu posso te dizer... [...] Eu cheguei à conclusão de que eu não queria olhar para o violão por intermédio do estudo... Eu não nasci para tocar com a perna esquerda, eu não nasci pra tocar com partitura na minha frente... Isso não é o meu, o meu é o violão informal [...] Também da cultura popular... E eu não estou dizendo que é melhor ou pior do que a outra coisa...

Ll: Claro...

G: Eu acho que o outro lado é importante quando você consegue juntar essas duas pontas, como um cara de talento e aí você cria um “Garoto” [Aníbal Augusto Sardinha], um Baden Powell, entendeu?

Ll: Um Raphael Rabello?

G: Um Raphael Rabello, um Hélio Delmiro... o Hélio nem é muito o exemplo [...] o Hélio foi o típico cara que conheceu o violão pelos caminhos que ele encontrou... O Hélio e o Toninho Horta são dois exemplos para mim... Dois gênios informais... Brasil tem muitos gênios informais no violão... Mas o Hélio e o Toninho Horta me impressionam profundamente pela musicalidade soberba que eles têm, pela sensibilidade diferenciada, são dois caras únicos no “violão brasileiro”... Um violão meio americano, meio brasileiro, meio guitarra, meio violão... Eles não são como Baden Powell... Baden era um violão muito mais brasileiro... No sentido do Dilermando, do Garoto... Junto com a música clássica. Baden também era um divisor de águas. Eu acho que João Pernambuco, Dilermando Reis, Garoto, Baden Powell... São pedaços que você pode dividir em cabeça, tronco e membros, entendeu?

Ll: Entendi...

G: Não sou historiador, estou falando dos que eu conheço melhor... Eu sei que tem outros, mas eu não conheço bem. Ouço falar do Quincas Laranjeira... Que tocava *pra caralho*... não sei... entendeu?

Ll: Claro...

G: Mas os que eu ouvi tocar... Por exemplo, João Pernambuco eu não vi, mas eu ouvi... “Garoto” eu não vi, mas eu ouvi... Baden foi meu amigo, o Delmiro é meu amigo, o Toninho Horta é um bom camarada, bom colega... Dilermando eu conheci dentro de um ônibus, pessoalmente...

Ll: Que tocava aquelas cordas de aço...

G: Tocava em cordas de aço... então... violão saindo da Espanha... quando ‘cê cai no violão na América Latina... Se bem que o outro dia eu tomei um susto, eu vi o Yamandu na Rússia tocando com os russos [...] O violão, instrumento realmente misterioso... Parece que estão descobrindo agora que o violão de sete cordas da música brasileira vem do violão russo...

Ll: Já ouvi falar...

G: Então estou bem impressionado com isso... Porque eu conhecia um dos primórdios do violão de sete cordas no Rio de Janeiro, que se chamava Passarinho [...] Eu vi Seu Passarinho tocar muitas vezes, ele foi um dos primeiros dentro desse histórico do violão de sete cordas [...] Ah, esqueci de te falar de um violão que é um dos troncos, e membros e cabeça do “violão brasileiro” que é João Gilberto. Então esta aí... Quando você fala que “violão brasileiro” você fala de João Pernambuco, Dilermando Reis, Garoto, Baden Powell e João Gilberto... Esses caras... eh?... que vem lá de trás... esses caras... tem que reverencia-los. Aí depois vem a geração de Hélio Delmiro, de Toninho Horta e de tantos mais... vem violão nordestino por intermédio de Canhoto da Paraíba, de Álvaro Miranda, irmão de Lupércio... né... o violão de Dino Sete Cordas, que é um dos troncos do “violão brasileiro” [...] Os caras da escola do Dino [Horondino José da Silva]... tem gente viva, como o caso do Valter [Silva]... que tocava com Altamiro Carrilho, tá vivo aí [...] Eu ouvi tocar muito Valter na minha adolescência [...] Jacarepaguá era uma terra onde moravam músicos geniais... Jacob do Bandolim morou em Jacarepaguá a vida toda [...] então, tive a oportunidade de ver a esses caras nas serestas, esse é um pedaço do violão [brasileiro]... e tem o violão da Bossa Nova. [...] O Paulinho Cavalcante me apresentou o Hélio Delmiro quando eu tinha 14 anos... quando eu vi o Hélio Delmiro tocar aí eu tive quase certeza de que eu não seria violonista...

Ll: Entendi...

G: Estou falando do Hélio Delmiro, de quando ele tinha 16 anos e eu tinha 14... E eu vi, não... jamais tocaria daquela maneira, é um gênio... Um dos maiores que eu já vi na minha vida. O Hélio é um dos preferidos da minha vida. Eu estou com 65 anos e sigo achando o Hélio Delmiro extraordinário. Um dos maiores gênios do violão que eu já ouvi na minha vida.

Ll: Guinga, você falou em sete cordas, você falou em musicalidade... Eu queria te perguntar, tem muitos músicos, violonistas em particular, que pensam que o violonista popular tem mais musicalidade e menos técnica, enquanto o erudito se preocupa por ter um som mais “limpo”... você já encarou críticas pela sua técnica instrumental, na hora de interpretar o violão?

G: Olha, sim... formalmente não...

Ll: Por exemplo, tem pessoas que, como eu, amamos o Yamandu Costa mas tem outros que não gostam de ouvi-lo porque argumentam que produz muito “ruído” na hora de tocar... Você já foi alvo deste tipo de críticas? Como é que você lida?

G: Já, já... por muito [tempo] fui alvo deste tipo de críticas mas pelos colegas mesmo, pelas técnicas de gravação... Por alguns colegas que falavam ‘ah, você é muito ruidoso’... Eu acho que é um problema da minha pele. Qualquer violão que eu pego faz ruído, entendeu? [...] não tenho problema com isso, não... Isso me preocupa só até segunda página, é um problema meu, da minha anatomia, a minha pele agarra nas cordas e faz barulho... E tem hora que não me incomoda muito... Tenho hora que ela some um pouco. Depende um pouco também da técnica da gravação. Tem gravação que aparece mais, tem gravação que aparece menos [...] É como se você... olha, comparando... veja, eu não me sinto melhor que ninguém, me entenda bem [...] Mas quando você ouve a voz do Louis Armstrong... ela é rouca mas é bonita, eu gosto. Você ouve o Nelson Cavaquinho mas ele é rouco, mas é bonito. Tem o Miles Davis... ele não é o som do Wynton Marsalis...

Ll: Claro...

G: As vezes o defeito, o que aparentemente é um defeito ele acaba virando uma marca na sua vida. Se você tentar transformar seu defeito em arte, também é arte... é você tentando se manifestar apesar dos seus defeitos [...] Isso vale para Billie Holiday, para o saxofone do Pixinguinha [...] às vezes o cara tem uma coisa que não é ideal tecnicamente mas que acaba se transformando numa marca maravilhosa na vida da pessoa. Eu acho que quando o cara é artista verdadeiramente, ele vai se manifestar mesmo que ele tenha um som sujo, que o Django Reinhardt se manifestou assim... Mesmo que ele tenha a voz rouca, mesmo que ele seja analfabeto, se ele for artista ele vai se manifestar, entendeu?

Ll: Guinga, por falar em se manifestar penso também no processo de compor. Para você, qual deve ser o norte que guia o trabalho do compositor de “violão brasileiro”? Ele deve se guiar pela linguagem arquetípica popular ou pode ousar experimentando, sem medo a perder sua “brasilidade”?

G: Eu acho que quem é brasileiro até mesmo se tocar um jazz, ele vai aparecer brasileiro. O cara que tem Brasil no peito qualquer coisa que sai tocando ele vai se entregar. [...] Sabe o compositor Lamartine Babo? Você não vai achar que ele é um compositor americano [...] As vezes que eu tentei fazer as coisas na forma americana, As poucas coisas que eu tentei fazer, de fox e tudo... O máximo que saiu não foi Hollywood, foi Cinelândia...

Ll: [risos]

G: E isso não tira a possibilidade da pessoa quebrar fronteiras. [...] Eu gosto de falar como compositor. Quando falo de violão, Eu estou sempre falando como compositor. Eu sou compositor. O violão para mim é uma ferramenta de trabalho, ferramenta de trabalho mesmo. Se você for ouvir *Rhapsody in Blue* direitinho, com atenção, tem momentos que o *Rhapsody in Blue* é baião puro... [...] Tem momentos em que Villa-Lobos se sentia um Chopin, ou se sentia um impressionista... porra, afinal de contas todo mundo é ser humano. Essa coisa de delimitar o território em volta da tua obra... não sou muito a favor disso, não. ‘aqui é meu território, isso é meu’... Como se a música fosse assim, não é bem assim. Música você vomita o que você ouve. Falando de mim, há duas maneiras que a música veio pra mim: uma vem pelo ouvido, outra vem pela própria música. Quando eu ouço uma música que me emociona muito me dá

vontade de compor, nem sempre é possível... a maioria das vezes não consigo. (29:11) [...] Acho que deve ser assim com todo compositor, porra... fatos do cotidiano, da sua vida que lhe impressionam e lhe geram sentimentos, e esses sentimentos é o que você vomita em forma de música porque você é músico, compositor, entendeu?

Ll: Entendi...

G: Eu sempre tive muita dificuldade... Eu ouço a música de outros países, sempre ouvi desde criança... [mas] eu acho que tenho uma coisa que me ajuda... não consigo falar outra língua, que não seja o português. Quando falo algumas palavras em inglês falo mal pra caramba [...] Isso as vezes até te ajuda um pouco a ficar bem brasileiro, que ele reduz um pouco teu universo... você vai transitando de dentro. Você tem conforto. Eu me sinto confortável dentro da minha cultura, dentro das coisas que ouço no dia a dia desde criança [...] Tem passado da dois terços da minha vida ouvindo música. Hoje mesmo já fui pro computador, pra estudar lá, assim, eu boto uma música e fico estudando. Fico ouvindo e tentando entender o que está acontecendo. Hoje já passei pelo Stravinsky [...] pela Björk... conhece?

Ll: Claro...

G: Já tive desses dois extremos hoje... [...] estudando Stravinsky com Itzhak Perlman, no violino... e estive estudando a Björk cantando “Like someone in love”, conhece?

Ll: Sim, aliás, de Stravinsky a Björk há uma boa dose de ecletismo...

G: Eu não me sinto eclético, eu me sinto um faminto... eu tenho fome de música [...] Se isso é eclético melhor pra mim, mas eu tenho é fome de música. E quando tem fome de música não estou olhando o país de onde ela veio, entendeu?

Ll: Sim...

G: Então é isso... o violão para mim sempre foi um instrumento que, na realidade... eu acho que o “violão brasileiro”, a maravilha do “violão brasileiro”... deixa te falar uma coisa... e eu aqui até posso arrumar alguns inimigos... a maravilha do “violão brasileiro”, seja do Villa-Lobos, esses caras que deram muito ao “violão brasileiro”... na realidade o Villa-Lobos vai estar incluído dentro do que eu vou falar... são os compositores que formataram o grande “violão brasileiro”. Para mim o “violão brasileiro” está na mão do João Gilberto, que para mim nunca deixou de ser um compositor... No violão do Garoto, compositor... No violão do Baden, compositor... violão de Dilermando, compositor... violão do Toninho Horta, compositor... violão do Hélio Delmiro, compositor... violão do Canhoto da Paraíba, compositor... violão do Dinho, que também era compositor... desses aí... Raphael Rabello, que também era um grande compositor, não tive tempo de deixar uma obra, entendeu?... Agora vou falar de compositores mais que não se falam mesmo como violonistas. Milton Nascimento, violão altamente particular, tem dado muito ao “violão brasileiro”; Chico Buarque, tem dado muito pro “violão brasileiro”, altamente particular o violão do Chico... Gilberto Gil, um violão monstruoso, talvez um dos maiores violonistas do Brasil de todos os tempos... Gilberto Gil... Dori Caymmi, violão altamente particular... Dorival Caymmi, o pai dele, outro violão altamente particular... eu estudo esses caras todos. [...] Sempre pego meu violão e estou tocando uma música deles... vou te dar agora! [pega o violão, toca e canta Evangelho e Estrela da tarde, de Dori Caymmi; Morro dos irmãos, de Chico Buarque; “Maria, Maria”, de Milton Nascimento; Expresso 2222, de Gilberto Gil] Né?

Ll: Claro!

G: Então, eu acho que o cara tem que ter a humildade de ouvir seus colegas vivos, mortos... e tentar entender um pouco [...] ‘cê nunca vai conseguir tocar como eles porque eles... é natural deles, mas tentar ver como é que funciona. A Björk eu estava tirando aqui [toca e canta no violão *Like someone in love*] [...] Então eu tento estudar Fauré, estudar Tom Jobim, estudar todos eles... o Fauré, o Jobim, o Mahler... quer dizer, estudar dentro da minha limitação... Assim me leve mais de 40 minutos para descobrir um acorde, mas eu descubro... descubro.

E por falar em processo criativo, como você cria? Quais são os caminhos que você percorre na hora de compor?

Você sabe o que acontece comigo? Eu ouço uma música que me emociona, [e] eu acabo compondo outra. Da outra vez estudando o Rachmaninoff, me saiu isto daqui [pega o violão e cantarola *Vocalise*] [...] Daí eu acabei compondo uma música [toca e cantarola uma música própria baseada em *Vocalise*, com muitas variações] Vai longe... [...] Ouvindo um compositor que me emociona eu acabo compondo. O outro dia eu estava vendo o Saramago, um filme sobre Saramago e acabei tendo ideia para o nome de uma música minha... ouvindo Saramago. Traduzindo a conjecturas dele, as colocações dele. Ai teve uma hora que me deu vontade... [...] Eu comecei a escrever uma coisa assim, música e letra ao mesmo tempo, uma coisa que fala assim: “[inaudível] / *os pássaros de Assis / a beira da loucura do amor da meretriz / Jesus de Nazaré amou aquela mulher da vida / a dúvida dos sábios ao qual tu voltarás / descanse tirania no amor que não lhe traz / mas se ergue uma montanha / desafio entre alma e mente...*” escrevi isso até, agora... [...]

Ll: Você diferencia teu trabalho de violão solista e de violão acompanhador? Você assume um tratamento musical diferenciado?

G: Não, mas eu me sinto um violão muito mais acompanhador mesmo... Porque solista... eu sou solista das minhas músicas. As vezes eu solo músicas dos outros, me dá vontade e preparo alguma coisa, mas muito raramente.

Ll: Pergunto isto porque, entre os seus vários trabalhos, o seu disco “Roendopinho” insinua isso...

G: Esse está cheio de defeito... Aquele disco só deixei sair por causa do compositor. Se fosse pensar no violonista não deixava aquele disco sair. Eu vetava. Esse disco, violonisticamente falando é sofrível. Eu não sou nenhum velho mas nesse disco eu poderia ter tocado muito melhor do que eu toquei. O problema era que tinha que gravar esse disco em dois dias, e sem emenda, que não estou habituado, tocar sem emenda.

Ll: Entendi

G: Então fiquei muito nervoso, muito temeroso, o violão fazia muito ruído também... agora consegui um violão que faz muito menor ruído [...] Tanto assim que no ano seguinte gravei outro disco e tecnicamente ficou melhor... mas as vezes, a emoção merece ser revelada... e tem momentos naquele disco que me emociono... ai mostrei paras as minhas filhas, pedi a opinião delas... “não, papai... tá muito emocionante... tem defeito”

Ll: [risos]

G: Ué! Tá muito emocionante? Bah!... eu sou isso mesmo, também não toco muito melhor que isso... ficar maquiando minha imagem... né? [afinal] também um disco pode ser uma grande mentira? [...] eu sou aquela merda mesmo ali, cara... tenho dificuldades, tem hora que eu toco com facilidade... tem música ali que eu toco muito melhor nos shows, as vezes. Mas ficou. A música está ali, a composição está ali... e acaba sendo registrado que há 50 anos, quando ouvirem, vão ouvir com curiosidade e pode ser que a emoção chegue de uma forma muito forte, entendeu? Não vou me negar não... eu sou aquilo mesmo... não sou Andrés Segovia, não sou Raphael Rabello, não sou Yamandu, não sou Hélio Delmiro, sou muito mais limitado que esses caras todos. Agora, a minha música eu gosto do jeito que eu toco. Eu já vi com caras que são feras que não acontece nada... mas, geralmente os caras quando são virtuosos eles, 90 por cento das vezes eles brigam, né? Essa é a diferença. Um violonista como Yamandu, Raphael Rabello, né? São uns caras virtuosos... Rogério Caetano...

Ll: O Marcus Tardelli...

G: Esse aí é um capítulo aparte... esse eu não vou inserir no meio de violonistas, não. Esse aí pra mim é uma divindade... esse aí é um milagre, é o “Mozart do violão”. Desses nasce um de 500 em 500 anos... o mundo vai falar muito dele, esse não tem comparação... esse é um Deus... esse é um milagre da natureza, que eu nunca vi na minha, em 65 anos... Nunca vi, dos gênios que eu conheci, fisicamente... Eu colocaria do lado dele o Chico Buarque de Hollanda e o Milton Nascimento, Como homens de estatura da genialidade do Marcus Tardelli, cada um na sua área.

Ll: Faça esta pergunta porque, por exemplo, você tem uma musicalidade a flor da pele em Yamandu, que não faz uma interpretação igual a outra. Já em Tardelli, você vem um trabalho linear, e ainda assim emotivo...

G: É a busca da perfeição, o cara acaba ficando escravo dele mesmo... Agora, não admite que não seja daquela forma. Ali ele encontrou uma coisa próxima da perfeição que ele tanto busca, então se ele ouve distinto desagrada ele... eu entendo direitinho o que acontece com ele, porque convivo com ele e vejo [...] nunca vi ninguém com tanta facilidade. Ele ouve uma música, vamos dizer, ele ouve a Pavana do Ravel, ele ouve duas, três vezes e ele toca tudo... Já sabe tudo que acontece na música. Ele é um Mozart. Dissem que Mozart decorava os concertos que ouvia. Tardelli é assim. [...] É por isso que tu nunca vai ver tocar diferente, porque esse é um outro sistema. A música dele é tão espontânea como nunca vi ninguém. A espontaneidade dele na música uma coisa fabulosa. Mas ele está sempre na busca da perfeição, então ele é foda... ele é um doente. Chega repetir trinta ou quarenta vezes um pedaço da música, se não ficou do jeito que ele concebeu. É um louco, é um louco mesmo. Agora, não estou fazendo uma comparação, mas Yamandu, dos violonistas que eu já vi tocar... Tardelli não coloco no meio deles, tá?... Yamandu é um troço muito impressionante... a relação dele com o violão. Parece que nada é impossível para ele, que é um artista monstruoso. É com certeza um dos maiores violonistas do mundo, se não for o maior do mundo. Quando você fala de violão, entenda bem o que eu estou dizendo... eu não boto Tardelli nessa comparação, porque quando eu falo do Tardelli não penso em violão, eu penso em música.

Ll: Entendi...

Tardelli para mim é o maior fenômeno que ouvi na música. E no violão, Yamandú [...] acho que se eu Raphael estivesse vivo seria pau a pau, porque Raphael era também um bem dotado. [...] Agora eu também tenho uma paixão de ouvir outros monstros, como Toninho Horta, como Hélio Delmiro... Esses caras, cada nota uma lágrima.

Ll: Mas, o que mudou no Guinga do “Cheio de Dedos” ao “Roendopinho”...

G: Acho que eu piorei... [risos]

Ll: Você acha?

G: Como violonista... Eu acho que quando eu tocava “Cheio de dedos” tocava muito melhor cara! [risos] Acho que o violonista não melhorou mas o compositor pode ter se enriquecido... o violonista acho que está mais experiente, um pouquinho... eu sei lidar melhor com minhas limitações, isso sim. Hoje em dia consigo lidar melhor com minhas limitações, entendeu? Subo no palco de uma sala de concerto, numa sala de espetáculo com total consciência das minhas limitações, tentando expandi-las, tentando driblá-las, tentando vencê-las. Tem dia que eu consigo, tem dias que eu não consigo. E é luta, é uma luta diária, né?

Ll: Às vezes penso que só os violonistas cobram os outros violonistas, porque a imensa maioria acha um espetáculo... [Sobre tocar para público em geral, e para violonistas]

G: Violonistas parece que vão pra ver você errar. Quando sei que tem violonista no meu show me cago de medo... [risos]

Ll: [risos] Eu acho que é unânime...

G: [Sobre o chamado “violão heróico”...] Yamashita é um fenômeno. Eu vejo os violonistas falarem mal dele, eu adoro ele, acho ele um gênio. Fazer aquilo que o cara faz ninguém faz. Esse tipo de violão heroico que o [Fábio] Zanon fala, e fala muito bem do violão heroico, eu respeito pra caralho o violão heroico. Não é qualquer um que pode tocar um violão heroico, são poucos.

G: [sobre as particularidades socioeconômicas do violão na América Latina] É um instrumento com que a gente se manifesta, é um instrumento barato, mais fácil de ter em casa. A música americana popular foi toda feita no piano, por que? Porque eles tem um poder aquisitivo maior, e compravam piano. Já os sul-americanos, qual instrumento que podíamos ter em casa? O charango? cavaquinho? O violão? Então, é com isso que a gente vai compor. É com isso que a gente vai tocar. O que tem na casa da gente, não é, Fernando?

Ll: Claro...

G: Somos reflexo da nossa cultura, entendeu? Eu nunca vou conseguir ser um americano do Norte, porra... Eu nasci com as necessidades da América do Sul. Eu me formatei na pobreza sul-americana, que você pode transformar riqueza. [...] quando eu falo da América Latina eu me emociono.

G: [sobre Agustín Barrios] Pra mim o maior compositor de violão, de todos os tempos, apesar de Segovia nunca ter gravado ele, ter cagado pra ele... O maior compositor que eu já ouvi na minha vida se chama Agustín Barrios. Esse é o Deus do violão pra mim. [...] Você acha que eu estou falando besteira? Você acha que algum outro na América do Sul poderia se ombrear com ele?

Ll: Dificilmente...

G: [...] O único que poderia se ombrear com ele é o Villa-Lobos, pelo que Villa-Lobos trouxe de diferente para o violão, mas mesmo assim, com maior respeito que tenho pelo maior compositor das Américas [...] o Agustín Barrios como compositor para violão mora no meu coração.

Llanos: A pesquisa se debruça nas variadas frentes que dão sentido ao termo “violão brasileiro”, entendendo sua complexidade musical, cultural, como também social e política. Para nós violonistas, o termo refere a um repertório de obras, de compositores, de estilos interpretativos, de cânones, de instrumentos, de técnicas composicionais. Como poderíamos iniciar uma conversa sobre o “violão brasileiro”, Paulo?

Paulo Porto Alegre: Bom, é óbvio que quando queremos falar em “violão brasileiro” a gente quer falar de estilos, de música brasileira tocada ao violão, e que deu esse nome de “violão brasileiro”. Como você falou, eu acho que isso é uma coisa... o nosso país aqui é um país de dimensões continentais, milhões de brasis, né? e a gente com certeza tem um violão no Sul que é completamente diferente do que tem o violão do Norte, no violão lá do Planalto Central, toda a região Sudeste, e ainda por cima temos que levar em consideração épocas diferentes. O violão do Norte era uma coisa na década de 30, foi uma coisa muito diferente na década de 60, e hoje é um violão completamente diferente, porque eu acho que nessa ideia toda de globalização o Brasil inteiro também virou uma coisa só, muito misturada, né... Cê pega um compositor como Radamés Gnattali que é gaúcho, que foi morar no Rio de Janeiro, muito amigo meu, tive o prazer... quase aluno dele... e ele gostava de compor sobre temas nordestinos. Ao mesmo tempo Radamés tinha uma profunda admiração com a música urbana da época dele, que era a bossa nova, o choro. Então, realmente, era uma antropofagia desmedida, né? E tem milhões e milhões de arranjos diferentes sobre “Prenda Minha” que é um tema gaúcho, da terra dele, no entanto ele faz uma harmonização de bossa nova, ele coloca isso num movimento e termina com um desafio nordestino, ou com baião, então realmente falar em “violão brasileiro” a gente está falando de muitas coisas. E como se não bastasse as várias regiões, as várias épocas diferentes, existem personalidades muito marcantes no “violão brasileiro”. Então, eu sempre costumo, eu sempre digo que o chamado “violão brasileiro” é uma maneira tradicional porque depois eu vou desfazer essa ideia tradicional de “violão brasileiro”. Pra mim o “violão brasileiro” vem em cima de um tripé fundamental que são três violonistas que conviveram basicamente até numa mesma época, um o João Pernambuco, o mais antigo de todos, nordestino, de Jatobá, perto lá de Recife, morou no Rio de Janeiro quando tinha 20 anos de idade... o outro, o Garoto, Aníbal Augusto Sardinha, que era paulista, que morou uma época no Rio de Janeiro mas acabou ficando por aqui, morreu aqui em São Paulo... e o outro, o Dilermando Reis, um paulistano de Guaratinguetá, e que com 16 anos de idade saiu de casa, ganhou o Brasil e viveu a vida inteira no Rio de Janeiro. Esses três caras para mim significam a essência do “violão brasileiro”, violão tradicional brasileiro. O João Pernambuco, pelo tipo de música dele, é uma música muito rítmica, é uma coisa que valoriza demais, essa coisa rítmica dele, extremamente nordestina, e o ritmo eu acho que é corpo, o Mário de Andrade falava isso... mexe com o corpo o ritmo. Eu vejo o Dilermando Reis como o violão melódico, o violão das serestas, das valsas... é lógico que ele fez outras coisas, mas acho que esses estilos são aqueles pelos quais ficou mais conhecido, e melodia é coração. Já o Garoto é o compositor da harmonia. O requinte de harmonização dele é uma coisa que... ele quase estava virando um violonista de bossa nova no começo dos anos 40, e a bossa nova só foi surgir no final dos anos 50, e no

começo dos anos 40 ele já estava esboçando uma harmonia que viria ser o bossa nova. Então, eu acho que a riqueza do Garoto justamente é essa, a harmonia, e harmonia é intelecto, é cérebro. Então você junta três características que são muito comuns na música brasileira, que é melodia, harmonia e ritmo, que quer dizer sentimento, coração, intelecto, razão e corpo, e você tem nesses três uma essência, eu acho, do “violão brasileiro”. Esses caras... eu tive uma vez a oportunidade de conversar com o Paco de Lucía, numa festa... inclusive até toquei pra ele... foi uma vergonha terrível... tocar pra um cara desses! [risos] né? E ele me falou assim, que ele adorava o “violão brasileiro”, que o que o fez decidir a tocar violão foi ele ouvir Baden Powell. Isso Paco me disse. Ele acha que o “violão brasileiro” tem tudo: tem harmonia, tem muito ritmo, tem muita melodia, e ainda por cima tem muita poesia... os nossos poetas são extraordinários, diferentes de muitos outros por aí, né, e ele acha que a música espanhola só tem ritmo. Opinião do falecido Paco. A música espanhola só tinha ritmo: não tinha melodia que era uma gritaria, a harmonia era muito simples, e a poesia era só um querendo matar o outro, traindo o outro, então um negócio meio... bem sangue quente mesmo... e aí, nessa época falei “engraçado você falar isso... um violonista como você ter sido influenciado pelo Baden Powell e depois, mais pra frente, ter feito uma amizade profunda com o Rafael Rabello”, que era outro grande violonista, um amigo muito querido também, e o Paco acabar influenciando o Rafael... isso é uma coisa... a gente vê como a cultura troca: recebeu influências do Baden transmitiu influências pro Rafael Rabello. Então é uma coisa... o Rafael, especialmente naquele disco “Todos os tons”, que é um só de Tom Jobim, nossa... ele mostra toda a influência que estava sofrendo do Paco, as frases... o flamenco mas no meio da música brasileira. E é aí que a gente entra eu acho talvez com um momento de se questionar se a gente deve circunscrever essa ideia de “violão brasileiro” só a esses ritmos naturais daqui. Eu vejo que a geração que veio depois, especialmente depois do João Pernambuco, do Garoto, do Dilermando Reis que são caras como... pulando um pouco mais no tempo, o Baden Powell e o Paulinho Nogueira, são dois caras que tinham uma visão muito diferente desses três anteriores. Esses três anteriores com certeza contribuíram com todos os violonistas que vieram depois deles, influenciaram todos, com certeza. Mas eu vejo o Paulinho, que este ano comemoraria 90 anos de idade, como um cara... e eu era muito amigo dele, me contava a história de quando ele era moleque ele ia assistir filme americano, morava em Campinas, e ele ouvia esses filmes americanos e ele ouvia as músicas, né? As vezes ele via o mesmo filme várias vezes para tirar a música de ouvido... aí chegava correndo e fazia as harmonizações pelo que ele ouvia. Era um cara extremamente intuitivo e que foi conhecido como violonista da bossa nova... bossa nova tem muitos críticos, têm muitos críticos que dizem que a bossa nova é influenciada pelo jazz... como se alguma coisa não fosse influenciada pelo jazz no século XX [risos] claro que tem jazz! O Radamés me contava que quando ele trabalhava na Rádio Nacional, ele tinha que... ele era uma espécie de um Bach moderno, porque ele tinha que fazer uma média de 20 arranjos por semana para um programa que ele liderava e que chamava-se “Um milhão de melodias”... então, ele fazia arranjos para cantores populares, Orlando Silva e por aí vai. e eles não sabiam orquestrar na época, não existia um método de orquestração, a Rádio Nacional foi inaugurada em 1936, e durou 30 anos. Radamés entrou com o primeiro cast e saiu com o final da rádio. Ficou o tempo todo na Rádio Nacional. Antes ele trabalhava em outras rádios mas a Rádio Nacional foi mais importante. E ele conta que tinha um tal de Mr. Evans, que era um americano que de vez em quando era chamado para ajudar eles nos arranjos... e quando Mr. Evans chegava com as partituras, ele, o Círio Pereira, enfim, todos aqueles caras da época, eles caíam em cima das partituras para aprender como é que os americanos faziam arranjos... é claro que o jazz influenciou a música brasileira, da mesma maneira que influenciou a música espanhola, influenciou o tango, influenciou tudo. Não há dúvida... Eu acho, assim, que o jazz que mais influenciou foi o swing, aquele tipo de orquestração, que o Radamés usou e abusou... o Radamés era um violonista amador e ele

tinha, a princípio, a disposição dele os violonistas que eram simplesmente os melhores da época... era o Garoto, o Laurindo de Almeida, o Bola Sete [Djalma de Andrade] e o Zé Menezes. Ele tinha a nata do “violão brasileiro” ali, na batuta dele, nos arranjos que ele fazia... por isso que ele escreveu tanto para violão. Então, esse é o caso do Paulinho Nogueira... eu liguei com Radamés porque tem essa coisa da música urbana, da influência do jazz, da bossa nova...

Ll.: Quando você fala Rádio Nacional é o Rio de Janeiro...

PPA.: O Rio de Janeiro, de 1936 até 1966. Aí, vem um cara, extremamente importante que é o Baden Powell. O Baden Powell ele tinha uma coisa assim... ele foi um violonista que talvez foi o que mais mexeu com a cabeça dos violonistas brasileiros, pelo menos da minha geração, talvez um pouquinho antes, pela força com que ele tocava. Baden, ele tinha um swing de samba que naquela época você tinha muito mal feito, assim, pelo Nelson Cavaquinho, muito mal tocado mas aquele samba, era um sambão. O Baden tocava sambão com um swing que era... era uma coisa impressionante. Mas ao mesmo tempo ele tocava jazz, ele tocava clássicos à la Baden, à la Baden... gravou muito Bach, gravou Chopin, imagina... e são gravações assim, talvez tivesse... hoje a gente veja como um tanto ingênuas...

Ll.: Que nem Dilermando gravando clássico à la Dilermando...

PPA.: Sim, que nem Dilermando, que nem o Garoto fez, mas são coisas onde ele coloca o sentido de brasilidade toda ali, em cima daqueles arranjos... é um Bach brasileiro... com certeza é um Bach brasileiro e não tem como ser de outra maneira. Depois desses caras começaram a aparecer outros que eu não sei dizer se foram tão fortes e influentes quanto esses aí... quando a gente está chegando mais pra cá talvez as influências não tenham acontecido com todo o seu vigor. A gente sente as influências desses cinco violonistas aí porque eles já são... o mais novo que seria o Baden este ano estaria fazendo 80 anos. É um ano de efemérides. Estaria fazendo 80 anos. Então, dos que vieram depois a gente pode falar de um Sebastião Tapajós, que tinha uma coisa do norte... o Tapajós é do Santarém, ele ainda é vivo, e fazia muita música com a temática amazônica, carimbó, são coisas assim, do folclore deles, do norte do país...

Ll.: Marujada, boi-bumbá...

PPA.: É... mas é lógico, o Sebastião Tapajós ele é um cara brasileiro, ele ganhava o dinheiro dele pra valer mesmo no Rio de Janeiro, onde ele mora, então ele tocava samba, choro, e quando enfiava aquelas loucuras dele lá, nortistas, profundamente nortista... e aí também gostava de clássicos, gravou discos com a música de Bach, Weiss, Barrios, gravou muita coisa sim e escreveu estudos complicados, e eu acho que vindo pra cá a gente tem um cara como Antônio Madureira que foi um apadrinhado do Ariano Suassuna, no movimento armorial, que fez um violão profundamente regional, nordestino. Antônio Madureira deve estar chegando praticamente aos 70 anos, mas ele tem uma obra extremamente regional, maravilhosa e fez parte do Quinteto Armorial, que o Antônio Nóbrega fazia parte também. Fez uma carreira solo maravilhosa... é um tipo de violão com um sabor... e legítimo, porque ele é de lá, ele é daquela terra, ele fez parte daquela renovação cultural... a ideia do Ariano Suassuna, do Movimento Armorial, era fazer música de câmara brasileira, música de câmara... aquilo era profundamente trabalhado, tinha as partes escritas, tinha um instrumento especial que era o marimbau, e enfim... era música de câmara brasileira. De lá pra cá, depois do Antônio Madureira a gente vai chegando em caras como... pensando em violonistas

compositores, como Sérgio Assad, o Paulo Bellinati, o Marco Pereira, que são pessoas que absorveram todo esse mundo, que absorveram o jazz, profundamente o jazz, que foram em cima de coisas típicas brasileiras... o Marco Pereira editou um livro maravilhoso sobre ritmos brasileiros no violão, que é uma verdadeira enciclopédia de ritmos, né? Ele escreve tudo, ele explica cada ritmo, maravilhoso. O Paulo Bellinati gravou um disco chamado “Lira brasileira” onde ele faz uma música de cada estilo diferente, brasileiro, são músicas... obviamente pela formação do Paulo, o Paulo era um violonista erudito que passou pro jazz, né, e aí ele descobriu a música brasileira [risos] sempre gostou, lógico, tanto Marco Pereira quanto Paulo são os meus contemporâneos, o Sérgio também, a gente já se conhecia 40 anos atrás, mas todos eles passaram pelo violão erudito, e tiveram o seu contato com o jazz, foi um amor profundo com o jazz, que é irresistível para nossa geração, e aí foram para a música brasileira.

Ll.: Imagino o que deve ter sido para vocês conviver com as lendas vivas do jazz naquela época...

PPA.: A gente ia assistir shows ao vivo de Joe Pass aqui, em São Paulo...

Ll.: Difícil ficar alheio a essa influência...

PPA.: Impossível... e também tem coisas interessantes: sempre que eu começo a falar do “violão brasileiro” acabo em mim, porque, aquilo que veio depois de mim, já não conheço direito, eu vejo os jovens, fazendo muitas coisas e são coisas incríveis, vou falar de dois em especial, mas antes vou falar da minha situação particular, que quando comecei a tocar violão eu tinha 10 anos de idade, eu ouvia bossa nova e rock, que era a música do meu tempo [nasceu em 1953]. E o meu rock era basicamente Beatles, rock dos anos 60. Adorava todos os outros dessa geração, Jimi Hendrix, Janis Joplin, enfim... The Who, esses caras... mas o meu negócio era os Beatles, e uma época aí da minha vida, acho que em 87 por aí, eu resolvi fazer alguns arranjos sobre Beatles para violão solo porque eu queria tocar Beatles e não achava nada que não gostasse, e comecei a trabalhar, a trabalhar nas composições... elas foram ficando, eu posso te dizer, nenhuma delas ficaram parecida com a original. Nenhuma delas você diz “ah, essa aí é ‘Love me do’, dos Beatles”. “Love me do” ninguém reconhece porque eu estava vivendo uma época meio assim, de frustração na composição na música, não estava conseguindo fazer nada e quando parti para esse lado de arranjos de repente me vieram todas as ideias, e aí eu comecei a mexer num material que eu adorava, né? Beatles... Beatles é melodia, Beatles é harmonia, Beatles é instrumentação... é uma riqueza musical muito universal... é brasileira também... e eu acho que quando eu mergulhei nos Beatles eu fiz mais de 30 arranjos, só pra violão solo... quando eu mergulhei nos Beatles a minha vida parece que tomou outro sentido, a minha composição surgiu de novo de uma maneira diferente. Os Beatles me influenciaram nesse aspecto: eu pegava a música deles e eu fazia a maneira como gostaria de ouvir aquela música, com o que eu tinha aprendido até então. Pra mim, isso tudo foi um curso de composição incrível...

Ll.: Como na influência dos Beatles a partir do rock, para você a partir da bossa nova quem seria a tua influência?

PPA.: Pra mim? Tom Jobim, João Gilberto... mas João Gilberto mas como intérprete, mas Tom Jobim sem dúvida... que este ano também estaria fazendo 90 anos... mais uma efeméride [risos] Enfim, essa foi uma época muito rica pra mim. Eu tinha influência da bossa nova, influência dos Beatles, e eu tinha um grupo, era um grupo da escola, depois nós

entramos juntos na faculdade, e continuamos com o grupo, era um grupo de samba... tinha um monte de instrumentos de percussão e eu tocava violão. Quando o samba ficava pesado largava o violão e pegava o tamborim, que era meu segundo instrumento. Então aquilo, poxa, a gente ensaiava, tocava... a minha batida de samba eu aprendi tocando com aqueles caras, ouvindo o surdo, ouvindo a caixa, ouvindo o tamborim, tudo aquilo lá acontecendo e a gente cantava, tinha festa todo fim de semana, esse grupo que se chamava “Mufam” pelo seguinte: era a primeira letra da faculdade em que cada um estava estudando... “M” de Mackenzie, “u” de USP, “fa” de FAAP, e “m” de Mauá. Então a Mufam era um grupo de seis amigos e a gente fazia um grande samba. Durou dois anos.

Ll.: Quando você falou dos Beatles mencionou acaso que fez *cover* com seus temas?

PPA.: É... era eu e minha irmã [risos] A gente tentava imitar... eu punha a gaitinha em cima do violão, arrumei um arame... e tocava e lá o [imitando a introdução do tema “I Should Have Known Better” “tchaaaaaan tcha na naaaaa...” e a gente cantava juntos, né? Mais que um cover a gente tentava tirar igualzinho e nem sabia que existia esse nome, cover [risos] [...] Depois do grupo de samba eu fui a um grupo de bossa nova. Esse daí foi um grupo um pouco mais refinado porque tinha violão, tinha uma timba e tinha um tamborim, nós éramos três e a gente fazia uns arranjos vocais... era uma segunda voz, umas harmoniazinhas... então era uma coisa... olha, durou pouco tempo, menos de um ano, mas assim, foi uma coisa muito rica... a gente gostava muito. Depois disso comecei a virar pro jazz. Tudo isso ‘cê pode imaginar um cara entre os 10 e os 18... 20 anos de idade. A última coisa que entrou na minha vida foi a música erudita [risos] por incrível que pareça. Entrou e quando entrou fiquei completamente enlouquecido, e passei 10 anos dedicado completamente à música erudita, até que chegou um dia que me deu uma saudade da música popular, toda a música popular e comecei a voltar pra essa música.

Ll.: Voltou depois de uma imersão...

PPA.: De uma imersão. Foi a época que eu estudei com Henrique Pinto, de 1975 até 1980 e pouco... 84, 85. Estudei com Henrique por 5 anos e esses 5 anos eu tenho certeza que não toquei um samba, não toquei nada... só música erudita. Quem me deu uma grande força para voltar foi o Sérgio Assad, que é um velho amigo, e naquela época quando eles iam pra São Paulo eles ficavam na minha casa, e ali sempre tinha festa, os caras são a festa... aí vinha todo mundo, a gente enchia a cara, tocava violão a noite toda, e eu tocava muito com Sérgio... e o Sérgio gostava muito de tocar comigo porque eu mantinha legal um acompanhamento, improvisava muito, acompanhava bastante e a gente criava muitas situações legais, e aí falou “cara, porque você não toca mais isso, ‘cê tem que voltar a tocar, ‘cê não pode tirar isso, essa experiência da sua vida”... Aí eu comecei a prestar mais atenção no que estava falando, nos músicos populares... tive a oportunidade de tocar com muitos, toquei com Sebastião Tapajós, toquei com Rafael Rabello... e a experiência de tocar com esses caras... com Ulisses Rocha, com Bellinati, com Marco Pereira, e a experiência... com o Duo Assad nós tivemos um quarteto com o Oscar Ferreira de Souza, então a experiência de tocar com esses caras e de ver a felicidade desses caras tocarem muito bem, limpo, um som maravilhoso e com swing, era uma coisa que na minha cabeça passava como uma coisa impossível. Para mim o violão popular sempre foi uma coisa um pouco suja, não havia cuidado com a sonoridade, não havia cuidado... pra você ter swing ‘cê tem que fazer uma série de coisas que são barulhos, barulhinhos que acabam dando swing, né? e o que importa na maioria das vezes é a harmonia que você faz, o swing que você tem, o seu improviso, não a qualidade do som... os caras trastejando muito...

Ll.: Fico pensando se, no caso do toque flamenco com o polegar nas primeiras cordas, que descem a mão com muita força e fica trastejando, acredito que se não fosse desta forma seria qualquer outro violão...

PPA.: Não teria sentido, não teria sentido...

Ll.: Perderia algumas cores timbrísticas que se esperam nesse toque...

PPA.: Da mesma maneira que um sambão, um samba bem articulado não pode deixar de ter aquela percussão toda de unha e corda que ‘cê levanta, abaixa e pega a nota, a corda meio apagada... tudo isso faz parte. No jazz inclusive essas notas são escritas, é a nota do swing, um xizinho, você faz solto...

Ll.: É mesmo...

PPA.: Então, você vê que passada essa geração vejo hoje dois caras em especial, para mim são muito especiais porque foram meus alunos e hoje tocam comigo no trio, que é o Daniel Murray e Chrystian Dozza, que são duas figuras que também apontam para uma direção também diferente. O Chrystian tem duas qualidades, fora o grande violonista que ele é, swing, técnica, tudo, som bonito, o Chrystian era um roqueiro, tinha uma banda cover de Jethro Tull... essa era cover mesmo... e mineiro, todo cheio das mineirices, de Machado, uma cidade que nem existe no mapa, né... vai pra lá todo fim de semana. Então, é o jeitão mineiro com o lado roqueiro. O Daniel tem um lado erudito, um lado super popular, ele é muito bom no que ele faz, em música popular, mas tem um lado de música de vanguarda. Ele gravou dois discos de música de vanguarda, sendo que um com sintetizador, obras que ele pediu, né? É um disco único, acho que é um dos discos mais importantes do “violão brasileiro” porque é o único também, que fez um negócio desses. Um disco inteiro de eletrônica e violão. Louco, completamente louco. Hoje ele está fazendo arranjos que ele vai gravar do Egberto Gismonti, que o próprio Egberto ‘tá de queixo caído. Vai gravar pela ECM e vai ser um disco que vai ser marcante pra todo mundo, porque o Egberto é outro gênio também. Então eu vejo nesses dois garotos o “violão brasileiro” acontecendo de novo com tudo. Eu não vejo com muitos outros não, pra falar verdade, por isso é que não saberia dizer tantos. Eu sempre procurei ensinar aos meus alunos, porque isso era importante pra mim, que você não tem que ser só violonista. Tocar violão é uma parte do seu trabalho como músico. Você tem que ser compositor, você tem que compor. Você tem que ser arranjador, tem que arranjar. Você tem que falar sobre música. Lógico, você tem que ser um professor porque senão você não viveria de música, mas seja um bom professor, procure passar adiante a ideia da criação. O “violão brasileiro”, se é que a gente pode fazer uma primeira definição, é um ato de criação contínua... é talvez o violão mais criativo do mundo, porque tem tudo isso, porque absorveu todas as experiências do mundo, e tá lá... um monte de caras, hoje em dia brilhantes violonistas. Esses caras não tem problema técnico nenhum. No meu tempo a gente tinha, esses caras já nasceram tocando.

Ll.: Lembro da tua fala no encontro na UNESP, no Festival Giacomo Bartoloni (agosto de 2017) e que você mencionava a forma como se resolviam os problemas técnicos numa época em que não existia muita informação circulando nesse aspecto...

PPA.: Na verdade na nossa época a técnica estava ainda numa transição, eu e esse pessoal vindo da escola do Isaías Sávio... o Sávio tinha uma ideia, claro que tinha uma ideia... mas

era uma modernização do método Tárrega, que não desmereço de forma alguma, aliás acho todos muito importantes, todos eles contribuem... mas todos eles são ruins também, por um outro lado, porque todo método cria uma expectativa que ele mesmo não pode oferecer.

Ll.: Como assim?

PPA.: Ele cria uma expectativa, ele te dá exercícios, ele te dá alguns conceitos, e cria expectativa de que você vai tocar muito melhor por causa disso.

Ll.: Entendi, no sentido que ele “vende” a ideia de que você será um ótimo violonista ao finalizar todos os estudos...

PPA.: Mas isso não acontece. Quer dizer, eu acho que um professor muito importante para mim, fora o Henrique que pra mim foi essencial, foi o Carlevaro... e o Carlevaro tinha isso também, ele me diz “você toca muito bem mas agora você vai tocar muito melhor”... porque agora você está fazendo meu método... agora você realmente vai tocar violão... então, a gente... e no final de tudo isso você via que não era o método dele que tinha ensinado a tocar violão... era você mesmo. Os métodos são todos sugestões, conselhos... exercícios que podem ou não ser úteis, podem ser até prejudiciais. Tanto Carlevaro quanto Sávio tem exercícios que são prejudiciais, que podem te prejudicar... e no final das contas você tem que encontrar nisso daí o que é seu. Então, hoje eu chego mais ou menos à conclusão que tudo o que aprendi do Carlevaro, eu posso dizer... sei lá... que um 60 por cento pelo menos é válido pra mim. Os outros 40 [por cento] não valem... pra mim não valem. Valem pra outros. Pra mim não valem. Da mesma maneira que outros violonistas poderiam dizer sobre outros métodos. Então, todo método prometo o que ele não pode prometer.

Ll.: Não são uma garantia...

PPA.: Não te dão a garantia. As pessoas acho que não entendem que esse esforço de ser um violonista, de ser um músico e tal, é uma coisa que você tem que tirar de dentro de você não de dentro de um método. O método vai te ajudar em algumas coisas, mas você tem que achar naquilo método umas coisas naquele outro outras coisas e em tudo... eu procurei muito na música popular. Hoje a música popular ela é muito importante para tudo o que eu faço, tudo o que eu toco. Dei um recital o sábado passado de música brasileira, toquei Villa-Lobos, Guerra-Peixe, Osvaldo Lacerda, Radamés Gnattali, Laurindo de Almeida e eu, e eu... e eu mesmo. Mas, especialmente o Villa, o Guerra-Peixe, o Lacerda e o Radamés eu entendi tudo aquilo com a música popular. A música popular sempre é minha base segura para entender a música de modo geral. Quando vou tocar Bach, eu penso na música popular também, sabe porque? é inesquecível pra mim quando era adolescente... tudo o que você ouve quando era jovem é marcante, aquilo que te marca fica pelo resto da vida... era marcante pra mim o Baden tocando a Giga e a Double, da sonata 2 pra violino em Si menor. Mas assim: em vez dele fazer a Giga... não era Giga, era Bourrée e a Double da Bourrée... em lugar dele fazer a Bourrée e Double como se faz, como é... e a variação... ele põe a variação primeiro e depois põe a Bourrée. Ele põe a Double e depois a Bourrée, e na Bourrée entra uma bateria nos pratos... era perfeito, porque o cara começava [solfeja] pararari-pararará...nossa você viajava, com essa música maravilhosa, de repente [solfeja a Bourrée] pram-pá tum-tchá pararim... porque que ele inverteu? não sei! ficou perfeito! eu hesitei demais quando toquei essa música de colocar na ordem certa...

Ll.: De tão contundente que resultou a versão de Baden...

PPA.: Funcionou, funcionou maravilhosamente bem... inverter. Pode ser um pecado mortal para os clássicos mas a música popular me deu essa coisa. E isso falando de Bach, falando de Bach tocado por um violonista popular. O Paulinho Nogueira tocando o famoso Largo de Haendel, da ópera Xerxes... ele tocava de um jeito... tinha uma versão do Sávio que eu tocava por causa do Paulinho Nogueira, mas o Paulinho Nogueira tocava... ele não usava a unha na mão direita... então ele fazia acordes e vinha com o dedo no braço e apertava e fazia um acorde que o acorde fechava aqui e pegava a nota aqui no agudíssimo, era uma coisa que ele aprendeu com o irmão dele o João Mendes Nogueira. Então, ele fazia o acorde e apertava aqui na décima segunda casa uma nota em Mi maior com esse Mi que... né? E ele fazia aquele Largo de Haendel soar maravilhosamente bem. Melhor que os violonistas eruditos... aliás, os violonistas não tocavam porque achavam brega tocar um negócio desses. Mas era lindo. O Paulinho me marcou com esse negócio. Um Haendel tocado de uma maneira sublime, linda de morrer.

Ll.: Eu vejo, Paulo, que você é confrontado no que poderia chamar de cânone musicológico, algo assim como dizer “isto aqui tem que ser tocado desta maneira” e a música popular, neste sentido, te serve para fazer uma pausa nesse cânone e poder imaginar outras possibilidades sem compromissos, sem garantias também, mas com absoluta liberdade e até com uma dose de “irresponsabilidade” necessária para um compositor como você...

PPA.: Olha, eu vou te contar uma coisa, Fernando. Eu fiz 5 anos de engenharia mas não me formei. Fiz dois anos o primeiro, dois anos o segundo, e fiz o terceiro. No quarto ano eu ia ter que fazer estágio e aí eu não ia poder mais tocar violão e eu abandonei a faculdade. Depois de 5 anos de engenharia abandonei a faculdade. Os anos de engenharia foram pra mim a época que eu mais estudei violão, por isso é que eu repeti tanto [risos] E aí eu saí da faculdade querendo por uma bomba em todas as faculdades de todo o mundo... aquele ambiente... meu pai tinha dois diplomas universitários. Meu pai era médico e depois aos 50 anos de idade ele estudou direito. E ele achava que isso era uma maravilha, né? A formação acadêmica e tal, então ele falava pra mim [fala em tom circunspecto, solemne] “agora você vai ver o que é um ambiente universitário”... ele falou tanto, tanto que entrei na FAAP e só vi os maiores [omitido a pedido do entrevistado] [foi] o ambiente mais ignorante que eu passei na minha vida... os meus amigos de colégio de Estado eram muito mais interessantes do que esses acadêmicos da FAAP. Os professores eram uns imbecis maiores do que os alunos ainda. Então eu sai daquilo lá... com nojo da academia.

Ll.: O violão então era o teu refúgio...

PPA.: Ah, o violão era tudo. E aí quando saí, meu pai até falou “[você] deve fazer uma faculdade”... eu não queria fazer faculdade nada. Não sou formado em música. Eu fui no Conservatório do Brooklin [Conservatório Musical Brooklin Paulista], que era um grande conservatório, passei 4 anos lá e desisti, do conservatório, porque o ensino não estava sendo o que eu queria. Eu aprendia com todo mundo, sempre aprendi comigo mesmo. Isso daqui que ‘cê vê atrás de você [me indica com a mão o estante de livros da sua biblioteca] foi conselho uma vez do Souza Lima, que eu conheci, o João Souza Lima que foi um grande pianista brasileiro, amigo do Villa-Lobos. Eu visitei o Souza Lima há uns 40 anos atrás, ele era bem velhinho já, aí ele me pegou na mão, me levou pra sala, mostrou uns livros, uma sala cheia de livros. Falou “olha, compre sempre livros de música e leia... não deixe só na estante, não. Você é responsável pela sua própria formação musical”. E eu, tudo isso aqui que ‘cê tá vendo

já lí uns 90 por cento. Eu lí, continuo lendo, tem livros que já lí várias vezes, e a minha formação musical foi em grande parte isso. Tive muitas aulas nos conservatórios, nas escolas, sempre fui atrás de quem me pudesse ensinar. Tive muitas aulas particulares. O pouco dinheiro que eu ganhava eu pagava em professor particular. Estudei com muita gente. E tive muitas bolsas também, me ajudaram muito. Eu pude estudar dois anos de composição com Sérgio de Vasconcellos Corrêa sem pagar um tostão. Pude estudar com Koellreutter sem pagar um tostão. Pude estudar com o Phillipe Manoury, que era um gênio francês da escola do Boulez, durante um ano, sem pagar um tostão. Então, é que precisei pagar eu pagava. Eu sempre preferi confiar o meu aprendizado ao meu próprio critério, mesmo porque eu tinha muitas decepções com alguns professores. O próprio Sérgio de Vasconcellos Corrêa, que hoje tem 80 e tantos anos de idade, um cara que eu prezo muito, ele me ensinou muita coisa, mas ele era da escola nacionalista, ele era um aluno do Guarnieri, e era daqueles que quando você falava em música dodecafônica o cara fechava o tempo. Chamava isso de música “dodecafona”, falava que a maior qualidade das músicas do Webern era que duravam 30 segundos... [ainda parafraseando] “a pior coisa do Stravinsky era melhor do que a melhor coisa do Schoenberg”... Aí começava. E a nossa última aula foi isso, eu levei duas peças dodecafônicas que eu tinha feito pra piano... ele sentou, já olhou e tocou no piano [imitando um toque propositalmente rude] “bim bam bum...” destruiu minha música, tocou do jeito mais anti-musical possível, aí ele parou e diz “tá bom, agora responda uma coisa: o que é música pra você?”... Depois de dois anos de estudar com ele pegou pesado... aí nós paramos as aulas de composição. Eu achei que não estava batendo mais. O Koellreutter foi muito mais aberto comigo, de uma mentalidade extremamente aberta, eu gostava, estava procurando esse tipo de gente, que não tivesse preconceito de nada, que ouvisse música popular, música contemporânea, música clássica, rock, jazz, com a mesma alegria que eu ouvia. E no final das contas quando me perguntam porque que eu só dessa maneira... eu sou, faço questão de ser meio destrutivo, meio polêmico em algumas coisas... então, quando eu fui naquela mesa que formou na semana passada, com aquele povo todo falando [na ocasião estavam presentes: Edelson Gloeden, Gilson Antunes, Gisela Nogueira, Paulo Porto Alegre e Sidney Molina, com a mediação de Cleyton Fernandes] ... especialmente ouvi o Gilson, o Sidney, a Gisela e tal... especialmente faço questão de ser um pouco mais escrachado. Eu não quero que acreditem em mim. Eu não quero que acreditem em mim. Porque para acreditar em mim eu teria que falar que nem eles, porque aquela platéia... daí eu ví aquilo que tá vindo daquela maneira de falar, daquela maneira de pensar. Não é minha maneira. Para eu falar eu não posso fazer [fala em tom circunspecto] “veja, sob o ponto de vista acadêmico a música popular traz dividendos maravilhosos para a formação musical da academia...” Jamais falaria um negócio desses. Eu vou chegar e dizer “puta que o pariu, eu ‘tou velho pra cacete... mesmo nesta mesa aqui sou o mais velho, né?” Mas justamente por ser o mais velho eu acho que tenho umas ideias, quem quiser ouvir ouça, quem quiser acreditar acredite. Eu não vim aqui pra convencer ninguém. Eu tenho um profundo orgulho dos meus alunos que dividiram comigo esse pensamento, a Cristina Azuma, o Camilo Carrara, o Paulo Eduardo de Oliveira, que hoje está como professor numa universidade em Nashville, como professor de jazz e de violão erudito, o Chrystian Dozza, o Daniel Murray, o Juliano Abramovay que hoje está na Holanda tocando instrumentos exóticos, ele tem um conjunto de música mediterrânea... pô, quando ele tinha aula comigo eu só dava aula de Ralph Towner pra ele, e ele me mostrava John [ininteligível], então a gente aprendia um com o outro... nunca falei “você tem que tocar uma suíte de Bach”... você toca uma suíte de Bach se quiser e vamo fazer assim... primeira vez que o Daniel veio... o Daniel veio a estudar comigo quando ele era muito novo, 16 assim... eu falei “Daniel, já tá na hora de fazer uma Suíte de Bach, então vamos fazer a n° 1 para violoncelo que é mais tranquila, mas eu quero assim: você vai ornamentar toda repetição, eu não quero ninguém tocando duas vezes a mesma coisa”... isso não existe, na época de Bach não se fazia

isso, isso é coisa de violonista, tocar a primeira parte normal e repete igualzinho na segunda parte e tem que repetir ainda... [voltando ao diálogo com Daniel] “Mas como é que eu faço”, falei “faça o que você quiser, a gente vai limando aí os excessos”... primeira vez que ele veio... as ornamentações dele saíram pro jazz, tinham uma blue note no meio... eu falei “olha, que legal mas eu acho que a gente tem que tirar alguns excessos aqui”... passamos uns seis meses trabalhando essa suíte de Bach e foi super divertido e olha eu vou dizer pra você sinceramente, a melhor primeira suíte para violoncelo que eu já ouvi na minha vida, no final... que tem muita mão, ele fazia tudo ornamentado nas repetições... aquela minha ideia sempre que eu tive em relação ao Bach... Bach não é uma múmia...

Ll.: Sem falar da improvisação que muitas das músicas dele pedem mas que no conceito de “partitura clássica” tornaram-se obras pétreas que prescindiram desse aspecto performático para além da partitura...

PPA.: E o fator cultural também, porque hoje em dia você ouve de modo geral “o Bach... não, mais o Bach”... ‘cê tá falando de um Bach brasileiro... “não, o Bach tem que ser assim” Alguém inventou uma maneira de tocar e que todos repetem mais ou menos com algumas variações, não estou criticando eles não... eu só que a outra maneira é mais legal. Para mim os melhores intérpretes de Bach são jazzistas... [The] Swingle Singers, o Jacques Loussier Trio, o Bobby McFerrin...o outro dia um aluno me mostrou um pianista tocando um prelúdio em Dó menor do primeiro volume do cravo [solfeja o tema] “tára tata tata tata...” não me lembro o nome do cara, mas ele [continua a solfejar variações rítmicas] nossa senhora! Eu fiquei assim... porra... os jazzistas são os melhores intérpretes de Bach eu tenho certeza... as vezes eu tenho certeza mesmo, viu? Normalmente eu não tenho mas desta vez eu tenho certeza de que se Bach estivesse vivo... essa coisa da música, a música ela encerra segredos. Porque é que você vai tocar do mesmo jeito aquilo?

Ll.: Com aquele ideal platónico de perfeição performática que na verdade é um metrônomo rolo compressor de respiros de frase. Mas gostaria de voltar brevemente a tua participação na referida mesa com os outros professores e pesquisadores de violão. A julgar pelo teu depoimento agora e tua fala naquela ocasião, alguém poderia dizer que você adotou uma atitude anti-acadêmica. Contudo, a julgar pelas referências bibliográficas que você domina, pela sistematicidade da tua fala e das tuas explicações, e pelo rigor escolástico da tua gramática composicional, você faz parte da academia, no meu ponto de vista. Em todo caso, a tua crítica se dirige ao engessamento que aparenta o método acadêmico, ao fato de alguns serem dogmáticos, como também às hierarquias que alguns colegas adotam em relação à diversidade de atores do cenário violonístico...

PPA.: Eu acho que o que sempre critiquei na academia é essa coisa engessada. Eu nunca critiquei o conhecimento, pelo contrário, ler é fundamental. Agora, transformar isso numa matéria acadêmica para por um cabresto na boca de todo mundo [como dizendo] “é assim que tem que tocar Bach”... então pra que é que eu li tanto? Pra saber música e pra poder ensinar música, mas pra fechar os olhos dos meus alunos? Não... é pra empurrar eles pra frente, não é para engessar. Então, o fato do conhecimento, a existência do conhecimento eu acho essencial. Eu imagino sempre que conhecimento é como subir uma escada: a cada vez que você sobe mais o seu horizonte se amplia.. ao mesmo tempo, ao mesmo tempo que esse horizonte se amplia você tem noção de que não conhecia esse horizonte antes do passo anterior, então deve existir uma vastidão de horizontes que faz você chegar na conclusão de que você não sabe “nada”. Cê tá num processo eterno, da mesma maneira que você vai passar

essa ideia para o seu aluno... que você está num processo eterno, e da mesma maneira que eu passo para a minha composição. A minha composição vira e volta eu mudo, a minha composição pode não ser de vanguarda hoje... mas vanguarda já era também... Coisa mais fora de contexto hoje é escrever uma música dodecafônica. No passado você fazia música serial. Hoje um compositor chega com um negócio dodecafônico e todo mundo dá risada na cara dele. Se o cara chegar com uma música tonal, assim, bem harmonizada... todo mundo vai admirar. Então, eu acho que também por esse lado, a composição ela veio da mudança, o que não significa que você tenha que obrigatoriamente, lógico, toda hora voltar pro passado, toda hora mudar as suas composições e rever as suas ideias do presente conforme as suas novas ideias... composições são como filhos... 'cê pode tentar dar uma mudada em alguma coisa, mas... 'cê percebe muitas vezes numa composição sua "caramba eu fiz isso... tudo mal-ajambrado"... existe uma ciência da composição, não que ela seja acadêmica, mas existe uma ciência, um equilíbrio... pra você manter esse equilíbrio 'cê tem que saber, ter noções abrangentes de forma, de harmonia, de ritmo harmônico, de melodía, de proporções... e ainda que isso seja a princípio uma coisa quase acadêmica ela é importante pra você fazer alguma coisa que tenha começo, meio e fim. Não uma coisa truncada que você chega e faz.

Llanos: “violão brasileiro”... por onde começar?

Edelson Gloeden.: Realmente é um tema muito vasto. Pelo menos, no campo de ação que eu estou inserido é o campo do violão de concerto.. ou violão erudito... erudito acho feio, acho que é violão de concerto mesmo porque, para a gente tentar fazer uma classificação a gente tem que separar um pouco as práticas, a prática do violão de concerto e a prática da música popular, e o hibridismo que hoje em dia no Brasil é muito forte, entre essas duas correntes, da música popular e da música de concerto. Isso era uma coisa, assim, mais ou menos separada até meados dos anos 80. Nos anos 80 começa um diálogo entre a prática da música popular e a prática de música de concerto... vou chamar de práticas...

Ll.: Por prática entende-se uma forma de tocar...

EG.: A forma de tocar... Geralmente o violão de concerto é um violão que você faz leitura de partituras, e a prática da música popular ela tem as suas formas intrínsecas como improvisação... e a música popular que hoje você vê ainda muito no Brasil, de muita gente que não tem estudo formal de música fazendo música popular, tocando instrumento muito bem, não é? Mas não assim no violão de concerto, que ‘cê tem que ter uma formação... Por exemplo o João Pernambuco era um músico que não sabia escrever música... eram outros que escreviam as suas partituras, pelo menos é o que a gente sabe hoje em dia. Por outro lado você vê o Villa-Lobos, que era um violonista de concerto... vamos dizer assim, apesar de não ser um violonista profissional... mas que era um compositor que estava interessado nas fontes do país, da música do país, da música do povo do país, como Falla estava naquele momento na Espanha, ou Ginastera... a questão do modernismo e o nacionalismo no modernismo vamos dizer assim...

Ll.: A procura da “identidade nacional”...

EG.: Exatamente. Mas ainda assim o Villa-Lobos inicia-se como músico de concerto, um maestro que compunha sinfonias, quartetos de cordas, óperas, canções de câmara *etc. etc.* etc... No “violão brasileiro” a vertente de música popular é muito mais forte do que a vertente de música de concerto. Não resta a menor dúvida. A produção de música popular, de violonistas é muito mais intensa porque, de certa forma, o mercado favorece um pouco mais do que o violão de concerto, então eu acho de que essa diferenciação das práticas ainda, pra mim, é uma referência, pelo menos para fazer uma classificação, para a gente situar. Hoje o violão de concerto ainda está situado na academia. Há poucas escolas de base, de formação básica, que em São Paulo a gente tem Escola Municipal [de Música], EMESP, Conservatório de Tatuí...

Ll.: Se refere a um ensino não universitário...

EG.: Sim. Mas também a academia está aceitando a música popular agora. Há centros aqui no Brasil como no Rio de Janeiro, como Campinas, que tem cursos de música popular, graduação de música popular ou de violão popular que está inserido. Por exemplo, agora no Rio de Janeiro, abriu um curso para violão de 7 cordas, na UFRJ... Então você vê, que havia uma separação entre a prática de música de concerto e as práticas diversas de música popular no Brasil até o comecinho dos anos 80, final dos anos 70... mas isso não ocorreu só no Brasil, é um fenômeno mundial, começa mais ou menos nessa época, entendeu?... o fim da carreira do Segovia e estava no meio da carreira do [John] Williams, e estava começando uma geração nova que tem Quarteto Los Angeles [LAGQ], nos Estados Unidos, os irmãos Assad, aqui no Brasil, que foram de uma certa forma buscando novos públicos e buscando outras alternativas para as carreiras deles...

Ll.: No aspecto profissional, no repertório?

EG.: No aspecto profissional e também no repertório. Exatamente. Dos dois lados... então isso acontece exatamente nos anos 80, aí há uma espécie de ruptura. Então, assim, repertório dos irmãos Assad a música do Piazzolla e a música do Radamés Gnattali, e o Sérgio Assad começa a compor. Talvez aquilo foi um sinal não só para o Brasil mas um sinal que vem de fora... então, a gente vê que o ensino formal de violão aqui no Brasil talvez ele foi implantado pelo Isaias Sávio, no Conservatório Dramático Musical em 1947, um pouco depois da morte do Mário de Andrade... o Sávio viveu até 1977. Então, ali ele formou muita gente, formou muita gente... já alguns que já vinham trabalhando com ele, antes do conservatório, que ele se fixou em São Paulo como professor importante. No Rio de Janeiro era o Antônio Rebello, avô dos irmãos Abreu... então você vê, é uma geração que formou, do lado Sávio, a gente vê a Maria Lívia São Marcos e o Barbosa Lima. No Rio de Janeiro a gente vê o Antônio Rebello formando Jodacil Damasceno, o Turíbio Santos, e os netos, os irmãos Sérgio e Eduardo Abreu. Se você olha hoje em dia, por exemplo, a carreira do Turíbio Santos... eu assisti um concerto de Turíbio Santos em 1976 no Teatro Municipal aqui em São Paulo, que ele tocou uma suite de Robert de Visée, uma suite de alaúde de Bach, um tema e variações de Sor... a segunda parte ele fez o Almeida Prado, Marlos Nobre, o Edino Krieger que foram obras dedicadas a ele, era uma encomenda do Itamaraty, se não me falha a memória... todas as peças foram editadas pela Max Eschig... e Villa-Lobos, que nesse tempo ele encerrava os concertos sempre com Villa-Lobos. Dois anos depois [1978] eu assisto um concerto de Turíbio Santos no MASP. Tinha também uma parte de música de concerto mas a segunda parte era quase que exclusivamente música de João Pernambuco, que ele tinha acabado de editar pela Ricordi Brasileira. Uma coleção, aquela coleção de João Pernambuco que ele editou.

Ll.: Houve uma mudança...

EG.: Então nesse momento você percebe uma mudança muito forte aí, nesse panorama do “violão brasileiro”. Então, você vê, por exemplo... se a gente vai um pouco mais para atrás, a gente vê uma separação muito grande. Você pega, por exemplo, o dicionário de guitarristas do Domingo Prat, você percebe isso... uma separação da música de concerto da música popular. O Prat, por exemplo, ele punha todo mundo naquele dicionário...

Ll.: Generoso...

EG.: Bem generoso... mas, o Sávio fazia umas coisas aqui em São Paulo muito interessantes... o Sávio ele se associou muito às casas editoriais, Ricordi, Vitale, a Ricordi argentina, ele editava muita, muita coisa, e no meio tinha também tinha arranjos de música

popular. Sávio percebia esse movimento... até porque o público de piano era muito diferente do público de violão. Ele estava no conservatório, ele fez um programa de conservatório para formar concertistas, que esse era o objetivo do conservatório, mas também fazia edições de música popular. A gente vê por exemplo arranjo dele do Carinhoso, do Pixinguinha... alguns arranjos de bossa nova, ele fez também. O Sávio ele tinha essa abertura...

LL.: a coletânea “Cenas Brasileiras”?

EG.: Mas aí é música dele... de estilo nacionalista, brasileiro, que tem por exemplo a Batucada, que se tornou uma peça muito famosa, que é no estilo nacionalista do Lorenzo Fernandez, do Mignone, dessa fase afro... nessa fase a gente falava negro, hoje a gente tem que dizer afro, né? [risos] bom, deixa pra lá... eu acho uma discussão inútil mas a gente precisa tomar cuidado. Então as peças eram bem assim voltadas para essa corrente nacionalista que estava sendo praticada aqui de uma forma muito intensa no Brasil, através da escola do Camargo Guarnieri, do Villa-Lobos... e os nacionalistas tinham essa coisa da música do “passado” e tudo mais... então Sávio também fez essas modinhas, e essas coisas nas Cenas Brasileiras. E ele foi um compositor muito polivalente em termos de estilo. A música de Sávio tem de tudo, tem do estilo Tarregiano até a Batucada [peça de Sávio que integra Cenas Brasileiras]... pra mim lembra muito o Batuque de Lorenzo Fernandez [...] você ouve o Batuque, da suíte sinfônica o “Reisado do Pastoreio”, e a Batucada do Isaías Sávio é a mesma corrente de estilo nacionalista... essa fase afro, por exemplo, do Mignone, “Maracatú do Chico Rei”... as canções folclóricas de Waldemar Henrique...

LL.: Estamos falando da época...

EG.: Lorenzo Fernandez é o nacionalismo dos anos 40, 50... e o Sávio é contemporâneo deles. O Sávio morreu em 77, o Lorenzo Fernandez morreu no fim dos anos 40, Villa-Lobos morreu em 59... Mignone morreu em 86 se não me falha a memória... então, Sávio ele tinha essa coisa, então, o Sávio ele fez essa coisa, um trabalho editorial monumental. Hoje em dia está completamente esquecido, porque vieram outras gerações, o tempo mudou muito, o ensino de música formal saiu do conservatório que era uma entidade cópia dos conservatórios europeus que a gente tinha aqui, mas que no governo militar ele foi mudado para o sistema universitário americano, que o nosso sistema agora, de hoje, então assim... a gente vê, Barbosa Lima, Maria Lívia São Marcos, Turíbio Santos, todos eles tiveram uma carreira de concertistas de violão, no Brasil e no exterior, e em determinado momento eles começaram a mudar de abordagem de repertório. Então, o Turíbio Santos praticamente só toca música popular hoje em dia. A Maria Lívia se conserva ainda dentro de uma linha de conservatório... o Barbosa Lima foi para a música popular.

LL.: Quando você fala em música popular se refere ao repertório...

EG.: Exatamente, ao repertório... né? O Turíbio Santos é muito essa coisa do choro, da música urbana do Rio de Janeiro... já o Barbosa Lima foi morar nos Estados Unidos, trabalha com muito arranjo de música americana, de bossa nova, e tudo mais... ao mesmo tempo trabalhou com Mignone. O Mignone escreveu seus doze estudos para o Barbosa Lima nos anos 70, que é um ciclo importante brasileiro, de música de concerto, de violão...

LL.: Mignone tinha influência nos violonistas...

EG.: Tinha, o Mignone sim. Inclusive no começo da carreira do Mignone, ele para sobreviver atuava também com música popular, usando um pseudônimo, “Chico Bororó”.

Ll.: Mignone era o concertista e o Chico...

EG.: Era o músico popular... E o Mignone também misturava muito essa música popular dele no final da carreira de compositor. Quer dizer, esse nacionalismo modernista, ele teve muita influência do Mário de Andrade, através do Guarnieri, do Mignone... Mário de Andrade praticamente exigia que esses caras fossem os porta-vozes da música do modernismo nacionalista brasileiro, vamos dizer assim. Agora, o violão de concerto no Brasil... se você tira Villa-Lobos quem começou isso aqui praticamente foi o Sávio e essa geração que veio aí, com Turíbio, Maria Lívia, Barbosa Lima e o Geraldo Ribeiro, que está ainda em Tatuí... que é um baiano que se associou com um dos alunos do Guarnieri chamado Teodoro Nogueira. É um caso aparte. Porque antes o violão de concerto era muito... não tinha uma penetração muito grande... começa a ficar forte no fim dos anos 50, coincide com certo renascimento do violão de concerto das novas gerações que aparecem na pós guerra, à sombra de Segovia, John Williams, Julian Bream... e no Brasil quem surge são esses personagens.

Ll.: As novidades chegavam via o mercado discográfico da época...

EG.: Pouco mais chegavam. Nos anos 70, por exemplo, os discos do Segovia começam a ser prensados no Brasil, editados no Brasil, através das sucursais das grandes gravadoras...

Ll.: Aquilo dinamizou o cenário violonístico...

EG.: Exatamente. Por exemplo, as edições do Segovia antes dele vir ao Brasil já vinham para cá... por exemplo, eu sou ainda de uma época que ia numa loja de música que tinha prateleira... o cara puxava, punha aí... eu ficava escolhendo música. Esse era o sistema. Então, era assim, os professores de violão de certa maneira que eram figuras fortes nesse momento, principalmente quando começa o Sávio, que era um professor que tinha uma associação com uma editora forte, por exemplo Ricordi... então, aqui a gente teve figuras como o Isaías Sávio, Manoel São Marcos, e outros professores, assim, de menor porte, que eles editavam seus métodos nessas editoras. Tanto de música de concerto como de música popular... método de cifra... todos eram associados a uma editora. Não existia o fenômeno do “xerox”... não tinha. O fenômeno do “xerox” começa nos anos 70. E quando eu entrei aqui na USP, em 86... mais ou menos ali, 1990 e pouco aparecia aqui uma verba para comprar música, então eu fui nas casas de música aqui, em São Paulo. Fui na Casa Manon, fui na Casa Amadeus, e fui na Vitale... e fiz uma seleção daquilo que me interessava e a EC comprou uns. Eu olhando as capas, a última importação de música de violão que teve no Brasil, ou pelo menos em São Paulo, foi na Casa Manon em 1985. Depois eles não importavam mais música por causa do “xerox”, principalmente por causa do “xerox”. E, pouco depois, quase no fim dos anos 90, essas lojas de música fecharam, e hoje a gente tem a internet...

Ll.: Para você poder comprar a versão PDF da música que desejar, por exemplo...

EG.: Então, foi um período de transição muito grande. Para você ter uma ideia, depois do Isaías Sávio, um ex-aluno dele, o Henrique Pinto, que foi meu professor, ele foi o escolhido pela Ricordi para seguir o trabalho do Sávio: escolher peças, editar métodos, de fazer revisão, editar música... material didático, essa coisa toda. Então, o Henrique ele é o último do violão clássico associado às editoras. [...] Esse movimento ainda existe nos Estados Unidos, na

Europa... agora aqui na América do Sul, no Brasil... de certa maneira, o ensino mais formal que veio para a academia... por um lado ele democratiza mais o ensino, porque você vê... por exemplo, você tinha que estudar com Sávio ou São Marcos, geralmente havia uma rixa, uma briga entre eles ali. De certa forma, eu convivi muito com isso... e na academia não há isso, porque é mais democrático. Um rapaz que estudar na USP, quer estudar na UNICAMP, quer música popular na UNICAMP, quer fazer UNESP, e aí tem também a pós graduação que o leque se abriu muito. Então, tem essa democratização toda... a academia que impõe aos intérpretes o trabalho de pesquisa, principalmente dentro de uma pós graduação, abre as coisas para congressos, para diálogo, troca de informações e tudo mais... porque faz parte da nossa sobrevivência aqui dentro também. Esse é um dilema meu como intérprete que acabei entrando aqui, acabei entrando na academia e não esperava que um dia fosse virar doutor. Não era esse o meu objetivo no início. Meu objetivo era outro... e a minha geração é bem assim, o Giácomo [Bartoloni], a Gisela [Nogueira], o Nicolás [de Souza Barros] no Rio de Janeiro...

Ll.: O Paulo Porto Alegre...

EG.: Paulo Porto Alegre... não é? Todo mundo tinha a cabeça para ser concertista. E a sobrevivência nossa, aqui dentro do mercado de música nos fez entrar ou no ensino ou fazer outras coisas com música. Então, nesse ponto há uma democratização, cada um tem a sua especialidade... eu me estabeleci como professor de repertório de violão de concerto. Mas isso não quer dizer que eu não possa orientar alguém trabalhando com música popular. Um aluno que vem com uma música do Piazzolla não vou deixar de trabalhar. Não vou impor. Então, era assim... então, voltando um pouquinho, o Sávio no Conservatório Dramático Musical, de 47 até 77, ele usava o material que ele editava. E tinha assim: coletâneas de peças, coletâneas de estudos... o conservatório tinha do primeiro até o sétimo ano, então tinha coletânea de estudos do primeiro ano, coletânea de peças do primeiro ano, de repertório clássico romântico, era assim. Aqui não, aqui eu faço o repertório e o conservatório impunha para você aumentar o nível de dificuldade. Aqui... hoje é um pouco diferente. Hoje primeiro a gente tem que ver se o cara tem talento e dar ferramentas para que ele consiga fazer uma carreira.

Ll.: O programa do Conservatório Nacional em Lima, quando tentei ingressar com 16 anos era assim, por imposição... não sei se ele mudou.

EG.: Eu tenho colegas que no Brasil fazem isso ainda [fazer tabula rasa com o repertório], mas eu não faço...

Ll.: Na época os estudantes até brincávamos com o boato do uso da palmatória caso você for pego tocando música popular, ou um discípulo de um professor X tocar o repertório de um outro professor Y...

EG.: A palmatória! [risos] Mas isso era o que acontecia. A gente vê também que isso era produto de uma geração que tinha essa formação de educação, de cima pra baixo... de seguir a disciplina de um líder... e aqui nós tivemos uma ditadura que nos massacrou muito.

Ll.: Daí que nem se cogitava uma educação ortodoxa ao extremo...

EG.: Ah, sem dúvida. O simples fato do sistema ter mudado para o sistema americano é por causa da ditadura, sem dúvida nenhuma. Isso ocorreu nos anos 70, no Brasil. [...] De certa

maneira o ensino nos conservatórios nessa época já estava bem decadente, porque eles não conseguiam manter... os tempos eram outros.

Ll.: E as universidades absorveram essa massa...

EG.: As universidades absorveram essa massa de trabalhadores de arte... começa com educação artística. [...] Você vê, isso coisa da separação... Américo Giacomino, João Pernambuco, Dilermando Reis... Garoto... eram todos caras que eles tinham um mercado de intérpretes, de tocar em rádio ou cinema, *etc. etc.* Aí Sávio já deixa o ensino formal começando nesse período. Aí tem, essa geração que vem do Sávio... Maria Livia, Barbosa Lima... depois vem uma outra geração que é a minha, do Marco Pereira, do Paulo Belinatti, que foram caras que estudaram no Conservatório Dramático com o Sávio, que se tornaram músicos populares, mas músicos populares com perfil diferente do João Pernambuco, do Dilermando Reis... Garoto não, Garoto era um cara que tinha uma formação musical, que dominava o metiê dele... sabia escrever música. Diferente do Dilermando Reis que sabia escrever muito pouco, não é?... e dos outros que não escreviam...

Ll.: Sem falar das cordas de aço...

EG.: Sem falar... ainda tem esse folclore todo. Então, já é uma coisa que é interessante... são músicos que acabaram virando músicos populares mas vieram de um estilo formal através de Sávio...

Ll.: Você se refere à estilo formal como sinônimo de violão de concerto?

EG.: Música de concerto... porque eu assisti o Belinatti tocando suites de Bach. Assisti o Marco Pereira tocando um Bach atrás do outro... aqui em São Paulo nos anos 70.

Ll.: Hoje o público deles não necessariamente prefere Bach...

EG.: Não, eles nem imaginam que tocavam essas coisas, percebe? Agora, hoje a gente tem essas várias possibilidades. No piano não acontece o que nos festivais de violão. Você tem num festival de violão um cara tocando música contemporânea, um outro tocando Garoto, o Yamandú tocando as coisas dele, com violão de 7 cordas, e outro vem tocar Sor.

Ll.: É peculiar do instrumento...

EG.: É um fenômeno peculiar no violão, no país e fora... é um fenômeno agor fora. O violão ele tem um leque muito vasto e que nós vemos eventos mais específicos de violão de concerto, ou de música popular, e de eventos que misturam as coisas. No Festival Brouwer eu fiz um pouco disso aqui. O Festival Brouwer teve Belinatti, teve o Marco Pereira, teve o Yamandú... mesmo para fazer que o público se misturasse... pra não ficar só uma coisa. Chamar públicos diferentes, misturar programas...

Ll.: Lembro que numa edição do festival você tinha um Yamandú, um Eduardo Fernández e um Shin-Ichi Fukuda, se não me engano...

EG.: E hoje você tem os especialistas de instrumentos antigos... aqui no Brasil está crescendo muito isso agora, que na Europa tem bastante isso também. Então, a princípio essa tendência do violão ir totalmente para a música popular que a gente via com os Irmãos Assad, nos anos

80, Quarteto Los Ángeles... mesmo com aqueles que também abraçaram a coisa da música popular, tipo Williams...

Ll.: Williams tocando qual repertório?

EG.: Não do repertório Segoviano...

Ll.: Tocando Barrios...

EG.: A partir do Barrios. Barrios também é uma porta para sair do repertório do Segovia, do repertório clássico para outra abordagem... e o Barrios pro Williams é também uma ponte para ele também trabalhar com música popular, que ele fez de forma muita intensa. Então, essa impressão de que o violão ia só pra essa direção não foi... porque com internet, com a pesquisa acadêmica, não só no Brasil... principalmente fora, porque a gente tem como base eles, para fazer pesquisa, os americanos e os europeus. Então, todas as tendências começaram a florescer de maneira muita intensa, então hoje você tem um especialista que toca alaúde barroco, o outro que toca João Pernambuco, o outro que toca Garoto... o outro que toca...

Ll.: Radamés...

EG.: Radamés... o outro que... sabe?

Ll.: Edelson, mudando de pergunta, sabemos que quando falamos de “violão brasileiro” estamos abrangendo o Brasil. Se trata de um compromisso continental. Por isso, acredito que quando no Rio de Janeiro se fala de “violão brasileiro” se faz a partir do violão carioca, quando o faz São Paulo, Pernambuco, Pará, Rio Grande do Sul, etc., cada um o faz a partir do seu centro. Contudo, ainda que exista liberdade de expressão ao falar de “violão brasileiro” vejo que não há liberdade de circulação para que outros brasis violonísticos se conheçam, por exemplo, aqui em São Paulo...

EG.: Olha, o principal problema disso é o tamanho do país. Também hoje na academia se dialoga muito mais com os colegas. Já estive, antes desta crise, em Salvador, Porto Alegre, Minas Gerais, Rio de Janeiro... participava dos contatos de uma forma mais intensa. Eu vejo que a internet está começando a mudar esse panorama. Mas a gente tem no Brasil essa coisa que são as distâncias, o país é muito grande. Dimensões continentais, é um continente. Então, é uma desvantagem isso. Eu acho que os nossos grandes problemas que nós enfrentamos hoje é por causa do tamanho do país e de um sistema político que não funciona. Com todo respeito que tenho pelos acrianos, lá no Acre... um deputado federal de lá pode mandar no país todo e não nos representa aqui, pelo menos em quantidade. Não sei, mas esse é outro assunto. O problema do diálogo e dessas circularidades é realmente... eu não sei. Por outro lado, eu acho que isso faz parte do charme da cultura brasileira, e que de certa maneira a preservação dos valores locais é fundamental para que essa cultura não seja abocanhada pelo mercado americano, pela cultura de massa americana...

Ll.: Em que sentido?

EG.: Deles perderem a identidade... porque, assim, você chega lá, tem essa coisa da música de viola que os nacionalistas, os modernista nacionalistas tipo Mignone, o próprio Villa-Lobos confundia um pouco violão e viola... é outra história. Mas é engraçado, a gente vê elementos na música deles da viola brasileira, da viola caipira. Esse é um tipo de circularidade

interessante que tem, dessas misturas. Pode ser que eu seja um pouco conservador em relação a isso. Mas, por exemplo, pegar a música do Antônio Madureira, que é uma música tão interessante, tão local, um violão tão original... e transformar ela e botar harmonias jazzísticas... não sei, já desvirtua um pouco. Por outro lado você vê na música de Radamés Gnattali um uso inteligente dessa linguagem que vem de fora, que pegou das orquestras de jazz e transformou numa linguagem sua, própria. Isso depende muito do... eu ainda penso que preservar as nossas manifestações espontâneas deveria ser uma prioridade da cultura do país, independente dessas circularidades boas ou más, né... interferirem.

Ll.: Eu me referia a que ao mencionarmos um “violão brasileiro”, especialmente no eixo Rio - São Paulo, estamos deixando de fora vários outros violões brasileiros...

EG.: Esse é um dilema... acho que esse é o grande dilema da sua pesquisa [risos] Eu acho que no singular é impossível falar. Sem dúvida. Por exemplo, o aspecto das novas manifestações, virem de uma tradição para o aparecimento de novos compositores e novos intérpretes... a gente vê isso. A gente vê essa vertente continuar. Por exemplo, o Yamandú é uma. É um produto dessa tradição. De pegar o violão de sete cordas que foi desenvolvido pelo Dino não sei das quantas [Horondino José da Silva, o Dino “Sete Cordas”] e não sei o que, e outro que veio aí ele pegou não sei o que... aí transforma o sete cordas não mais num instrumento para fazer apenas as baixarias de choro, como é o termo que eles usam, mas para transformar esse num instrumento total...

Ll.: Repleto de recursos...

EG.: Exatamente... ele [o Yamandú] liberta de certa forma ao instrumento dessa tendência... e a gente vê muitos outros virtuosos de sete cordas que estão ainda acompanhando, [e são] fantásticos, exímios, maravilhosos, mas que não se libertaram desse... ou não chegaram a pensar em dar um passo como Yamandú deu. Quando é seguido numa tradição... a tradição numa visão progressista, não numa visão tacanha, porque visão tacanha é decadência... mais a tradição que o Segovia deixa para que o Julian Bream, por exemplo, amplie o repertório introduzindo o violão como um elemento da cultura hispânica na cultura saxônica, como ele fez, e universalizando o instrumento ainda mais do que o Segovia pretendia, não é? é uma coisa que vem de uma tradição lá do Sor, Aguado, Tárrega, Llobet, Pujol e tal... a tradição no sentido de abrir horizonte, sem dúvida.

Llanos: Como iniciar uma pesquisa sobre os significados do termo “violão brasileiro”?

Gilson Antunes: Neste semestre (2017-II), lá na UNICAMP eu dei uma disciplina... “O “violão brasileiro” no século XX”, inclusive... e daí eu procurei fazer por décadas através do repertório dos professores, dos intérpretes e tudo mais... pra tentar entender um pouco melhor o que é exatamente... porque estamos aqui, porque o chamado “violão brasileiro” é isso... e já esbarra num monte de problemas. Primeiro a bibliografia, né? A gente não tem nada... bom, nada não... não temos nenhum trabalho completo. O que a gente tem são algumas pesquisas Rio-São Paulo. Basicamente... e que infelizmente na minha opinião, muitos caem na armadilha de colocar Rio-São Paulo como se fosse a história do violão, e não é. A gente só vai ter uma história quando souber o que aconteceu no nordeste, o que aconteceu na região sul... toda a tradição da viola na região centro-oeste... enquanto a gente não souber disso só vamos ter uma pequena visão, né? a partir da classe dominante, do que é o violão nesses lugares em que aconteciam as coisas principais, politicamente falando... São Paulo, depois principalmente da fundação da Faculdade de Direito, daqui, do Largo de São Francisco... em 1827 se não me engano... que até então São Paulo tinha 15 mil habitantes, eram três ruas, lá no centro... São Paulo era aquilo. Daí, já na virada do século, de 15 mil habitantes já tinha 1 milhão, se não me engano... e tinham mais italianos que brasileiros, então... enfim. E mesmo o Rio de Janeiro, o que ajudou muito a formar o violão lá, o violão de concerto foram os migrantes, os três principais que foram no mesmo ano pra lá, em 1904... o Quincas “Laranjeiras”, o João “Pernambuco” e o Sátiro Bilhar, nordestinos que foram pra lá. E em São Paulo, o principal nome que foi Américo Jacomino descendente de italianos... e tem ainda algumas fábricas aqui para contar a história. Então, sempre teve ajuda de alguma questão externa, tanto São Paulo quanto Rio de Janeiro principalmente, ou pelo menos os principais nomes vieram dali. Então, entre o século... começo da... civilização brasileira... assim, a européia, que vieram pra cá, quando eles chegaram...

Ll: Da chegada dos portugueses, da urbanização do espaço, da colonização, da lógica geopolítica do território...

GA: Do descobrimento pra cá... até o século XIX... quando foi descoberto até final do século XVIII, mais ou menos, o que a gente tem são informações de inventários, dos viajantes que vieram pra cá, esse tipo de coisa assim.

Ll: Única literatura a respeito, no momento...

GA: Única literatura que existe. Quem fez um trabalho muito bom sobre isso foi o Paulo Castagna. Ele fez o mapeamento do instrumentário brasileiro a partir dos inventários... então ele via: o fulano de tal faleceu, tinha duas camas, um cavalo, uma casa e uma guitarra... Então daí a gente sabe que tinha guitarra. Mario de Andrade cita inclusive no livro de história da música dele, o compêndio de história da música que viro pequeno [ininteligível] ou um violão que foi da esposa de um bandeirante famoso, que era caríssimo o violão, era do preço de uma casa. E o pesquisador... qual era o nome dele? [Belmonte] já vou lembrar já... que escreveu “No tempo dos bandeirantes”... um livro clássico sobre a história de São Paulo. Ele conta também várias práticas... ele era desenhista também, no Instituto Histórico Geográfico tem os desenhos dele, inclusive. Enfim, ele também fala como era a prática dos bandeirantes, e tudo o que eles gostavam de tocar, eles cita o violão inclusive. E daí, entra na questão principal que qualquer pesquisador brasileiro vai ter muita dificuldade, que é a com relação à

nomenclatura, porque a gente vai encontrar pessoas falando guitarra, violão e viola. Então, quando ele fala guitarra pode ser a guitarra portuguesa, quando ele fala de viola pode ser a viola de arco... e o termo violão é só no século XIX que aparece. Tem uma citação, se não me engano em 1832, estão entre as mais antigas ali... no Rio de Janeiro por um breve período foi chamado de viola francesa, também. Tem que ver que no Brasil a imprensa começou tarde. O primeiro local foi o Rio de Janeiro, São Paulo demorou um pouco mais. Então, a gente não tem como avaliar a partir desses periódicos antes do século XIX. Então, fica sempre na questão dos viajantes... daí entra uma outra questão que é a tradução desses livros. Então se a pegar o livro original e ver a tradução deles pode ter uma diferença entre guitarra, violão e *etc.* Então, Humberto Amorim, que é o maior pesquisador do Brasil, na tese de doutorado dele tentou resolver não afirmando qual instrumento era exatamente mas tentar decifrar qual era a partir das práticas daquele instrumento. Então, por exemplo, se o instrumento era citado numa festa portuguesa, por exemplo, é muito capaz que seja uma guitarra portuguesa e não um violão *etc.* Foi uma maneira muito bem pensada de tentar...

Ll: É o contexto que determina o tipo de instrumento vinculado ao termo da ocasião...

GA: Exatamente. E se a gente pegar a literatura brasileira também, por exemplo os arcadistas, o Cláudio Manuel da Costa, esse pessoal todo... os poetas do século XVIII... Tomás Antônio Gonzaga. Eles eram arcadistas porque era como uma citação da Arcádia grega. Então eles falavam muito de musa, de lira... não sei o que, e tal. E é bem provável que quando eles falavam da lira estavam falando do violão, quando falavam da musa estavam falando da namorada. Mas é tudo velado... uma maneira de se expressar que não seja direta, e isso a poesia faz sempre. Então, o que podemos afirmar até o século XIX é que, enfim, tinham pessoas tocando aqui, isso aí é indubitável pela quantidade de instrumentos encontrados no Brasil, pelos viajantes que vieram e que viram pessoas tocando. Mas agora, o que eles tocavam é sempre passível de tentar imaginar o que é que era. Pode ser que eram canções populares, eles se acompanhavam... mas por outro lado, vai que já tinha algum método aqui, que eles trouxeram de lá, de fora por exemplo. Pode ser que sim. E tudo isso vai ficar meio assim... os métodos de Aguado, Carulli, Carcassi *etc.* já começaram a ser impressos no Brasil na década de 30 do século XIX. Em 1830 já começaram a imprimir. O anúncio mais antigo que eu encontrei em São Paulo foi num livro sobre a história... sobre as tradições musicais da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco. Nesse livro tem um anúncio da venda de método de Francisco Molino, 1854, é um anúncio que saiu no dia 30 de setembro de 1854 no Correio Paulistano, eu guardei a data. E eu consegui uma foto, deve ser da década de 1860, mais ou menos, do Luiz Levy, que foi um grande compositor e pianista, ele e o irmão dele o Alexandre, que o pai deles tinha uma loja aqui no centro, que vendia instrumentos musicais. Então, nessa foto... eu posso te mandar por email... tá o Luiz Levy de pé apontando à palavra “cinismo” com o violão na mão, e tem um outro violonista sentado. O interessante é que o violão do Luiz Levy é um violão com cravelha... a mão tipo o Panormo, o Lacote... e o que está sentado é uma mão tipo Torres. Então é mais ou menos a transição para o violão moderno. Isso em São Paulo 1860. E daí, a primeira pessoa que a gente vê que creio que tem uma apresentação de violão clássico é o Clementino Lisboa, que ele morava no Rio de Janeiro mas não era carioca, ele era pernambucano também.

Ll: Essa informação está disponível? Como você a obteve?

GA: Isso é 30 anos de pesquisa [risos] Porque meu trabalho sobre o Canhoto eu defendi em 2002, então, ainda estava pesquisando essas coisas. Então, tudo isso eu venho coletando todo

esse tempo, porque eu nunca deixei de publicar, e quando dou as minhas aulas eu levo a fonte para mostrar.

Ll: Esses dados ainda permanecem inéditos, não foram publicados...

GA: Não. Quem citou o Clementino Lisboa foi a Márcia Taborda. Na minha dissertação eu cito ele, num sarau aqui no centro, ele tocou as variações... uma fantasia sobre temas de Webern, se não me engano. E daí, eu coloquei na minha dissertação que não se sabe de certo de quem são... e ainda cito que o Tárrega e o Arcas fizeram variações sobre a Traviata do Verdi. Só que de lá pra cá... eu defendi em 2002... começou a internet a aparecer mais informação do que eu tinha quando eu fiz a minha dissertação. Então é bem provável que seja uma peça do Mertz. O Mertz eu acho que fez variações sobre um tema do Webern, mas assim... tem que pesquisar. O que mais se tinha nessa época era isso. O catálogo do Carulli, que chega eu acho a 400 o número de obras, tem um monte de variações sobre tema de ópera, então pode ser dele também. Eu não sei. Enfim, o tema é que Lisboa tocou num sarau aqui em São Paulo e tocou em Rio de Janeiro também. Mas, ele já estava fazendo isso em Recife, antes, até. Mais uma prova de que o violão não estava restrito a Rio-São Paulo. Então, ele talvez tenha sido a pessoa mais bem documentada que tenha tocado violão clássico num sarau no século XIX no Brasil. Depois disso, o que a gente tem de documentos são os discos lançados aqui. O disco mais antigo gravado por um brasileiro em violão solo foi o Mário Pinheiro, que era um cantor... até é estranho ele ter gravado um disco de violão solo, sendo cantor, operístico no caso. Mas essa é a gravação mais antiga que se tem. Foi um disco até gravado em Nova York, não foi gravado aqui. Uma romanza chamada "Petit"... 1910. Então esse seria o primeiro disco, o disco mais antigo gravado por um brasileiro, e daí anos depois, em 1912 a gente teve o primeiro disco gravado no Brasil por um brasileiro... daí foi o Américo Jacomino, o Canhoto... da Odeon, da série doze mil... essa série foi entre 1912 e 1915. Então... foi uma música chamada "Belo Horizonte", inclusive. Isso está na minha dissertação. Você pode encontrar. Então, a partir dali, o Canhoto se torna o primeiro grande concertista mesmo... aquele que praticamente inventou a profissão aqui. Ele compunha, interpretava, dava recitais, e viajava dando esses concertos e dava aula, ou seja, exatamente o que todo mundo faz hoje em dia. E essa questão dele ser um violonista intérprete-compositor, que dava aula e fazia turnês inaugura no Brasil a primeira vertente que eu considero do "violão brasileiro". Seria o que eu chamaria o violonista... o violão popular instrumental brasileiro. O nome que dou é esse. Violão popular instrumental brasileiro.

Ll: Essa é uma denominação sua...

GA: Que eu criei.

Ll: Já propôs essa denominação em alguma publicação?

GA: Não, só nas minhas aulas mesmo. Que aliás, nas minhas palestras e aulas proponho discutir esse termo para ver se alguém tem algum melhor... que se tiverem eu acataria.

Ll: Violão popular instrumental brasileiro, nessa ordem...

GA: Isso... ou violão instrumental popular brasileiro. Eu vou te explicar porque depois, Já chego lá. Então, essa vertente que começa com o Canhoto, na década de 10, no Brasil. Daí na década de 20 começam a ter várias outras gravações de violonistas, entre eles tem o Mozart Bicalho, Levino Albano da Conceição... o João Pernambuco ele grava na década de 20, ele

não grava da década de 10, que eu saiba. Mas o João Pernambuco jamais gravou um disco de violão solo. Tudo que ele gravou é em duo. O que existe de documento é um livro com informações das gravações da Odeon em que João Pernambuco teria gravado um disco solo em 1908, só que no catálogo está riscado. Quando tem esse risco é porque não deu certo ou foi uma prova só e não foi lançado. Então, a primacia segue sendo a do Canhoto aqui mesmo, no Brasil. Daí, o Canhoto falece prematuramente em 1928, aos 39 anos, e o Mozart Bicalho assume o lugar dele na Odeon. E daí, na década de 30 começa o que eu chamaria de sistematização do violão clássico brasileiro, que é com o uruguaio Isaías Sávio, quando ele chega aqui em 1933...

Ll: Mais um migrante nessa história...

GA: Mais um, exatamente. Ele chegou em 33 se não me engano. Ele estudou com um discípulo do Tárrega. É um alemão que morava no uruguai, Conrado Koch. Então, o Sávio chega primeiramente em Belo Horizonte, ele compõe uma das peças dos Prelúdios Pitorescos, um ciclo super bonito que ele demorou décadas para concluir. Se não me engano se chama "Crepúsculo". Tá lá "Belo Horizonte, 1933"... acho que foi a primeira música que ele compus aqui, se não me engano. Então, a partir dele, ele começa a sistematizar pra valer o ensino do violão clássico. É a primeira pessoa que faz isso em mais de um local. Ele começou em Belo Horizonte, depois foi para o Rio de Janeiro e deixou como um dos principais discípulos o avô dos irmãos Abreu. Depois ele se instalou em São Paulo.

Ll: Não passou por Porto Alegre?

GA: Deve ter passado para tocar, não para morar. Então, quando ele chega em São Paulo, ele se estabelece. Ele chega a dar aula no centro, no Conservatório Dramático. [...] O Sávio então começa a ter discípulos que continuam seguindo o que ele ensinou. Então, a partir dele tem uma tradição. Em São Paulo o principal discípulo dele foi o Henrique Pinto, que assumiu o lugar dele na Ricordi assim que ele faleceu. Então, a gente caminha já com duas vertentes aqui, aquela do violão popular instrumental brasileiro e a do violão clássico. Essas duas vertentes vão se juntar. Elas, na verdade, é que já começam meio juntas. E tese que eu tenho é que não dá para separar o violão popular instrumental brasileiro do violão clássico, porque quem toca o repertório do Canhoto, do João Pernambuco, são pessoas com formação clássica, ou que já tiveram aulas nesse estilo.

Ll: O Canhoto não teve instrução desse tipo...

GA: Não, ele foi autodidata.

Ll: E assim levou adiante uma carreira de intérprete, compositor, concertista e professor...

GA: É uma questão... até a maneira de tocar, que ele tocava Canhoto sem inverter as cordas. É um ponto fora da curva total. A gente tem alguns poucos casos... de ponto fora da curva mesmo. Ele é um, o Garoto seria outro ponto fora da curva.

Ll: Também autodidata?

GA: O Garoto chegou a fazer aulas com Canhoto, e fez aulas com um ex-aluno do Conservatório Dramático chamado Atilio Bernardini. Então, o Sávio, na década de 40 manda

uma carta pedindo para que o ensino de violão seja aceito nos conservatórios de música. [...] E daí em 1960 o violão é oficialmente aceito. O que é curioso disso é que o Sávio começa essa luta dele para oficializar o violão no conservatório antes do Segóvia... o Segóvia começou a fazer isso na década de 50. O Sávio começou antes dele aqui, no Brasil. Então, até que ele conseguiu e a primeira turma que se formou tinha entre outros o Manuel São Marcos. Ele era da Ilha da Madeira, era português, que veio pro Brasil, e ele publicou também vários métodos, didáticos, e foi o pai da Maria Lívia São Marcos, que foi uma concertista aqui... ainda atua na verdade. Ela deu aula aqui no Festival de Campos de Jordão. Então... e daí começa a caminhar essas duas vertentes. Com relação ao repertório, a peça mais antiga que a gente tem... o manuscrito, pelo menos a primeira grande obra é a do Villa-Lobos, a Valsa de Concerto n° 2, que é 1904. O Villa-Lobos tinha 17 anos de idade. Depois dela a gente tem as peças que formaram a Suite Popular Brasileira, que é entre 1908 e 1923. Fora o Villa-Lobos, a peça mais antiga que a gente tem foi de um discípulo do Henrique Osvald, que era um grande pianista brasileiro e compositor... um compositor do Rio Grande do Sul chamado João Otaviano. O Otaviano escreveu quatro peças para violão solo entre 1917 e 1920 que ele dedicou a Josefina Robledo, que a Robledo tocou em 17 ou 20 aqui no Brasil. É a peça mais antiga escrita por um compositor não violonista no Brasil. E o que é interessante da primeira peça que é de 17, que é um “Noturno”... é anterior à Danza [da Suite Castellana] do Torroba, que era tida como a peça mais antiga de um compositor não violonista dedicado a Segovia. Só que hoje depois que abriram o baú de Segovia a gente sabe que tem outras que estão antes disso. Mas de qualquer maneira as de João Otaviano são das primeiras peças no mundo escritas por um compositor não violonista.

Ll: Gostaria de retomar a tua denominação de violão popular instrumental brasileiro. O contexto do Canhoto não só significou a chegada de um concertista no instrumento mas também de uma forma de profissionalização através do violão...

GA: Ele fazia o que basicamente faz um concertista hoje em dia. A vertente, essa vertente que começa com ele teve um auge, na minha opinião, que foi com Baden Powell, que o Baden também foi um violonista-compositor, intérprete, que viajava... ele não dava aula, tal vez no início da carreira ele deu... e o Canhoto ele acompanhou os principais cantores que tinha na época dele... como Paraguassu que era um cantor daqui de São Paulo, e o Francisco Alves que foi o maior cantor do começo do século XX no Brasil.

Ll: Canhoto chegou a fazer violão de acompanhamento também...

GA: Também. Tem vários discos dele acompanhando cantores, discos do grupo dele, ele tinha um grupo de seresta chamado Grupo de Canhoto.

Ll: E também era solista...

GA: Também. Assim, ele fazia tudo, sozinho gravou mais discos do que todos juntos nessa época, até a morte dele. Então, o que o Baden fazia era o que basicamente o Canhoto fazia, só que o Baden ele se juntou à turma da música popular da época dele, que era uma época que a música popular brasileira tinha muito destaque. Então, o Canhoto se juntou ao Paraguassu, ao Francisco Alves, *etc.* O Baden se juntou ao Vinicius de Moraes, né? Mas continuou aquela coisa do solista, tocando música de uma linguagem popular, e também com toques do violão clássico, né? porque eles eram solistas... o Canhoto chegou a fazer uma fantasia sobre temas do “Guarani”, de Carlos Gomes. O Baden Powell chegava também a tocar músicas clássicas nos concertos dele. [...] O que a gente tinha aqui de solista era o pessoal da outra vertente

[violão popular instrumental brasileiro] então... por isso que eu acho que não dá para separar, porque no Brasil quando se falava num solista de violão, isso na primeira metade do século, pensava-se no Dilermando Reis, por exemplo, que tocava músicas populares e clássicas, e era compositor, também. Então, desde o começo no Brasil, os dois caminharam juntos [o violão clássico e o violão popular instrumental brasileiro]. Por isso acho muito difícil você querer separar um do outro. E o termo “violão popular” eu creio que começa... isto é uma tese minha, tá?... a ser colocado a partir da década de 60, com o boom que teve na bossa nova. Porque isso está documentado também numa entrevista que os irmãos Di Giorgio deram para o Museu da Imagem e do Som... eles falam década por década a quantidade de violões vendidos. Entre a década de 50 e 60 triplica, quadruplica a venda de violões. Conversando com Henrique Pinto ele me falou que isso foi por causa da bossa nova... e tem tudo a ver porque foi exatamente naquele período, então é quando começam os festivais, na televisão começa a pegar com mais força...

Ll: Consequentemente aquilo deve ter incrementado a procura de pessoas que ensinem o instrumento, acredito...

GA: Sim... muita gente começa a querer aprender a tocar violão e alguns querem aprender a tocar violão clássico. Mas o que importa é que começaram a vender muitos violões e o instrumento começa a ter mais popularidade, tanto como solista quanto acompanhando canções. [...] Da década de 50 pra década de 60 é ridiculamente maior a quantidade de vendas... não tem como não associar isso ao que estava acontecendo nos meios de comunicação.

Ll: João Gilberto...

GA: João Gilberto e os festivais de música popular brasileira. Então, você junta isso com o ensino dos conservatórios que já estava o perfil do Sávio, sistematizando, muita gente vai querer aprender a tocar violão e muitos não sabem [na época] não tem a menor ideia do que é o violão clássico... eles vão lá e falam “eu quero tocar igual o João Gilberto... eu quero tocar igual o Edu Lobo”...

Ll: Dilermando Reis?

GA: Dilermando já era mais da época clássica... então eles começam a ensinar essas músicas populares. Então, eu acho que daí vem o termo violão popular, que é um termo... aí eu acho que tem que fazer uma separação do violão popular do violão popular instrumental brasileiro, por isso é que tem esses dois... porque quando uma pessoa vai em geral numa escola de música do interior, ou fala “eu quero aprender violão popular” ela não vai querer aprender o Dilermando Reis, o João Pernambuco, ou Canhoto... ela vai querer aprender o Legião Urbana. Então, se tem que ter algum tipo de nomenclatura, infelizmente, seria entre a questão do violão popular, o que é que seria um “violão popular”? E daí, então... só para complementar essa questão dessa primeira vertente que te falei [violão popular instrumental brasileiro] com a morte do Baden o principal nome ficou sendo o Raphael Rabello, que vem do Baden, total, estudaram com o mesmo professor...

Ll: E segue os passos do violão de Canhoto...

GA: Sim, que vem dessa linha... então, o Raphael Rabello acabou morrendo cedo também, mais um nome trágico, né?... o Canhoto morreu com 39, o Garoto morreu com 39... O

Raphael Rabello acho até que morreu antes [com 33 anos] Assim, que ele morreu, poucos anos depois aparece o Yamandú, que você vê que vem dessa vertente... por isso é que essa vertente nunca deixou de existir no Brasil, desse violonista solista que toca esse tipo de música...

Ll: Tenho a impressão de que o Yamandú não faz violão de acompanhamento, pelo menos não tenho informações a respeito. Sinto ele apenas na vertente instrumental, sem nenhuma voz mediando o seu violão...

GA: Acho que ele pegou o nome... as circunstâncias o colocam como solista sempre, mas ele com certeza consegue acompanhar qualquer coisa. Porque inclusive ele toca num violão 7 cordas que é um instrumento acompanhador por excelência dentro da história do “violão brasileiro”. Então, o que a gente vê hoje em dia, essa nova geração dessa vertente, violão popular instrumental brasileiro, é uma geração que basicamente pega a questão virtuosística e nesse sentido eles distorcem um pouco tudo o que veio até o Baden, porque se você pegar o Canhoto ele tocava e utilizava virtuosismo quando ele precisava, quando ele não precisava não usava. O Baden também...

Ll: Aqui estamos contrapondo duas categorias como virtuosismo, por um lado, e lirismo, por outro, correto?

GA: É... mas esses “novos” aqui... é difícil encontrar uma música que não tenha uma escala rápida no meio... Então, eu não sei se essa é uma característica mesmo ou se é por falta de um norteamento com relação a isso. Enfim... a impressão que dá é que às vezes eles precisam mostrar virtuosismo para não ficar fora da roda... mas eu não quero ser injusto com eles também, ainda mais numa entrevista aqui. O que eu sinto, o que fica claro para mim é que o virtuosismo é a maior crítica negativa que eu vejo em geral quando se fala nessa nova geração.

Ll: Por falar em Baden e Rabello, ambos conseguiam ser complexamente líricos com a maior economia de notas possível, mas também virtuosos com explosões escalares à la violão flamenco...

GA: Tem uma frase de um filósofo italiano, Domenico di Masi, ele faz uma generalização disso... ele fala que nós estamos vivendo uma época da apologia à velocidade e do preconceito ao que não é rápido... ele fala isso para tudo, para todo meio de expressão humana... e isso se encaixa perfeitamente na música também. E ele trata isso como algo [um sintoma] muito ruim, principalmente ao preconceito de quem não é rápido... daí a gente entra na questão o que é o “violão brasileiro”. O que vejo até hoje, em relação a publicações, a produtores de música, o conceito que eles têm de “violão brasileiro”, seria basicamente o conceito de violão popular instrumental brasileiro. Se pegar os principais livros, que na verdade são poucos, e que na minha opinião contemplam apenas uma parte do que seria o violão, quase todos eles colocam o violão popular instrumental brasileiro como sendo o “violão brasileiro”. Eles deixam de lado todo o violão clássico, todo um repertório clássico que foi feito aqui... a impressão que dá é que o “violão brasileiro” seria isso...e daí entra a questão o que é “violão brasileiro”? é o violão que utiliza ritmos brasileiros? violão que utiliza uma técnica mais “bruta”, por exemplo? Se for nesse caso, um argentino que compõe música brasileira, em estilo brasileiro, o Jorge Morel por exemplo, ou o Roland Dyens, isso é música brasileira? Se a pessoa fala que sim, daí de outro lado um compositor como Arthur Kampella que não utiliza nenhum ritmo brasileiro, nas obras percussivas, ele não é brasileiro então? É

muito complexo... [...] [a propósito do estereótipo do Brasil como país do carnaval] A mídia tradicional mostra pro mundo pra vender, essas pessoas vem pra cá, gastam dinheiro, e levam isso como se fosse cultural brasileira, apenas... e acabam esquecendo toda uma tradição popular que tem no Rio Grande do Sul, toda uma tradição folclórica que tem na região Centro-oeste, por exemplo, e isso sem contar toda a região Norte e Nordeste. Por isso, o que eu aconselho quando me pedem quem está fazendo trabalhos sobre isso, e me pedem bibliografia sobre “violão brasileiro”, primeira coisa que falo é não têm. O que nós temos são algumas pesquisas locais mas o conselho que eu dou é não coloque isso como história do “violão brasileiro”, são pesquisas locais de uma pesquisa maior que está pra ser feita. Enquanto nós não tivermos pesquisas mais aprofundadas no Sul, Sudeste, no Centro-oeste, no Norte, Nordeste não dá para se falar numa história do “violão brasileiro”, e se a pessoa fizer isso ela vai estar contribuindo negativamente para perpetuar uma história falsa. [...] Se tem uma identidade seria a pluralidade, ou seja não têm “uma” identidade. Não dá pra saber. Então... eles me deixam com raiva até... Eu não queria ficar citando... você já ouviu falar do livro Violão ibérico? O título já é esquisito e daí você chega no final e tem as entrevistas... só violonista popular instrumental brasileiro... e você pega o maior violonista do Brasil na atualidade só como uma nota de rodapé, que é o Fábio Zanon. Se o violonista brasileiro mais importante, o que mais toca fora do Brasil é uma nota de rodapé a visão desse cara sobre o “violão brasileiro” está totalmente equivocada. Tem também os violonistas que ficam no meio termo, em geral tiveram uma formação clássica mas que gostam mais dessa música mas... de características, ritmos populares e não apenas [ritmos] brasileiros senão do jazz. Em São Paulo tiveram quatro, principalmente, o Marco Pereira, o Paulo Porto Alegre, o Paulo Bellinati e o Ulisses Rocha. Então, eles todos tiveram formação... uma formação clássica. Os três primeiros que citei foram alunos do Sávio. Os três compõem também, chegaram a dar vários recitais com repertório do violão clássico, mas começaram a divulgar essa música com características mais populares... não apenas o popular brasileiro, mas com uma influência jazzística grande também, que na verdade é uma influência que veio da música popular instrumental brasileira, vários grupos dos anos 70, por exemplo o Pau Brasil, que o Paulo Bellinati tocava.

Llanos: “violão brasileiro” é...como definir?

Gisela Nogueira: Eu vou preferir um outro viés muito interessante. Tanto o violão quanto a percussão são instrumentos que demandaram uma institucionalização... e quando falo violão eu tento também abordar as cordas dedilhadas em geral. Mas, o interessante é que esses instrumentos demandaram uma institucionalização ao contrário daqueles instrumentos que já eram institucionalizados na Europa...

Ll: Violino, piano...

GN: Exatamente, instrumentos de orquestra, piano e *etc.* Então, ele já vem de um universo muito distinto. O que ocorre é que quando você tenta institucionalizar uma coisa que já vem de uma prática tradicional, antiga, vasta e *etc.* você cria um embate com a instituição, porque você traz pra dentro da instituição um universo que não pertence a ela. Esse não pertencimento gera já de cara uma reflexão sobre a sociedade, então se você para num micro-universo que é nosso instituto, aqui [se refere ao Instituto de Artes da UNESP] a gente tem basicamente um grande corpo docente que participa dessa institucionalização do ensino da música pelo viés da tradição europeia, da tradição de conservatório *etc. etc.*, e eu. E eu porque, apesar de eu ter toda a minha formação e fundamentação no ensino de conservatório eu sempre tive um pé no popular, eu comecei no popular como na imensa maioria dos violonistas, então logicamente que a minha participação aqui dentro sempre foi logicamente a de provocar o debate. A Música, o Departamento de Música, o Instituto de Artes da UNESP precisa dialogar com a sociedade e esse diálogo demanda um olhar, eu preciso enxergar no mínimo se não a prática etnomusicológica do violão pelo menos a etnomusicologia urbana porque ela está aqui no nosso entorno, e é essa a demanda dos alunos que eu vou ter... esses alunos, eles virão pra cá, então eu preciso dialogar com essa demanda específica.

Ll: Você está falando do perfil...

GN: Do perfil do violão e esse embate entre esse violão gigante, esse universo gigante que é o da prática popular que existirá em detrimento da instituição e o papel da instituição em relação a esse universo gigante.

Ll: E daquilo que surge produto dos cruzamentos de ambas as instâncias...

GN: Exatamente. Então, se você tiver oportunidade de em algum momento do seu trabalho de olhar a maneira como eu projetei o curso de violão dentro do curso da universidade, a curiosidade - não sei se é do seu interesse - mas essa curiosidade você vai ver que eu projetei o curso de maneira a, primeiro, lidar com os vários níveis técnicos de problemas que os alunos individualmente possam vir a ter... o programa ele permite que um perfil muito grande de violonistas possa realizar o curso aqui. Essa foi a minha primeira preocupação. Demorou muito tempo para gente chegar nesse formato que temos hoje... quando digo a gente o Giácomo era professor e fizemos juntos isso. E você também perceberá que é a única disciplina de instrumento que teve essa preocupação. Você verá que todas as outras, literalmente todas as outras seguem o padrão de conservatório europeu. E o violão da UNESP está projetado para olhar que demandas nós temos aqui. Eu chego ao ponto de dizer “não me interessa qual a experiência que esse violonista tenha tido... me interessa quais as condições de valor artístico que ele possui e se ele tem condições de fazer o nosso curso”. Então, já

desde o vestibular já nossa preocupação é essa, eu tenho que deixar em aberto pra que um perfil grande de alunos possa vir pra cá.

Ll: Por perfil grande você se refere a uma diversa gama de possibilidades e apropriações do instrumento...

GN: Diverso... não me interessa se esse aluno... eu tive um aluno brilhante, se formou há cerca de dois anos cuja grande experiência dele era o choro paulista, e ele fez nosso curso e foi brilhante. Em outro modelo ele nem teria conseguido entrar na universidade, você entendeu? Essa preocupação, esse olhar que eu não vejo dos nossos pares, e aí eu não estou me restringindo só à UNESP, porque eu continuamente procuro ver o que as outras universidades tem feito pelo violão e eu continuo vendo aquele violão de conservatório que espanta na verdade o nosso violonista brasileiro, esse perfil grande que eu estou te falando. Salvo... a UNICAMP tem um curso específico de violão popular que é outra coisa que eu gostaria de eliminar, porque eu entendo que a gente estuda música, ponto. A gente não tem que estudar música popular “vírgula” música erudita “vírgula” música contemporânea porque ainda vai resistindo... Acho que essa busca pelo geral, pelo... eu acho que todo docente têm que tentar olhar no que está acontecendo na sociedade em geral, e eu acabo me sentindo um pouco solitária, ainda mais que o Giacomini se aposentou agora eu acabo me segurando aqui na universidade para também não deixar ir embora essa...

Ll: Retomando o início da nossa conversa, você mencionou a complexidade de um instrumento cuja prática demandou uma institucionalização, certo? A que prática nos referimos?

GN: Quando um Agustín Barrios faz turnês, toca em grandes teatros é basicamente música popular, mas é que fazia uma mediação com o que se chamava de erudito. Quando ele faz isso ele mostra que o violão tem todas as grandes características que se espera de uma música naquele momento chamada música de concerto. Quando Segovia vai para as salas de concerto, ele busca dos autores um repertório que também faça essa mediação, e ele vai encontrar nos grandes modernistas, naqueles que buscam temas nacionalistas dos seus países, em particular Espanha *etc.* essa mediação também, do repertório que poderia colocar o violão nas salas de concerto e tudo mais. Em todas essas manifestações o popular está sempre lá, sempre presente porque é o violão. O violão é um instrumento e sempre foi um instrumento popular. Quando eu digo violão agora eu vou pras cordas dedilhadas... então quando você vê os primeiros manuscritos encontrados lá no século XV que eram para as guitarras, chamadas guitarras... eram danças, práticas populares... sempre práticas populares.

Ll: Lembro de uma disciplina tua que cursei no mestrado, “Musicologia Histórica na elaboração da Interpretação”, e daqueles exemplos de virtuosismo do repertório da *chitarra battente*, por exemplo...

GN: Exatamente.

Ll: Mas estas práticas em determinado momento da história, quanto mais na institucionalização do violão na universidade, é despida de toda essa tradição e reinventada a partir de uma assim denominada “interpretação clássica” independente do repertório que se interprete...

GN: Então, Fernando... chegou num momento que eu encontrei delicioso. Ele faz da Linguística um livro delicioso de ler. Ele é um professor acho que da Federal da Paraíba, se chama Marcuschi [Luiz Antônio Marcuschi, UFPE]. Ele tem um texto delicioso que vai falar da “Fala para a escrita, entre a oralidade e o letramento...” alguma coisa assim o texto dele [Da Fala para a Escrita: atividades de retextualização, Cortez, 2001]... Eu fiquei encantada de ler aquele texto porque começou a abrir um caminho para a proposta que na verdade sempre tive, que é parar de tratar a música como popular e erudita, tratar como música, a grande diferença é oralidade e letramento, que é o que a linguística está se batendo também. Um não existe sem o outro e na música é necessário também reconhecer que um não existe sem o outro...

Ll: Algo difícil institucionalmente...

GN: Não, nós ainda não reconhecemos... ainda há esse embate. Toda vez que se fala de direitos autorais volta o embate de autoria, volta o embate de direitos intelectuais. Ora, até quando? Meu embate hoje é fazer fora do universo... esse universo que eu consegui fazer aqui no violão... mas fora desse universo é conseguir o reconhecimento de que a escrita, o letramento, não existe sem oralidade, assim como na fala e na linguagem. Não existe sem o outro. E quando você estuda um necessariamente ‘cê tem que envolver esse universo todo. Eu acho que essa é a minha nova batalha. Cê tá entendendo? Todos fizeram isso, desde Mário de Andrade quando compilava as coisas e mandava para os autores escreverem, mandava os temas, né? Para os autores escreverem utilizando esses temas para tentar criar uma identidade brasileira e tudo mais. Ora, o violão já tem isso. É fácil reconhecer. Não existe um universo de um violão, nem brasileiro muito menos latino sem a participação das participações populares, ponto. E o restante da música? pelo amor de Deus... é aqui que eu acho que a universidade está atrasada. A Linguística já superou esse embate, tanto assim que você já tem trabalhos maravilhosos. Eu tenho utilizado inclusive, até foi a defesa inclusive do Caio Vitor [Lemos, orientando], que tratou especificamente, do ato enunciativo na *performance* [O estatuto enunciativo do intérprete violonista, dissertação de Mestrado], que foi todo um trabalho, nós tivemos uma co-orientadora da Linguística inclusive [Carolina Lindenberg Lemos]. É um trabalho que está questionando justamente o papel da *performance*. A gente levou isso pro violão mas logicamente que o tem é geral porque vai tratar da *performance*, e ponto. E é muito interessante porque na conclusão você tem aquele que enuncia e aquele que recebe, não há como distinguir, porque é parte desse ato. E é isso que a gente sempre tem que ter, esse olhar... o público é tão importante quanto. E é quando eu acho que aquele ensino tradicional de conservatório ele desconsiderava essa parte do enunciado, ‘cê tá entendendo? A recepção meio que já tinha virado uma tradição de elite, a elite já sabia, você já sabia o que ia tocar... agora, o mundo mudou e há muito tempo. Recordo quando fazia mestrado na Europa, minha mãe... ela era mulher muito culta. No primeiro ano do mestrado ela mandou... sabe o jornal Folha de São Paulo que tinha o Caderno de Cultura? Ele me mandou a página que tratava de concertos, e já era só uma página. Um ano depois, na mesma data, ela me mandou novamente essa página. Tinha menos de meia página e só tijolinhos, já não tinha nenhuma grande matéria a respeito. Dizendo, “o Brasil está mudando... você está aí... observe se esse mercado não é melhor para aquilo que você sonha e pretende”. E eu refleti muito sobre isso.

Ll: Mãe sempre se antecipando, um pé aqui e outro no futuro...

GN: Sempre, ela sempre vendo dez, quinze anos a frente. Como eu já estava lá, apesar do sofrimento e martírio de estar longe. [...] Ora, se você não participa ativamente de uma sociedade como é que você espera ter um grande lugar nessa sociedade? É isso que eu tento

mostrar para os meus alunos. Olhe para essa sociedade, verifique as demandas, vejam aonde vocês se enquadram nessas demandas. Há uns 15 anos atrás eu dizia para os meus alunos “tá havendo um grande movimento político em prol de movimentos sociais”... foi o boom das ONG’s, aliás um pouquinho mais atrás... década de 90 por aí.

Ll: O chamado “terceiro setor”...

GN: E eu já dizia para os meus alunos “tá havendo um grande boom para projetos sociais... comecem a verificar possibilidades de uma atuação mais incisiva em projetos sociais, porque vocês estarão trabalhando ao mesmo tempo educação, cultura e inclusão social”. E eu tive muitos alunos que acabaram abarcando esse, vamos chamá-lo, mercado... não deixa de ser um mercado de trabalho. E foi um nicho muito importante, não que não seja ainda, mas a gente percebe que as políticas públicas já estão mudando. É isso que eu acho que o violão de todos os instrumentos que estão institucionalizados o violão é o que melhor cumpre esse papel, porque como ele já está inserido na sociedade por uma força popular muito grande que ele tem, ele consegue acompanhar esses movimentos. O piano não.

Ll: Resulta evidente que transita melhor que um violino, por não falar de outros instrumentos de orquestra...

GN: E não deixa de ser uma super formação de público, porque não há nada como você conhecer uma coisa para se apaixonar por ela, ainda que não profissionalmente, não importa, mas o fato de você levar esse conhecimento está tratando também da formação de público, que é um ato cultural mais importante, talvez o mais importante hoje. Se os meus pares de outros instrumentos tivessem esse olhar talvez a gente não tivesse vagas sobrando no piano, por exemplo. O violão, tem 20, 30 candidatos por vaga. Cê entende? E essa diferença que eu vejo. O violino, tá bem ainda, porque tem muita orquestra fazendo projeto social e tal, há muita divulgação disso, e ainda cria paixões. As profissionais estão fechando, mas eu acho que há uma grande diferença entre inclusão social e profissionalização, porque a cultura vai existir com mercados de trabalho ou não. Tanto faz. Ela tem, aliás ela tem que existir sempre por vontade do povo, ela não depende de uma instituição... aliás, toda vez que uma instituição se mete dá problema. Porque a instituição tente impor algo que interessa a ela, e esse não pode ser o papel da universidade. É uma imposição.

Ll: Fico pensando, nesse cenário de incomunicação entre o que a sociedade exige e a instituição impõe, na “ficha que vai cair” na cabeça do egresso de violão ao se deparar nesse abismo entre as paredes da universidade e a “vida real”...

GN: Ele vai sofrer as consequências, e muito. Porque ele vai sair daqui e, se não encontrar uma vaga de trabalho na academia ou próxima a ela, provavelmente ele vai ficar perdido, vai tentar sempre se aproximar à academia, porque foi o que academia deu pra ele, essa formação...

Ll: Gisela, falando da ementa enquanto resposta face à sociedade, como você tem lidado com o assim chamado “repertório canônico” no “violão brasileiro”?

GN: Que delícia de assunto! Vamos lá!... puxa vida... porque foi uma das minhas maiores preocupações: respeitar. Porque nunca me respeitaram, né? E eu como sempre fiz aquele tipo de conservatório que eu tinha que tocar um livro inteiro do primeiro ano, depois um livro

inteiro do segundo... tinham coisas que eu até me identificava, pouco, muito... enfim. E tinham coisas que eu detestava fazer...

Ll: Algo assim como dizer “faça as 35 variações deste arpeggio, logo vá até a casa 19 e volte”...

GN: Pois é. Então, muita coisa, Fernando, tem a ver [com a maneira] como enfoco o violão. Como eu não acredito que livro leve alguém, livro de técnica de instrumento leve alguém a ser bom músico, até porque eu fiz todos *da capo* ao *fine*, da primeira à última página... sei que não é isso que faz você um bom músico, e não faz você ter uma grande técnica. Só para começar. Ocorre que ao refletir sobre metodologia, mas num nível muito profundo, com muita pesquisa, leitura, e com um entendimento muito mais profundo das dificuldades que essas escolas “impõem” ao instrumentista, eu cheguei à seguinte conclusão: quando você for tocar Fernando de Sor leia o prefácio dele. Quando você for tocar Tárrega, leia o prefácio do Tárrega. As nuances de técnica que os prefácios preconizam são adequadas àquele repertório. E aí o que eu fui fazendo, eu fui ampliando... foi o que me levou à pesquisa da musicologia histórica, eu fui ampliando para uns universos anteriores ao violão e século XX, que já é o violão moderno. O quê que ocorre? Quando você pega uma escola X, ela te diz o seguinte “toque tudo da mesma maneira”... ok? É a primeira coisa que eu digo para os meus alunos: nunca toque tudo da mesma maneira! Nunca. Existe um universo acústico próprio ao século XVII e se você tentar impor o universo acústico do século XIX para tocar o século XVII, um: você obviamente vai deturpar musicalmente aquilo que você está tentando tocar, dois: você vai criar um embate horroroso técnico, porque a técnica do século XIX não será a adequada para o repertório do século XVII, e assim por diante. Todas essas grandes escolas que hoje são grandes cânones da técnica do instrumento foram criadas em fins do século XIX e inícios do século XX. E o quê que elas diziam? Elas estavam preocupadas com aquele repertório, que era um repertório de fins do XIX e inícios do XX. Só que universalizaram isso ao repetir nas edições posteriores as mesmas coisas, e nesse ponto as instituições musicais elas pecaram... por haver uma grande buraco de produção acadêmica, seja por falta de grandes nomes, seja por outros interesses, não importa, mas aquilo foi uma lacuna gigante na produção. A gente vê que no XIX grandes intelectuais do violão, dos instrumentos *etc.* tiveram uma produção não só de repertório mas uma produção de escolas...

Ll: O boom dos métodos assim chamados práticos para violão em centros urbanos da França, Itália, Espanha...

GN: Exatamente... só que a gente percebe que em determinado momento as publicações passam a repetir o que já estava contido anteriormente, só que aí reúne um pouco desse, um pouco daquele, faz uma nova edição. Eu falo isso porque eu convivi, fui aluno do Isaías Sávio e o Isaías Sávio ele tenta institucionalizar o violão, e ele consegue colocar o violão no Conservatório Dramático Musical e mais tarde na Faculdade Marcelo Tupinambá se não me engano. Foram as duas grandes obras do Sávio foi essa institucionalização do violão. Só que, lógico, ele precisava atender a uma demanda acadêmica e aí ele começa a publicar junto a Vitale, depois a Ricordi... principalmente a Ricordi ele começa a fazer essas publicações. Então você pega... “repertório do primeiro ano do Conservatório Dramático Musical”... ele compilando “x” do Sor, “x” do Carcassi, “x” do Rodríguez Arenas, “x” de não sei quem... reúne e faz aquela publicação e aí Henrique Pinto começa a copiar e... tudo isso acaba virando uma metodologia editorial do violão [risos] que não é mais uma metodologia pensada especificamente, por exemplo, para tocar Villa-Lobos, por que? porque Villa-Lobos é posterior a esses métodos... passa-se a tocar Villa-Lobos com a técnica do Tárrega, que é a

técnica mais próxima do violão moderno, mas não foi pensado especificamente para Villa-Lobos e assim vai... não foi pensado especificamente para Ponce, o Manuel Ponce... e assim...

Ll: Mas quem fez um método para interpretar essa “amazônia” violonística de Villa-Lobos na época que ele tornou-se referência para o instrumento, acredito que após as edições da Max Eschig...

GN: É que a partir de Villa-Lobos alguém poderia ter incorporado as técnicas extendidas que ele já propunha... ‘cê vê, foram décadas para começam a se incorporar, a tratar desse tópico no violão. Praticamente quem conseguiu isso foi Leo Brouwer. Aí sim ele institucionaliza, porque ele publica estudos, ele vai fazer e tal... ele vai pensar num violão contemporâneo...

Ll: Correndo atrás do hiato propedéutico instrumental, da lacuna pós-Tarrega...

GN: Exatamente... ‘cê vê que houve uma lacuna muito grande pela metodologia editorial ali, de compilar coisas...

Ll: Nesse sentido, os Estudos de Villa-Lobos, por exemplo, se tornaram nas obras e no seu próprio método para interpretá-las...

GN: Acabaram sendo! Tiveram que ser, porque isso não foi incorporado na escola, vai, escola técnica do violão naquele momento. Nesse sentido, na verdade, o violão ainda teve um Leo Brouwer que correu atrás, mas se você foi ver em outros instrumentos estão todos correndo atrás do prejuízo, tá todo mundo porque a lacuna editorial foi pra todo mundo... Eu chamo de lacuna, vai...

Ll: Penso no Sávio tentando resolver uma empreitada complexa e urgente, como foi institucionalizar o violão no Brasil, e como deve ter sido demandado por material didático a respeito...

GN: Você vê, teve um outro cara no Brasil que também... talvez anterior a Brouwer ele já tinha publicado coisas didáticas com essa visão de incorporar idiomas, de incorporar técnicas *etc.*, ele era de Tatuí, se chama Pedro Cameron. Ele foi um cara muito importante, porque Tatuí teve uma influência muito importante no Estado de São Paulo, tem até hoje, e ele foi um grande professor daquele grande conservatório, e ele compunha e já tinha essa visão, contudo não teve o marketing que o Leo Brouwer conquistou, né... ele não teve o apoio midiático e enfim, editorial que o Leo Brouwer conquistou... Mas é um cara [Pedro Cameron] que já desde a década de 70 compunha estudos atonais, para violão, e já incluíam técnicas mais contemporâneas mesmo, no violão. Mas são figuras muito pontuais. Você não vê isso institucionalizado, pelo menos até recentemente. Então a Sequenza do Bério é uma obra que pouco se toca porque ela é difícilíssima quando encarada, abordada pela técnica do violão clássico moderno... lógico acaba se tornando uma linguagem difícil pro violonista inclusive. E isso está composto desde quando meu Deus do céu... da década de 80 se não me engano. Mas quantas gravações você têm dessa obra? Veja... é disso que eu tou falando.

Ll: A tua ementa traz nomes que são referência para o ensino do violão?

GN: Não, por uma questão de respeito ao gosto e à vontade do aluno. Então, o que eu fiz, até esse momento eu dediquei o primeiro ano do violão ao século XIX, porque é quando surge o

instrumento, possivelmente é o que mais eles estudaram na vida, mesmo sem ter essa consciência mas é essa técnica que eles tiveram possibilidade de experimentar, de vivenciar tudo mais... então, eu praticamente dedico ao século XIX o primeiro ano do curso. O segundo ano do curso vou dedicar a uma metodologia de pesquisa, em *performance*, e aí o que eu faço, eu dedico metade do ano ao barroco, pra fazer que eles olhem pros outros instrumentos de cordas dedilhadas, olhem para um universo acústico totalmente distinto daquilo que eles conheciam, e vivenciem e possam experimentar isso, e normalmente os resultados são encantadores, eles ficam encantados com as possibilidades novas, e de uma técnica mais adequada, então aquelas obras canônicas que eram quase que impossíveis, só dois ou três violonistas no mundo poderiam tocar, como a Chacona de Bach, eles vão ver que quando você utiliza uma técnica adequada àquele universo acústico, àquele tipo de repertório, ela se torna uma obra viável para uma maioria tocar desde que você não tente impor a técnica do Fernando Sor a uma obra que seria tocada num alaúde afinado em terças por exemplo...

Ll: O problema das transcrições...

GN: Exatamente. Então, eles vão ficando fascinados que você não precisa ser um gênio da técnica, entendeu? pra conseguir tocar aquilo, e que o resultado é muito mais coerente, e que quando você trata desse universo acústico com os elementos históricos que circundaram aquele repertório, por exemplo a retórica barroca na música, aquela música começa a fazer mais sentido, você começa a trabalhar o significado superando a questão técnica. No segundo semestre [do segundo ano] eu dedico às técnicas extendidas do violão, à música contemporânea em geral. Isso, agora num futuro próximo irá mudar um pouco. [...] Esses dois anos são os únicos nos quais eles tem que se dedicar a períodos históricos específicos. A partir da segunda metade do curso há uma liberdade gigantesca para eles escolherem aquilo que eles se identificam e querem seguir adiante. Então, nesse momento eu busco para que eles olhem para aquelas partituras que não são escritas de maneira tradicional, é quando entram essas escritas mais planimétricas, as grandes bulas, então um olhar pro Bério, um olhar pro Ginastera, um olhar até pras Parábolas do Brouwer, sabe? um repertório não escrito de maneira tradicional e as grandes possibilidades de execução desse repertório que é quando um performer, um violonista têm uma atuação maior, ele pode atuar porque o autor está pedindo isso, então, ele passa a uma co-autoria, é onde o performer vira de fato um co-autor ali... isso também traz uma grande possibilidade de olhar não só a essa música, ainda dentro desse hábito de música letrada, com tradições europeias e tudo mais, erudita como gostam de chamar, mas também abre uma série de possibilidades para as práticas populares que eles certamente tem ou terão, que é uma outra visão da escrita. A partir do terceiro ano eu digo o seguinte “você vai tocar grandes obras”... obras que demandem acima de 20 minutos de duração. Então, acabou. A minha indicação é essa. Então, eu tenho desde um menino do choro que vai me trazer um repertório... eu aprendo muito, porque eles vão trazendo um repertório que não conhecia. Vou ficando encantada com esses autores. Tive um menino que tinha um amigo virtual que é um grande compositor de violão na Suécia, e ele trouxe repertório desse cara, esse cara compôs uma grande obra para ele tocar no terceiro ano daqui. Você vê, que as possibilidades são gigantescas quando você deixa o aluno a vontade. Você só vai ganhar com isso, o curso só vai ganhar com isso. Então, começam a surgir essas coisas porque o mundo virtual está aí.

Ll: Quando você fala de uma obra grande, de mais de 20 minutos, você se refere a uma peça só que tenha essa duração ou várias obras que somem esse tempo?

GN: Pode ser um tema ou um ciclo de 20 minutos a mais. E no último ano, além de um concerto final, um recital final, você tem que me trazer uma obra para violão e orquestra ou violão e grande conjunto de câmara. Cê sabe o que eu tive no ano passado? Um aluno que encomendou uma obra de um colega, aqui, para violão e um grupo gigante de percussão... foi genial, foi lindo o concerto de formatura dele. Ele fez o recital e no final incorporou essa obra que ele fez com o PIAP. Foi lindo, é isso que eu digo, deixa em aberto, não diga “todos tem que tocar o Concerto de Aranjuez” ou “todos tem que tocar Tedesco, ou Villa-Lobos”... ou, ou... e raramente eles terão uma orquestra para acompanhá-los. Aqueles que quiserem, claro, vamos tocar essas obras, você vai acabar tocando com redução pra piano, paciência, mas vamos fazer um estudo o mais profundo possível se você quer tocar Ponce, ok... mas, eu deixo em aberto para essas outras... [...] Quando você se fixa nos grandes cânones ou naquele repertório você despreza o que está acontecendo na sala ao lado. Ora, se estou pedindo para olhar pra sua cidade, pelo amor de Deus olhe para o que está acontecendo aqui do lado... sabe? Quando eu fui coordenadora eu criei uma disciplina, principalmente para aquele aluno que não tem perfil para ser camerista, mas para que ele tivesse uma prática da música contemporânea, enfim, das práticas mais contemporâneas. Essa disciplina chamava-se “Laboratório de criação”. Era assim: todos os alunos que não se enquadravam em Música de Câmara podiam se matricular nessa disciplina. Teria um grupo do terceiro ano de composição e do terceiro ano de regência que faria parte da disciplina também, junto com os instrumentistas e cantores. Então, eles iriam compor para quem estivesse lá, para aquele instrumental que estivesse lá, os regentes iriam fazer os ensaios, então... era essa exatamente a proposta, produzir, produzam. Por isso o nome laboratório de criação... façam música pelo amor de Deus.

LI: Todo esse trabalho seu se alinha no esforço de rever a formação em violão e pensar naqueles perfis que a própria ementa não contempla, que deixa de fora...

GN: Então, Fernando, hoje eu questiono muito se os cursos de violão devem formar solistas. Não digo que você deve eliminar esse perfil, esse perfil tem que estar sempre junto. Por exemplo, eu percebi recentemente que eu dedicava ao curso aos solistas, contudo, eu tenho tocado na Europa, eu toco muito, tenho uma vida artística até bastante agitada, e tenho visto que existe um grande olhar para música de câmara e quase nada pros solistas. Vejo nomes como Jessye Norman, *etc.* quantos concertos você vê agendados? Tá mudando o mundo... os grandes festivais estão atrás de grupos de câmara... esse perfil hoje domina o mercado. Então, eu aproveitei na reforma para inserir um momento específico do curso onde o olhar seja para o repertório camerístico do violão, sempre deixando em aberto qué repertório vai ser esse, mas a preocupação vai ser camerística, e um para uma produção... porque eu vejo muito duo de violão, trio de violão, quarteto de violão, que é um mercado que tá aí, tudo bem... então também deixei um momento para esse repertório. E uma coisa importante que não posso deixar de falar nas entrevistas: qualquer primeira aula de uma ementa específica eu trabalho referências teóricas porque eu entendo que você não tem como produzir arte sem conhecer as experiências de outros artistas e outras áreas. Quando falo de oralidade e letramento já inseri o Marcuschi nas referências, por exemplo... tenho trabalhado muito no terceiro ano essa coisa de um olhar para o oral, essa incorporação de tudo o que é escrito do popular... acaba, não tem como separar e tudo mais, um olhar para a musicologia, particularmente quando vou tratar no segundo ano no barroco, o primeiro mês é dedicado a leitura e não a repertório, porque eu preciso primeiro conhecer esse universo para depois escolher o que eu vou tocar. Então, eu tenho alunos que vão optar pelo canônico, suites de Bach e *pa pa pá*, suites de Weiss... mas eu tenho alunos que vão querer tocar guitarra barroca, que inclui um

rasqueado... por isso que eu deixo livre o repertório, nunca vou impor o canônico. Ele tem primeiro o que existia para daí escolher o que deseja vivenciar.

Llanos: “violão brasileiro”... como podríamos definirlo?

Mario Ulloa: El problema comienza con la palabra definición porque cuando tú defines algo pones fines, límites... entonces quizás la propia pregunta a partir de la palabra definición es la que no encaja dentro de la posibilidad de pensar qué sería eso todo, no? Porque vivimos cultura completamente permeadas y permeables históricamente. La otra cosa es que, ya es una visión personal de extranjero, yo vivo la realidad, la sensación de ser extranjero todos los días de mi vida. Cuando me preguntan... cuando hablo “ah, eres argentino” Es la pregunta que se me hace. Todos los días tengo que negar que soy argentino, en primer lugar [risas] “ah! chileno, uruguayo, peruano”... no se les ocurre jamás que podría ser del Caribe [risas] Es la última, cuando llegan a Costa Rica dicen “ah! Puerto Rico! Menudo!”... Todos los días de mi vida. Estoy aquí hace 27 años, viví 5 años en Europa, primero Alemania, después Austria, y siempre tuve que confrontar esa situación de no ser de un lugar conocido [risas], entonces cuando trabajo aquí con gente... hay gente que viene de afuera a estudiar conmigo y yo, como te digo, hace 27 años en Bahía, soy de la Universidad Federal de Bahía, Escuela de Música, y han venido mucho de Noruega, de Bolivia, de Alemania, de Estados Unidos, para estudiar aquí conmigo con la intención muchas veces de saber cómo es la guitarra de Brasil. Estamos en un continente, cuando hablamos de Brasil, y muchas veces equivocadamente cuando se piensa en Brasil se piensa en Rio [de Janeiro]... para quien viene de afuera la visión viene de allí... y para quien conoce un poco más de São Paulo.

Ll: El país reducido a sus “tarjetas postales”...

MU: Y si lo ves, por ejemplo, en el fútbol, que es el patrimonio de ellos, son de São Paulo los grandes equipos de fútbol [risas] y aquí siempre les pregunto... todos los bahianos o son de [Esporte Clube] Bahía o de [Esporte Clube] Vitória y después son también Flamengo y Santos... así, son hinchas. Yo no me recuerdo de ningún amigo mío en São Paulo, o en Rio decir “no... yo soy *torcedor* de Bahía, de Vitória”... del único equipo del Piauí o lo que sea.

Ll: Varios brasileños pero sólo un peso y una medida...

MU: Si ves las noticias, todo es a partir de allí, Rio y São Paulo...

Ll: Y su correlato al hablar de guitarra brasileña...

MU: Entonces qué tipo de guitarra estamos pensando?

Ll: Entendí...

MU: Por ejemplo, Roberto Mendes, vamos a hablar de Roberto Mendes, conoces?

Ll: No, no conozco...

MU: Pues debes conocerlo. En primer lugar deberían conocer a Roberto Mendes, una guitarra única en todo el Brasil, que viene de aquí, del interior... [risas] del interior, qué rara suena esa palabra!, viene de aquí de Santo Amaro da Purificação... Roberto Mendes que es un gran representante de las chulas... no las chulas que son del sur del Brasil, ese es un tipo de chula. Aquí la chula es del Recôncavo... se llama del Recôncavo da Bahía. Habría que comenzar por

ahí, porque si hablamos de violão en cualquier país del mundo es por la fama, y la fama de alguna forma depende de los medios de comunicación, y los medios de comunicación dependen de cuestiones políticas también, de poder, quiénes son los dueños de los medios de comunicación y qué es lo que ellos quieren comunicar para dentro del país y para fuera del país. Para mí comenzamos ya pensando sobre eso... porque si vamos a hablar de Baden Powell no me interesa hablar de eso, no soy yo la persona adecuada para hablar de eso. Le preguntas a otras personas brasileñas que sabrán muy bien explicarte cuál es la importancia de él en el escenario de lo que se llama Brasil, que son para mí fronteras creadas artificialmente, verdad? Porque me imagino que una persona de Acre tiene más identidad con la gente que está en su frontera que con alguien de Rio... porque, por ejemplo, aquí en Bahía... yo vivo en una ciudad muy curiosa, sabes, (09:15) porque para salir de aquí, el avión para cualquier uno de los puntos cardinales que están fuera de Brasil son por lo menos 5 horas en avión... si vas para el norte, talvez una de las Guayanas, se viven como 5 horas... si vas para abajo, mirando el mapa de frente, Uruguay, Paraguay, Argentina, son como 5 horas... y lo más cerca a mi izquierda sería Bolivia, que es 5 horas [risas] y si vas a mi derecho, al África que sería lo más cerca la isla de Cabo Verde que son como 5 horas. Estamos aislados, es una isla dentro de un gran continente... en términos de distancia, no? Por eso habría que pensarlo en todos los aspectos...

LI: Cuando hablaste de Roberto Mendes lo hiciste relacionándolo a un género muy específico que es la chula bahiana, es eso?

MU: Eso, exactamente. Hay que conocerla, hay que escucharla, tienen que oírla, tienen que sabe que la chula es una raíz... una matriz cultural, no solo un ritmo de 4 por 4 que se acompaña así, es una nación cultural, es una forma de bailar, de pensar, es una forma de comunicarse, de relacionarse, es mucho más abierto que, si hablamos de la guitarra, un rasgueado, mucho más que eso...

LI: Pienso que en una historia “oficial” de la guitarra brasileña, existen figuras como Baden Powell, pero que vistas las consideraciones de particularidad geográfica y cultural, existen otras historias que no necesariamente pasan a constatar la centralidad de la “otra” historia “oficial”. En tu caso y llevando en consideración tu historia de vida, Roberto Mendes es un personaje central en la historia de la guitarra brasileña, me equivoco?

MU: Bueno, estamos “trocando passes” como se dice [risas]... yo estoy hace 27 años en la universidad de Bahía y gradué más de 50 alumnos, en la Universidad Federal de Bahía... que no es un número poco, al contrario me parece... entre 40 de graduación, más otros de maestría y también doctorado, que vienen aquí para estudiar... y mi línea de investigación es toda, toda absolutamente sobre música del Brasil, desde compositores conocidos como Radamés Gnatalli o Francisco Mignone, hasta otros que no son tan conocidos desde el punto de vista de la guitarra clásica como por ejemplo Elomar... conoces a Elomar?

LI: Claro, lo conozco...

MU: Entonces, hay una investigación, y ahora... siempre hay proyectos, siempre destinados a cuestiones que vienen, digamos, a marcar en la memoria porque uno de nuestros problemas es el olvido y la forma de marcarlos es que tengas un trabajo escrito con análisis, con discusiones y todo, para que dentro de 20 años alguien venga y lo revise, verdad? Dentro de ese contexto

ya son casi 70 premios nacionales e internacionales, de alumnos míos de guitarra... que no es poco tampoco...

Ll: Por supuesto...

MU: 70 premios es un número grandísimo me parece... y eso es “*violão brasileiro*” también... a pesar de que el repertorio que ellos tocan en su momento es más de la línea de la música clásica, si hablamos de Giuliani, de Sor, de Aguado... de Brouwer, de música contemporánea, de Berio, lo que sea, no? de Frank Martin... lo que no quiere decir que no sea... depende lo que estás pensando, por que alguien toca Frank Martin, o un brasileño toca Bach... ya no se trata de “*violão brasileiro*”? Lo que estás viendo es el tipo de repertorio que está tocando, no la persona que toca. Al final de cuentas cuando alguien dice “ah, tú eres de Costa Rica”, está bien yo soy de Costa Rica pero también soy yo, soy el músico de Costa Rica... o sea eres tú, el peruano que toca música del Perú, independiente del repertorio que tocas también... porque si lo vemos siempre se piensa que el compositor es “Él” [coloco en mayúscula para denotar el protagonismo al que se alude] y no el intérprete... “ah, vamos a oír la Misa en Si menor de Bach”... en primer lugar [risas] pero raramente se dice “vamos a escuchar a Fulano tocando tal obra”...

Ll: Claro...

MU: Históricamente si tu ves los LP’s aparecía [en las capas] un gran cantante, o lo que sea, Noel Rosa, y vas a ver y no sabes quién tocaba [risas] en varios casos no se sabe quiénes son los músicos que tocaban con esos discos de cantantes famosos... o Ivete Sangalo, o Luan Santana, o lo que sea, cualquier uno de esos, lo que tú quieras, pero no aparece el bajista, o el baterista... entonces si vamos a seguir preguntando a partir de esos cánones de lo que es la música brasileña seguimos en esa línea impuesta, me parece, de pensamiento... porque la música brasileña, la música de un país se hace a partir de mucha gente que está trabajando junto... y no a partir de lo que la mídia dice como “ah, éste va para adelante...”

MU: [sobre las preguntas en relación a “qué es el “*violão brasileiro*”?”] Tus preguntas me recuerdan cuando me decían “ah, MPB”... yo pregunto “qué es MPB?”... “MPB” -me dijeron- “es Música Popular Brasileira”... “y qué es Música Popular Brasileña?” “Ah, João Bosco, Ivan Lins, Tom Jobim, Chico Buarque”... y por allí, pero un día me di cuenta que me encantaba escuchar Luiz Gonzaga, por ejemplo, pero nunca encontré a Luiz Gonzaga en MPB... y sí como Música Regional...y me llamó mucho la atención esa diferencia. De dónde viene esa idea de que Chico Buarque es Música Popular Brasileña y no encaja con Luiz Gonzaga, por ejemplo... el año pasado, tuve la alegría de producir un CD de Xangai... tú conoces Xangai?

Ll: Sí... del disco Cantoria...

MU: Sí... esa es la primera imagen que tienes... [risas] pero Xangai toca guitarra también, y se acompaña. El hecho es que este es el primer CD que Xangai graba solo, porque yo le insistí, porque él creía que no sería capaz... en sus CDs anteriores siempre tiene un montón de invitados. Yo le dije “Xangai, tu guitarra es muy diferente”... asociada a tu forma de cantar... y grabamos ese CD, donde yo cuido de los resultados musicales... y otro tipo de cuidados, de distancias entre cada una de las faixas... del orden del repertorio, el papel de un director musical efectivamente, y eso con la guitarra 100 por ciento en todas sus piezas. El año pasado

fuimos indicados él y yo al Premio Brasileño de Música [Prêmio da Música Brasileira] que fue en Rio de Janeiro... son tres indicados. Yo fui indicado como mejor productor musical de CD y Xangai fue indicado como mejor cantor regional! Al final, yo solo fui indicado pero Xangai ganó el premio, en la categoría Mejor Cantor Regional... [...] Porque si Xangai hubiera nacido en Rio y fuera un Tom Jobim por qué no ganaría, pues, un premio de Categoría Regional, de la parte sur de Brasil, o de la parte de Rio, o algún cantor, o cantante de São Paulo, de Porto Alegre es regional! Pero porqué? Porque Xangai es de Bahia es regional...

Ll: Siguiendo esa lógica, Yamandú era regional antes de mudarse para Rio de Janeiro...

MU: Y por ejemplo dicen así “ah! habrá un gran evento con cantores nacionales, cantantes regionales y mucho más!...” [risas] [...] Hay que pensárselo todo, Fernando... si tú te metes en una idea de la guitarra brasileña, te metes en una “camisa de once varas”, como dicen... te lo cuento también porque soy orientador de pós graduación ya hace mucho tiempo también, y me ha tocado estar en bancas de doctorado y maestría sobre varios asuntos y a veces se pierden en la inmensidad de posibilidades...

Ll: En el caso del presente trabajo la trampa está en no caer en el lugar común. Creo que ese es el principal problema en ese asunto, no crees?

MU: Bueno, principalmente. Te digo que son muchos aspectos y no vale la pena sufrir. Podrías dejárselo a otros [risas]

Ll: Una visión folclorista del término “violão brasileiro” podría recusar el término para las composiciones de Arthur Kampela, y sin embargo, brasileño de la diáspora de compositores de la línea contemporánea, resulta un nombre representativo para un tipo de repertorio de “violão brasileiro”...

MU: Es que dime una cosa, cuál es el tipo de música hecha en esta tierra que se llama Brasil que no tuvo influencia de otra parte, sea europea, sea africana, sea lo que sea... argentina, de las pampas gauchas, cuál es el tipo de música que no tiene influencia? O sea, de dónde viene la tónica y dominante de Egberto Gismonti, en el chorinho, de dónde vienen esas influencias? Como dicen los flamencos, son danzas de ida y vuelta, así dicen... porque si hay una rumba caribeña luego hay una rumba flamenca. A mi me parece que el problema es mucho más amplio que este. Y claro que Arthur Kampela tiene sus influencias, lo conozco personalmente, pero quién de nosotros no está permeado por lo que pasa en el mundo principalmente hoy? Porque esa preocupación específica de Brasil, como de un centro que se está descentralizando, cuando todo se privatiza, políticamente hablando, económicamente. O sea, si la Petrobras está privatizada ahora con el gobierno Temer cuál es el Brasil que está aquí dentro, mandando? De qué estamos hablando? Entonces, se puede aislar esa situación... a no ser para que una escuelita entienda que es “esto es la guitarra brasileña, vamos a oír Baden Powell y Garoto”...allí estamos bien... entonces, “ah! esto es la guitarra brasileña”... muy bien y oigo [solfeando una síncopa] “ta-TÁN-ta / ta-TÁN -ta”... entonces tienes una característica.

Apêndice I – Respostas ao questionário enviado a Luiz Cláudio Ramos

1. Qual é a sua definição de “violão brasileiro”? [Quero saber a que você se refere quando fala em “violão brasileiro”? Por exemplo, alguns dizem que é uma mistura das vertentes erudita e popular, que inicia-se nos trabalhos de Villa Lobos e João Pernambuco, continuando com Dilermando Reis, Baden Powell e atingindo sua máxima síntese em Raphael Rabello]
2. Na sua opinião, qual deveria ser o norte que guia o trabalho do interprete e/ou compositor de “violão brasileiro”? [Me refiro a se o violonista (seja só interprete ou também compositor) deve guiar o seu trabalho pelos elementos arquetípicos dos ritmos brasileiros ou se pode , até mesmo, quebrar as convenções sem temor a perder sua “brasilidade”?] [Por exemplo, na época, lembra dos motivos que inspiraram o disco MPBC?]
3. Como você concebe o teu trabalho no violão: você trata os acordes como superposição de vozes, como bloques sonoros de cores diferentes? Na medida do possível, pode explicar um pouco do seu processo composicional no instrumento?
4. Luiz Cláudio, como você percebe o convívio das vertentes erudita e popular no violão brasileiro? Se toleram, se alimentam, se enfrentam, se confundem?
5. Na mesma linha da pergunta anterior, você já foi criticado em algum momento pela tua técnica no instrumento? [aqui, eu assumo que existe uma “linha dura” por vezes ortodoxa, no violão brasileiro, que cobra ao instrumentista a “limpeza” do violonista erudito de concerto]

Prezado Fernando

Em primeiro lugar, gostaria de dizer que não tenho formação acadêmica, sendo resultado de uma classe média que tinha pouco acesso a um nível de desenvolvimento maior, e acredito que havia menos instituições de ensino de música, e as que havia possivelmente eram mais ligadas à chamada música clássica. Também não sou musicólogo e vou expressar minhas opiniões baseadas na vivência musical.

1. O Brasil é um continente, influenciado por várias culturas e que teve no violão um importante tradutor das diferentes linguagens dos ritmos sul-americanos do sul e centro-oeste às influências afro-europeias, tanto do Caribe quanto do jazz. E a internetização leva essa mistura a um nível cada vez mais alto. Os nossos grandes violonistas, que são muitos, representam essa imensa variedade. Eu citaria, além dos já mencionados, Garoto, Dino 7 Cordas e vários contemporâneos como Yamandú Costa e Hélio Delmiro, entre outros.

2. Eu nunca racionalizei a minha música.

3. Eu desenvolvi uma forma de “entender” a música a partir da análise funcional. Tudo o que faço, tanto no violão como em orquestração, é baseado em 4 escalas básicas.

4. Acho que as vertentes de toleram, se enfrentam, se confundem e se alimentam.

5. Claro que já fui criticado, não só pela técnica como também pelas outras formas de expressão musical. Faz parte. Falar é fácil.

Estimado(a) [nome, cargo e/ou filiação institucional],

Agradeço a oportunidade de ter participado na presente pesquisa sobre o “violão brasileiro”, seus diálogos e tensões entre as vertentes erudita e popular.

O trabalho forma parte do meu doutorado em curso, na área de Musicologia, no Programa de Pós Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da USP (PPGMUS – ECA/USP).

Gostaria de mencionar, para seu conhecimento e ciência, que os dados obtidos na entrevista também serão utilizados em eventos e publicações científicas, atividades inerentes a toda pesquisa. Você terá acesso ao áudio da nossa entrevista através de um link que será informado posteriormente por esta via. Além disso, é importante lembrá-lo que pode cancelar sua participação na pesquisa quando quiser.

Novamente, reitero os meus agradecimentos.

Um forte abraço.

[rúbrica]

Fernando Elías Llanos

Ph.D. Candidate PPGMUS - ECA/USP

M.Mus. IA/UNESP

<http://lattes.cnpq.br/1344348341638123>

[telefone de contato]

²³⁰ O teor e objetivo do presente termo foi mencionado antes, durante e depois da entrevista. O documento era enviado pela via de contato escolhido pelo entrevistado(a) posteriormente.

Entrevistado(a): [nome]

Enviado em ____ de _____ de 201__

Título provisório da tese: Violão erudito e popular como marcadores sociais da diferença: por uma crítica da "divisão" e uma análise histórica das suas apropriações pedagógicas e estéticas.

Orientando: Carlos Fernando Elías Llanos.

<http://lattes.cnpq.br/1344348341638123>

Orientador: Marcos Câmara de Castro.

<http://lattes.cnpq.br/8866596468646798>

1. Qual é a sua definição de “violão brasileiro”? [Quero saber a que você se refere quando fala em “violão brasileiro”? Por exemplo, alguns dizem que é uma mistura das vertentes erudita e popular, que inicia-se nos trabalhos de Villa Lobos e João Pernambuco, continuando com Dilermando Reis, Baden Powell e atingindo sua máxima síntese em Raphael Rabello]

2. Na sua opinião, qual deveria ser o norte que guia o trabalho do intérprete ou compositor de “violão brasileiro”? [Me refiro a se o violonista (seja só intérprete ou também compositor) deve guiar o seu trabalho pelos elementos arquetípicos dos ritmos brasileiros ou se pode, até mesmo, quebrar as convenções sem temor a perder sua “brasilidade”?]

3. [nome do entrevistado(a)], já encarou críticas pela sua abordagem erudita de ritmos brasileiros na hora de interpretar o violão? [por exemplo, há quem cobra improvisação quando se trata de um tema popular. Você sente falta disso? Como você lida?]

4. Como você define o seu trabalho como violão solista e como violão acompanhador? [isto é, você assume um tratamento musical diferenciado para cada um? Poderia descrevê-lo brevemente?]²³²

5. Em relação ao processo composicional, você trabalha suas músicas como vozes independentes, ou como blocos sonoros com cores diferentes, ou imaginas um acorde e começa a desdobrá-lo? Pode, na medida do possível, descrever brevemente?

²³¹ As perguntas deste questionário pertencem à fase inicial da pesquisa e tiveram um caráter experimental e exploratório. Serviram para definir os rumos posteriores da pesquisa e não necessariamente todas foram utilizadas. As mesmas perguntas foram posteriormente reformuladas.

²³² Esta pergunta só aparecia quando o perfil do violonista incluía um percurso profissional no violão solista e no violão de acompanhamento (ex.: Guinga)

QUESTIONARIO RESPONDIDO POR: _____

CONTATO: _____

“violão brasileiro”: mercadoria e lutieria.

Este breve questionário integra uma pesquisa de doutorado em Musicologia , atualmente em fase de conclusão e cujo objeto é o “violão brasileiro” em suas diversas frentes: seus expoentes, sua discografia, suas obras, mas também o lado material do mesmo, seus luthiers e os violões por eles construídos. Por isso, considero fundamental que estes artesãos do instrumento integrem pesquisas sobre o assunto, incluindo seus pontos de vista e necessidades. Agradeço a sua participação desde já.

(Obs.: Fique a vontade para introduzir outros assuntos que achar pertinentes.)

1. Quando se fala em “violão brasileiro” nem sempre se contempla àquele “outro” lado, menos musical e mais artesanal, que lida também com uma complexa série de detalhes que fazem possível a construção de um instrumento de alta *performance*: uma boa madeira, um bom projeto, um bom arsenal de ferramentas e petrechos, cordas, tarraxas entre outros. Por tudo isto e considerando a trajetória da lutieria no Brasil, existe alguma característica principal daquilo que poderíamos chamar de “violão brasileiro” (ou violão feito no Brasil)? Seria quiçá um tipo de construção (um padrão) seguido pelos luthiers no país? Um determinado jeito de escolher as madeiras? O que você consideraria “violão brasileiro” em termos de lutieria? Há mais de um tipo de “violão brasileiro”? Aliás, é viável falarmos num “violão brasileiro” na lutieria mesmo que se trate de uma herança de manufatura espanhola?

2. A madeira do Jacarandá-da-Bahia (*Dalbergia nigra*) tornou-se uma das mais apreciadas para a construção de instrumentos musicais e entendo que foi muito usada para o fundo e as laterais do violão antes de sua proibição/restrrição em 1992. Até esse momento, é possível dizer que o som característico do “violão brasileiro” lhe deve muito ao timbre dessa madeira em particular? Ou não?

3. Você tem experimentado outras variações do modelo tradicional de violão clássico (ex.: modelo Torres, Hauser, por mencionar alguns), modificando ou acrescentando partes? É comum que os próprios violonistas sugiram alguma modificação? Quais?

Apêndice M – Respostas enviadas pelos luthiers : Sérgio Abreu, Antônio Tessarin, Lineu Bravo, Cláudio Arone, Rinaldo Faria, Agnaldo Luz, Eduardo Cordeiro, Roberto Gomes, Ezequiel Marciano, Henrique Pinto, Nilson de Mari, Ricardo Dias, Valerio de Souza e Wellington Polegário.

Sérgio Abreu

Os violões feitos no Brasil sempre tiveram forte influência europeia. Suas características variaram através das décadas. Na minha opinião qualquer violão feito no Brasil é um “violão brasileiro”, assim como qualquer pessoa nascida no Brasil é brasileira independentemente da raça e da origem genética. Cada violão é diferente, assim como cada pessoa é diferente. Convém ressaltar que um mesmo violão soa muito diferente nas mãos de diferentes pessoas. Aliás, nenhum violão toca sozinho...

O jacarandá-da-Bahia é apenas um dos componentes do violão.. Muitas outras espécies produzem resultado semelhante quando usadas no fundo e nas laterais. A madeira usada no tampo tem muito mais influência no resultado sonoro.

Nunca fiz experiências sem algum objetivo específico. A pedido de vários músicos fiz violões de 7 e 8 cordas, que no entanto também foram construídos pelo Torres e pelo Hauser ainda que em quantidade muito pequena. Historicamente sempre houve uma troca de ideias e uma colaboração estreita entre luthiers e músicos, em qualquer instrumento, em qualquer época, e em qualquer parte do mundo.

Antônio Tessarin

Não existe uma identidade brasileira do violão, todos constroem da forma tradicional que é a evolução de técnica e resultados ocorrida durante anos. As variações são de cada construtor e ocorrem naturalmente no mundo todo sem criar uma identidade de cada país. O violão não é como o violino que não muda-se nada a séculos, no violão cada construtor faz as mudanças que deseja a fim de trazer melhorias. Quanto a madeiras, cada construtor tem seu jeito particular de escolher dependendo do resultado que ele deseja, não existe uma norma pra isso. Vale a pena lembrar que as madeiras brasileiras também já são usadas no exterior há séculos assim como nós usamos as do mundo todo.

Não, como foi dito acima as madeiras brasileiras como o jacarandá sempre foram usadas mesmo no exterior, e portanto não faz dele uma identidade de país algum. É comum encontrar instrumentos centenários europeus feitos com essa madeira.

É sempre positivo ouvir a opinião dos músicos, mas não sugerem em geral modificações na construção, apenas no resultado sonoro. Sempre usei a base construtiva do Torres por achar a mais lógica, mas não é uma cópia, modifico bastante de acordo com os resultados obtidos nestes 30 anos de trabalho.

Lineu Bravo

A resposta vai ser um pouco extensa na verdade porque o “violão brasileiro” assim como o violão clássico, assim como a música clássica ou a música brasileira ou a música europeia não é um bloco homogêneo, né. O “violão brasileiro” tem um monte de vertentes, tem um monte de coisas diferentes. Então, o que sempre aconteceu, eu acho que isso tem a ver com a própria cultura brasileira, é a questão de fazer adaptações. As adaptações foram acontecendo. Eu acho que o instrumento violão, ele veio pro Brasil... como ele veio pro Brasil

via Portugal, mais provavelmente via Portugal... os primeiros instrumentos que chegaram são os que acabaram dando origem aqui ao choro brasileiro, eu acho que são instrumentos de construção europeia, portanto, provavelmente tem uma raiz no violão espanhol, no violão clássico... só que aí o que é que acontece? As buscas começaram a acontecer. O brasileiro sempre se virou, a mesma coisa que acontece com o futebol... quando os caras começavam a jogar futebol aqui jogavam com laranja, com bola de meia, com o que eles tivessem a disposição. Os instrumentos a mesma coisa: os caras foram tocando com os instrumentos possíveis, com o que tivessem por perto eles foram tocando e obviamente depois acabou se desenvolvendo uma expectativa em relação à sonoridade. Aí a gente teve praticamente duas vertentes principais que são o violão pra solo e o violão pra acompanhamento. Aí criou aquela conversa, aquele folclore de que violão de grave e ruim de agudo. Por quê? Porque de fato nessa área de acompanhamento de samba e choro, principalmente com os violões de sete cordas lá do Tute, inicialmente de depois do Dino Sete Cordas eles exploravam muito pouco a região média e aguda. A região média e aguda praticamente nada. Então o que acontece, a luteria brasileira se preocupou durante um bom período em fazer violões para esse tipo de acompanhamento. Eles se preocuparam em fazer violões com baixos poderosos. Já aquela outra escola que vinha lá do Canhoto, lá de trás, depois do Dilermando Reis, *etc.*, que são a escola dos solistas já não, já eram instrumentos que se tocavam de uma maneira mais próxima do violão clássico, se explorava o instrumento todo, então a busca acabou sendo de um instrumento mais completo e essa busca acabou... o “jeitinho brasileiro” acabou fazendo coisas muito engraçadas. Por exemplo, o pessoal misturava muito corda de nylon com corda de aço. O último solista que conheço que chegou a fazer isso foi o Paulinho Nogueira. Ele botava primeira e segunda corda de aço, ou a primeira de aço, segunda de nylon, não tenho certeza. Ele fazia uma mistura pra tentar chegar a um instrumento que chegasse naquilo que ele imaginava como um equilíbrio pra conseguir fazer o som dele. O Dilermando Reis me parece que fazia esse tipo de coisa também.

Com relação às madeiras, os fabricantes brasileiros, eles também... embora algumas madeiras usadas na construção de instrumentos era, principalmente durante todo o século XX, muito abundantes aqui no Brasil, a madeira principal, que é –digamos assim– a madeira pra fazer o tampo do violão, nós não temos nenhuma madeira de excelência no Brasil pra fazer o tampo do instrumento. Aí o que é que aconteceu? A gente também adaptou, os fabricantes brasileiros. Os violões mais caros ou eles importavam madeiras europeias ou norte-americanas, provavelmente mais madeiras europeias, o abeto sueco, abeto alemão. Mas se improvisou violões mais baratos assim que foram feitos com muita madeira alternativa. Foi feito com Caxeta, com Marupá, com Cedro brasileiro, foram feitos instrumentos com muitas madeiras diferentes aqui, né. Mas assim, pouca coisa se atingiu excelência com essas madeiras alternativas para o tampo. Os tampos do instrumento, em violões de qualidade, continuam sendo feitos ou com o abeto europeu ou com o cedro americano, o *red cedar*.

A escola de violão brasileira ela não é homogênea, então, a construção de instrumentos também não. Lembrando ainda que a luteria brasileira, fora agora no século XXI que está acontecendo um movimento bem mais amplo, durante o século XX toda construção de instrumento seja construção em série ou de luteria ela meio que foi uma variante dos três ítalo-brasileiros, das fábricas Di Giorgio, Del Vecchio e da Giannini, que são as três fábricas de italianos em São Paulo e depois, uma que teve um pouco mais de relevância também foi a... que já tinha uma característica um pouco mais artesanal, pelo menos uma fábrica de menores proporções, que foi a loja Ao Bandolim de Ouro no Rio de Janeiro que produz os instrumentos Do Souto até hoje. Mas essas fábricas todas, elas tinham um projeto mais ou menos próximo da escola europeia, da escola espanhola e fabricaram instrumentos de qualidades variados, inclusive instrumentos muito bons durante a década de 50 até 60 fabricavam uns instrumentos bons. Agora, também fica uma coisa difícil da gente dizer o

quanto eram bons esses instrumentos, porque uma coisa é o instrumento ser bom... o violão Di Giorgio foi muito bem projetado na mão de João Gilberto, teve uma projeção grande, mas foi um violão de bossa nova e nós sabemos que o bossa nova independente da riqueza musical do bossa nova ela exige do violão um pouco... ela exige muito pouco. A beleza do som tocado de forma leve, mas não exige grandes nuances, grandes coloridos sonoros do violão, muito menos potência. Você consegue tocar bossa nova praticamente com qualquer violão que tenha um sonzinho razoável. E em contrapartida você tem outros gêneros todos... Uma das coisas que ajudou muito a botar a luteria do violão pra frente foram as rodas de choro e as rodas de samba, antes de começar a tocar com amplificação, porque? Porque aí você precisava de fato pra você tocar com vários instrumentos de percussão, 'cê tocar com cavaquinho fazendo acompanhamento você tinha que ter violões que tenham projeção sonora senão não acontecia nada, senão você não aparecia em nada. Isso começou a exigir uma qualidade mais específica de uma determinada família de violões, principalmente de acompanhamento. Aí que começou a se destacar o violão Do Souto com aquela característica que eu falei pra você, que era um volume maior [intensidade]... é mais do que volume, principalmente nos instrumentos de cordas de aço. Era uma penetração, é uma penetração, quer dizer, você ouve as baixarias, você percebe muito bem isso em gravações de qualidade do Dino, onde 'cê tem um conjunto grande, 'cê tem vários instrumentos, acordeom, cavaquinho, flauta, o cantor lá e você percebe muitos instrumentos de percussão com clareza embora o volume não esteja lá na frente mas você percebe com clareza aquela baixaria do sete cordas costurando no meio de tudo isso, com aquela precisão... [faz onomatopeia da baixaria] aparecendo ali de maneira muito clara. Então isso de fato ali foi uma coisa que aconteceu... o desenvolvimento deste tipo de instrumento aconteceu de fato em função dessa necessidade de tocar dessa maneira, principalmente nas rodas, nas rodas de samba e de choro.

Agora, o que aconteceu mais tarde foi que chegaram alguns caras, como por exemplo... os maiores nomes que eu entendo, que são os cara já mais pro final do século XX, foi o Baden Powell e, logo depois, o Raphael Rabello. O que é que aconteceu com esses caras? Esses caras sincretizaram tudo. Eles entenderam tudo o que o Canhoto fazia, o Canhoto do violão lá, o Jacomino, eles entenderam tudo o que o Dilermando fazia, entenderam tudo o que o Dinho fazia, o Meira... meu, aí eles começaram a botar praticamente tudo isso num violão só! Aí que acontece, aí realmente você começa a precisar de um instrumento completo, né? Aí foi que no final do século XX e já na virada no século XXI, aí a luteria brasileira precisou de fato de um refinamento. Aí começou a acontecer um fenômeno menos de responder a uma necessidade específica, de uma necessidade de fazer violões mais versáteis, ou seja... mas não qualquer. Tinha gente que fazia "ah, isto aqui é violão tipo 'clínico geral'..." [que serve para qualquer tipo de música] Eu costumo brincar, "não, não é clínico geral" porque o clínico geral é aquele cara que olha pro paciente e dá uma olhada e identifica e fala assim "ah, o seu problema está no pulmão, então 'cê tem que ir para um pneumologista". Não, é um clínico completo, aquele instrumento que ele não tem que ser razoável no geral, não, ele tem que ser muito bom em tudo. Aí começa a acontecer de surgir alguns luthiers, agora finalzinho do século XX e mais pro início do século XXI, começam a aparecer uns luthiers que realmente elevaram a qualidade do instrumento brasileiro a um patamar muito alto. E aí o que é que acontece, por incrível que pareça, embora você tenha uma necessidade de um sotaque brasileiro digamos assim, é uma coisa que aliás pra minha felicidade muitos músicos falam, Maurício Carrilho fala isso, Guinga fala isso, que meu violão tem um sotaque brasileiro. Mas é um violão que acaba se aproximando, falando do violão de nylon especificamente, tá? De seis cordas, de sete cordas... é um violão que acaba se aproximando de um padrão do violão clássico, ou seja acaba havendo um retorno, porque? Porque o violão clássico é um violão também que embora a proposta, a intenção, a busca sonora seja outra, mas ele pretende também ser completo, é um violão também que pretende

ter tudo: ele tem que ter ataque, ele tem que ter sustain, ele tem que ter equilíbrio, tem que ter timbre bonito, vai ter variações tímbricas, né? Então acontece que hoje o “violão brasileiro” está começando a voltar, o instrumento, o instrumento que se espera, ele está começando a voltar a ter algumas características do violão clássico, porém sempre duas coisas fundamentais que foram um avanço, que eu acho que esse “violão brasileiro” está a frente desse violão clássico... a frente nesse aspecto: é o fato dele ter ainda mantido um certo sotaque brasileiro e uma tocabilidade mais tranquila, mais mansa, um violão mais fácil de tocar.

Eu não acredito que o Jacarandá brasileiro seja responsável por essa característica do “violão brasileiro”. Eu acho que ela foi uma madeira que foi usada como outras foram usadas também, eu nem sei... eu acho que o Jacarandá brasileiro ele se tornou quase que obrigatório durante um período. Ele se tornou quase obrigatório muito mais pros violões europeus do que pros violões brasileiros. Eu acho que se fez muito mais violão com Jacarandá brasileiro na Europa do que no Brasil no século XX. Certamente. Então, aqui se usou muitas outras coisas no lugar... lembrando que essa é uma madeira usada pra fazer lateral e fundo, não pra tampo. Mas enfim, aqui no Brasil se usou largamente Imbuia, Pau-ferro, o Jacarandá Paulista, muitas outras madeiras foram usadas largamente aqui, isto pra fazer instrumento de melhor qualidade, porque depois instrumentos já mais baratos, isso aí nossa!... madeiras que a gente nem imagina quais madeiras, tá?

Se os músicos costumam pedir um determinado projeto? Não, eu não tenho tido essa experiência não. Na verdade, comigo... eu tenho uma felicidade que é o seguinte: meus violões, principalmente meus violões de nylon... Eu acabei criando uma maneira de fazer chegando num determinado resultado que agradou muita gente, então ele acabou virando uma referência. Então, as pessoas que chegam pra mim, a encomendar um instrumento, eles querem aquele instrumento que eu faço, quer dizer, eles não estão procurando um cara pra fazer um instrumento que eles têm na cabeça. Não, ele quer o meu instrumento. Não é “ah, Lineu, eu quero que você faça um violão com um agudo assim, com o grave assado...” Não. Se ele chegou até mim e me encomendou um instrumento é porque já viu vários instrumentos meus e ele percebeu que tem um padrão, que tem uma qualidade e é aquilo que ele quer. Então, eu não tenho essa experiência, dos músicos optarem por um projeto ou por outro projeto *etc.* Às vezes a gente conversa mais sobre a madeira do tampo, porque o abeto vai dar uma determinada característica, o cedro vai dar outra característica então a gente conversa um pouco sobre isso, sem mais variações em relação a isso aí. Agora o que eu tenho, assim, um violão que eu continuo desenvolvendo é o violão de 7 cordas de aço modelo Rogério Caetano. Esse é um violão, assim, que eu já fiz diversos, pra ele e pra outros clientes. É o único violão que estou fazendo atualmente que leva o nome do músico. Esse é um violão sim, que a gente está elevando esse violão a um patamar mais alto, que na verdade também isso, ou seja, a gente está pegando aquele violão que era do Dino [Sete Cordas], aquele violão que tinha qualidade predominantemente na região grave, e tá mudando a qualidade disso, ou seja está transformando esse violão, já conseguiu isso, né. Um violão que afina muito bem, ou seja, que pode ser usado pra solo, inclusive vários músicos, o próprio Rogério Caetano, o Félix Junior em Brasília, muitos músicos estão usando esse violão inclusive pra solo. Hoje você tem discos de violão solo de sete cordas de aço. Então, aí sim a gente consegue aquele equilíbrio, ou seja, a gente conseguiu também fazer uma... pegar um instrumento que era específico pra uma determinada atividade [baixarias no choro apenas] e transformá-lo num instrumento absolutamente versátil pra você fazer o que quiser com ele. Pra poder tocar até música clássica no 7 cordas de aço.

Cláudio Arone

Na minha opinião não existe exatamente um “violão brasileiro”. Os instrumentos feitos aqui seguem um padrão Europeu que foi o que os colonizadores trouxeram, até por que,

os violonistas brasileiros querem isso. Eu acredito que a escola de luteria Brasileira ainda está se formando, e isso vai levar muito tempo.

Eu não tenho certeza de quando os europeus começaram a utilizar o jacarandá da Bahia. Mas já era utilizado na Europa nas guitarras românticas com toda a certeza, pois eu mesmo já restaurei uma. Alguns luthiers espanhóis já utilizavam jacarandá antes do Torres que a utilizou em várias guitarras. Por tanto, não é uma característica do “violão brasileiro”.

Infelizmente o violonista brasileiro (nem todos, é claro) ao que parece, sofre do mesmo mal que a maioria dos brasileiros. A Xenofilia, mais conhecida como complexo de vira-latas. Já experimentei algumas formas diferentes no passado, mas alguns violonistas não se interessaram. Então, quando faço alguma experiência eu prefiro não comentar. Os violonistas, na sua maioria, preferem violões tradicionais.

Rinaldo Faria

Acredito que o conceito de “violão brasileiro” se deva mais ao que se deseja tocar com esse instrumento do que ao instrumento propriamente dito. Na minha opinião, falar em “violão brasileiro”, falar de músicas como choro, samba e outros ritmos que nós temos aqui e que precise de um violão com características próprias para cada estilo, características que nem sempre se consegue um bom resultado com o violão voltado para a música erudita, por exemplo. Então, pra mim, “violão brasileiro”, tem que necessariamente adequar a necessidade, a vontade e o gosto pessoal do músico em tocar a música brasileira. É um violão voltado para a música brasileira. Não penso tanto o “violão brasileiro” como sendo um método espanhol abrasileirado pela construção aqui. A construção nem sempre tem muito a ver com a influência da sonoridade e sim madeira, dimensões de madeira, espessura de tampo, espessura de leque, como vai ser colado, tampo reto, tampo arqueado, outras situações em que se modifica o timbre do instrumento, mas modifica não pra gerar um som brasileiro mas para gerar um som qualquer, para agradar ao músico. Mas acima de tudo, na minha opinião, “violão brasileiro” é um violão que atenda o músico brasileiro ou músico internacional mas que toque música brasileira, esse pra mim é o conceito mais singular para o “violão brasileiro”. Lógico que o violão não nasceu aqui, veio da cultura espanhola. Acredito que o 90 por cento dos luthiers, inclusive brasileiros constroem violões no método espanhol mas método não garante sonoridade. O que garante sonoridade é madeira, idade da madeira, como falei, construções e suas dimensões que determinam, sim, a sonoridade, se aquele violão vai atender ou não o músico. Os meus clientes quando vem comentar um violão nem todos estão preocupados com madeira, eles querem sonoridade... “eu quero violão com muito *sustain*, com pouco *sustain*, *sustain* pra mim não é importante, eu quero um violão com muito grave...” que é uma característica que falta nos violões de fábrica então são as primeiras coisas que o músico pede, lógico não somente grave, ele quer um violão equilibrado mesmo, um violão que tenha graves, que é a coisa mais difícil de tirar no violão. O músico em si está muito preocupado com a sonoridade pra atender aos ritmos brasileiros, por isso que ele pede um violão. Não me penso, como já falei antes, não me penso, não me pego construindo “violão brasileiro” pra outra finalidade que não seja realmente tocar música brasileira.

Acredito que o jacarandá da Bahia tem uma influência, sim, muito grande nos violões hoje não só no Brasil, mas no mundo inteiro. Eu acho que da mesma forma que um luthier de instrumentos de arco, de violino, viola, cello e baixo, acho que da mesma forma que eles procuram sonoridade tentando correr atrás de madeiras tipo Maple e Abeto para poder fazer os instrumentos de acordo ao que foi feito 300 anos atrás, com aquela sonoridade de 300 anos atrás que é desejada até hoje, eu acho que essa analogia também se aplica ao violão. O violão em si, principalmente o jacarandá da Bahia, é o que todo mundo persegue... realmente é a melhor madeira do mundo pra se fazer instrumentos acústicos e o jacarandá é sem dúvida nenhuma a madeira que fundamentalizou [*sic.*] a construção do violão, seja de 6, 7, ou

quantas cordas forem. Então, deve sim, o jacarandá é uma referência até hoje pra instrumentos de corda tipo violão. Contudo, há pesquisas no mercado de madeiras alternativas ao jacarandá da Bahia pela sua proibição. São muitas madeiras hoje: tem o jacarandá indiano, que acho que ainda não está proibido mas logo vão proibir também porque vai pelo mesmo caminho do jacarandá da Bahia. Tem outras madeiras como Macacaúba que é uma grande substituta do jacarandá da Bahia apesar de ser uma madeira um pouco mais difícil de ser trabalhada, porque ela racha com muita facilidade durante a construção... o jacarandá é uma madeira muito boa durante a construção porque ele é muito difícil de rachar, ela pode ser curvada com muita facilidade. Temos além da Macacaúba a Muiracatiara... são madeiras alternativas que foi feito uma pesquisa se não me engano por um engenheiro florestal, de alguma universidade no Distrito Federal, em que ele listou as características da madeira jacarandá da Bahia e procurou as mesmas características em outras madeiras, e acharam essas madeiras, ele até listou algumas delas, dentre elas essas duas que são as mais próximas do jacarandá. Mas realmente o jacarandá da Bahia tornou-se uma referência mundial para a construção de violão. Com certeza muita gente procura a sonoridade achando que realmente só o jacarandá da Bahia vai poder ter. Madeira é muito difícil ser reproduzido o som de um instrumento mesmo que se tenha a madeira da mesma árvore. É muito difícil isso. Envolve muita construção, envolve muito cálculo, envolve muita –principalmente– audição da madeira antes da construção, para depois da construção ter uma noção de como uma sonoridade ficou. É essa audição antes da construção e depois da construção, quando digo depois da construção é o som dele totalmente montado e pronto pra uso... é essa a diferença que é o maior desafio do luthier, de mapear isso: que tal sonoridade eu vou ter durante a construção, e vou ter tal sonoridade após a construção. Essa é a maior dificuldade, mas o jacarandá da Bahia é campeão nisso, sem dúvida nenhuma.

Acredito que a maioria dos luthiers no mundo inteiro usaram como referência um projeto anterior, então sem dúvida a maior referência é Antonio de Torres, Hermann Hauser, que foram os dois principais luthiers que deram a sonoridade que existe hoje no violão, principalmente o violão erudito. Então, esses dois são os mais procurados e desejados em termos de sonoridade. Pra que um violão tenha uma sonoridade muito próxima à deles é necessário que o violão tenha as mesmas características físicas desses violões, desses luthiers. Então, é comun o luthier começar com um modelo comprando uma planta desses dois, tem mais alguns, pegando a referência desses dois e começando a construir. Então, praticamente ele faz um violão igual e depois vai fazendo pequenas variações para atender a necessidade do músico que está pedindo esse instrumento de encomenda. Acredito que é muito comum encontrarmos isso. Quando vem um músico e me pede “eu quero um violão para tocar samba, eu quero um violão para tocar choro, eu quero um violão para tocar música erudita” eu tenho que saber o que ele espera do violão, do instrumento para cada estilo de música desses e a gente adequarem às madeiras, adequar tudo para que o violão atenda às necessidades dele. Um violão jamais vai ser perfeito para tocar todos os estilos de música, isso é impossível. Então, o violão tende sempre a ter mais *performance* em um ritmo do que em outro. [...] Cada ritmo dita uma característica, cada ritmo dita uma necessidade de construção, e dependendo da necessidade pode ser que esteja mais para um Torres, um Hauser, por um violão mais no estilo espanhol, então cada um tem o seu jeito de fazer. Mas o luthier hoje sempre está modificando, apresentando, tirando alguma coisa, afinando mais a madeira, deixando um lado mais espesso do que o outro. São maravilhosos os trabalhos que eu tenho visto por aí nas tentativas de ter mais sonoridade, mais timbre, qualidade, que o instrumento dure mais, durabilidade, que o instrumento logo depois de construído tenha uma boa sonoridade, que isso só se consegue com madeiras mais envelhecidas. Então é muito comum hoje ter madeiras mais novas com banho de luz ultravioleta para que envelheçam mais rápido, para que se tenha a sonoridade um pouco antes do desejado. Então tudo isso é experimental, e experimental em

relação ao que o músico quer. O músico é a estrela de um violão, não é o violão que vai gerar som, quem vai gerar som é o músico, isso eu aprendi com um luthier famoso chamado Sérgio Abreu: o mais importante é o músico não é o instrumento, o instrumento tem que fazer aquilo que o músico deseja, então o luthier tem que fazer as suas pesquisas e nunca parar de pesquisar pra sempre ter o melhor resultado.

Agnaldo Luz

As coisas no Brasil funcionaram como o povo brasileiro, tendo influências de todos os lugares, diversas culturas que vieram a povoar o país, e nasceu o povo brasileiro. Não é diferente com a luteria e com o violão. Nós temos aqui no Brasil a história do “violão brasileiro”, uma história muito própria. Eu acredito que nosso violão é um violão muito próprio porque se a gente pegar desde os construtores mais antigos como Porfírio Martins, o Cavaquinho de Ouro, depois Bandolim de Ouro, Del Vecchio... que veio bem depois, Giannini, Di Giorgio. Esses três últimos viraram fábrica mas eram inicialmente artesões. O “violão brasileiro” já era bem diferente dos violões espanhóis... tinha um tipo de violão que era chamado aqui de “violão bolacha”, um violão bem grande, enorme, da caixa fina e um violão maior que era usado pelo Tute, que era usado por esse pessoal. E ao mesmo tempo sempre teve o violão de concerto inspirados nos modelos espanhóis, inspirados no argentino Simplício, mas assim, como nós temos uma música própria, de choro, de samba, de maxixe, que isso também é tão antigo quanto o nosso violão. Se tem um violão feito pra isso como se tem a viola de Fado, um violão feito pra se tocar Fado, com características diferentes também, então nós temos sim um “violão brasileiro” que é completamente diferente, mas estou falando isso de música antiga, né? Claro que esse violão foi recebendo cada vez mais informações e mais influências dos violões espanhóis ao longo do tempo. Ele diminuiu de tamanho, a caixa ficou um pouco mais larga, só que assim... o som, quando falo de “violão brasileiro” estou imaginando do violão que toca samba, que toca choro, que toca seresta, que toca música brasileira antiga. Esse violão é único, tem um som único. Então, temos sim um “violão brasileiro”. Agora, a partir da construção é diferente porque o timbre é diferente, mas as madeiras usadas... Imbuia brasileira, o Jacarandá baiano, o braço em Cedro Mogno, a escala em Jacarandá geralmente era a mais usada, não tinha ainda a escala em Ébano. Na verdade isso é uma coisa que veio e permanece até hoje em alguns artesões... eu tenho 99 por cento das minhas encomendas aqui são pra esse tipo de violão, pra choro, pra samba, violão com cordas de aço, não só violões clássicos... bandolins, cavaquinhos. E esses instrumentos são únicos. O cavaquinho mesmo que não seja brasileiro, veio de Portugal, o bandolim veio da Itália mas no Brasil eles ganharam características próprias para a música brasileira. Não se tem esses três instrumentos, principalmente, feitos em outro lugar nem parecido, em questão de estética, em questão de forma, tamanho e escala e em sonoridade principalmente.

O Jacarandá da Bahia se tornou muito usada e muito conhecida pela sua reflexão, tendo em vista que a função da lateral de do fundo é refletir o som do tampo. Então, na verdade ela é a melhor do mundo pra isso. Você tem outras madeiras também muito reflexivas que você consegue fazer o instrumento com o mesmo timbre embora alguma coisa vai mudar é lógico, mas ainda assim você consegue fazer um instrumento com o mesmo padrão. Aí que tá: o “violão brasileiro” eu prefiro muito mais a imbuia do que o jacarandá porque o jacarandá é muito reflexivo e dá muito harmônico. No violão de aço prefiro usar imbuia que é muito menos reflexiva, muito sonora inclusive também. Ela é menos densa e menos reflexiva e deixa os nossos bordões principalmente com menos sustain o que é importante, porque? Eu primeiro tenho que entender a função desse instrumento na música que ele faz pra depois eu entender e fazer esse instrumento. Então, assim... o violão 7 cordas ele tem principalmente a função de tuba, como se fosse na banda de um conjunto de choro ou de samba, a marcação dos baixos e eu preciso que seja o mais seco possível, isso pra soar e esse som não embolar

com os demais, então ele tem essa função, de baixo-tuba como se fosse [faz onomatopeia da tuba] e isso não pode ter duração. Tem que ser uma duração relativamente média, não pode ser nem muito nem pouco mais. Então eu acho que não [se o som do “violão brasileiro” deve muito ao jacarandá da Bahia], até porque os espanhóis também usavam jacarandá brasileiro, sempre teve isso.

Eu não fiz ainda nenhum violão de concerto, mas eu tenho aqui um violão feito pelo luthier Silvestre, de 1961 que ele foi baseado no Hauser da professora do Sérgio Abreu [Monina Távora], que o próprio Segovia deu pra ela. Esse instrumento foi levado na loja dos irmão Di Giorgio pra fazer um conserto e o Silvestre, Dominguez de la Mare um grande luthier, um dos maiores que já tivemos no Brasil antigamente falando, ele abriu esse violão e fez 9 cópias. Eu tenho aqui uma cópia aqui dessa aberta para eu poder experimentar mas ainda não fiz. O que eu faço mais são esses violões de cordas de aço, os violões de 7 cordas como o Dino 7 Cordas usava, e também sigo esse mesmo padrão que se fazia na época [...] Alguém sempre sugere alguma coisa mas algo que eu faço sempre questão que me digam que eu faça é a espessura do braço porque não se tem um padrão disso, a largura do braço... porque cada um toca o violão de 7 cordas numa escala, cada um de um tamanho e 1 milímetro é muito pro tato, eles sentem muita diferença.

Eduardo Cordeiro

Sem dúvida o “violão brasileiro” é uma reprodução da guitarra espanhola e não vejo alterações significativas exceto, no violão de “regional”. O 7 cordas acabou sendo um violão consagrado nas cameratas de choro e, atualmente, vem se transformando no instrumento preferencial dos músicos populares, principalmente aqui no RS.

Quando perguntado sobre o jacarandá, costumo responder que “não sei se é a melhor madeira do mundo, mas o mundo acredita que sim...”. É importante entender que a madeira da caixa (laterais e fundo) apenas reflete as ondas geradas no tampo, trazendo alterações de timbre, mas pouca influência na projeção de som. Assim, madeiras de densidade semelhante costumam ter respostas semelhantes, como por exemplo a Guajuvira, violeta do Pará, pau-ferro, Macacaúba, jacarandá indiano *etc.* O uso dessa madeira se iniciou na movelaria e ele foi utilizado em instrumentos, inicialmente, por sua estética. Imagino que, devido aos mais de dois séculos de utilização do jacarandá em violões, o nosso imaginário sonoro e o conceito de qualidade de timbre ideal do instrumento, tenha se formado por influência do seu uso, o mesmo acontecendo com o cipreste espanhol em relação à guitarra flamenca.

Eu construo violões tradicionais, variantes do violão espanhol, mas não ignorei o surgimento das novas tecnologias e tento adaptá-las ao violão que construo. Assim, tenho uma versão que utiliza a fibra de carbono de forma estrutural e outro modelo com tampo duplo. Em ambos os casos, apesar do intuito de aumentar a projeção de som, a premissa fundamental ainda é a qualidade e equilíbrio de som, com timbres escuros e bem definidos, mesmo com a utilização de materiais sintéticos em sua construção.

Roberto Gomes

“violão brasileiro”? Vejo os instrumentos mais direcionados ao chorinho, samba, bossa-nova, *etc.* que as fábricas como Di Giorgio, Giannini e Del Vecchio produziram ao longo de décadas de atividade. De uma maneira mais artesanal, tivemos o Silvestre ligado a loja Ao Bandolim de Ouro. Houve e há uma tendência que estes instrumentos, em especial o violão de 7 cordas, tenha um pouco mais de graves e sustentação harmônica para acompanhamento instrumental como vocal também. No passado lojas como a Guitarra de Prata e outras também contribuíram para o dito “violão brasileiro”. Atualmente, desde que a luteria artesanal começou a se popularizar no Brasil a partir da década de 90, há luthiers individuais que focam esse nicho de música popular, alguns com excelente nível artístico.

Quanto as madeiras, quase que regularmente se usou e se usa algum tipo de conífera para o tampo, em geral abetos, e mais recentemente em menor escala, o Cedro do Oregon/Canadá. Para laterais e fundos, a imbuia é bastante usada nesse nicho, talvez mais pelo preço em conta do que resultado sonoro parece que ela "faz parte" no *design* desses instrumentos. O Pau-ferro, Caviúna (*Machaerium scleroxylon*), jacarandá mineiro, e outras também são usadas. Quanto ao ferramental não difere. Já os projetos de construção são quase que iminentemente de origem espanhola, com um luthier ou outro acrescentando algo de autoria própria, mas sem maior impacto no resultado sonoro.

Acho que não, mas em parte, um pouco sim. Tanto no passado quanto no presente, o Jacarandá-da-Bahia da melhor qualidade, *Master* ou AAA, sempre foi usado para violões top. Jacarandás de qualidade inferior, em geral inferior mais pela estética do que ressonância, foi usado e ainda se usa para violões dito "medianos". Como era uma madeira abundante até o começo da década de 70, foi usada pela disponibilidade e preço em relação a espécies importadas, de custo mais alto e de difícil acesso na época.

Sim, pesquisei, elaborei e executei projetos alternativos aos tradicionais na minha área, i.e., o violão clássico. Em geral, a maioria dos violonistas não entende de luteria, então não sugerem modificações em algum aspecto da construção per se, mas desejam mais ou menos agudos, ou mais graves, som brilhante ou doce, mais volume, *etc.* e aí cabe ao luthier tentar chegar no que o músico está buscando, não só com um design específico, como também a escolha das madeiras a serem utilizadas.

Ezequiel Marciano

Na minha opinião, mesmo que nós brasileiros tenhamos herdado a tradição espanhola, seja na parte de leques harmônicos quer seja na montagem, (sistema espanhol de colocação do tampo em conjunto com o braço e das faixas), ou sistema americano, (colocar o braço por ultimo depois do bojo pronto). Enfim, embora tudo isso eu considero, sim, um "violão brasileiro", feito aqui por luthier brasileiro, existem vários modelos, mas os que seguem a tradição do "violão clássico", seguem um padrão sim, pelo menos foi assim que aprendi e costume seguir um padrão. Inclusive a maior parte das madeiras que existem em nosso país são usadas aqui e vão pra fora, aliás, inclusive o tão cobiçado jacarandá baiano, diga de passagem, sem falar do Mogno, Cedro rosa, Pau Ferro, Caviúna, Loro Preto, Loro Faia, Imbuia, Caxeta *etc.* e uma infinidade de madeiras, que não vem ao caso comentar agora, para esta pergunta, mas aproveitei o gancho. Cada luthier tem seu toque seu próprio "filem" [*sic.*]... Já tive a oportunidade de ver um violão espanhol em meu ateliê e não vi tanta diferença pelo que é feito aqui, é claro como já disse, cada um tem sua própria identidade e seu próprio leque ou afinação, do instrumento, na realidade não ficamos nada a desejar, em comparação com eles aprendemos bem a lição. A diferença que acho também está na afinação de cada instrumento, no volume, timbres diferentes, nos graves e agudos, cada um tem que trabalhar todas estas características, onde realmente são bem variados, e muito importantes. (e densidades das madeiras, selecionadas e esculpidas. com cuidado)

Em minha opinião pode ter se criado uma barreira ou paradigma, em relação as madeiras utilizadas em violão, principalmente o jacarandá baiano, sendo que existem outras espécies em nossa floresta, mais de duzentas espécies de madeiras apesar que 70 delas aproximadamente está em extinção como o nosso jacarandá. Por exemplo, a madeira africana Wengue, pode muito bem ser a substituta do jacarandá apesar de ser muito porosa, e oleosa, mas um excelente timbre e com a densidade parecida com o jacarandá, escura. Este é só um exemplo. Existem sim outras madeiras conforme relacionei na resposta anterior, mas acredito que dependendo do nível do músico que pretende fazer um recital, por exemplo, teoricamente seria sua principal profissão, acredito que sua apresentação com um violão como, por exemplo, o Loro Faia, não seria bem vista ou aceita nem por ele mesmo e pra quem visualiza

de cara, é uma madeira de cor clara avermelhada, com relevos interessantes, porém com excelente timbre e riquezas de detalhes no som projeção e sustém.,mas não é bem aceita por não ter as características, "padrão" de um violão de recital ou mesmo pra quem não toca em concerto. Mas tudo isso poderia ser mais fácil se no Brasil tivesse mais união entre os luthiers, ou fosse regulamentada a extração de madeiras somente pra instrumentos musicais, junto com empresa de reflorestamento com o apoio de o nosso querido governo que não vem ao caso da sua pergunta. Tivéssemos mais valor nesta profissão, que em minha opinião fica muito a desejar principalmente neste quesito (matéria prima) sem falar das ferramentas que são caras e temos que importar, ou fazer as próprias (criar) na realidade. Tem um pouco sim a questão do timbre e aquele som "doce" do jacarandá, sem falar do cheiro e da beleza mesmo antes de envernizar a madeira, mas existem sim outras madeiras que podemos substituir, afinal até quando teremos o nosso jacarandá. (quem tem esta madeira guardada, em estoque, pode se dizer que tem ouro juntado). Por isso frisei a questão do apoio para plantio e cultivo, para gerações futuras. Mas nossa fauna é muito rica, teoricamente, nem precisaria importar madeira.

Alguns músicos tem sugerido qual tipo de leque que eles gostariam de que fossem colocado, em seus violões, geralmente os tradicionais, os mais comuns, são unânimes o Torres e Hauser, há controvérsia claro, ou porque ouviu falar ou tocou em algum violão de outro músico e acabam obtendo informações ou mesmo com outros luthiers, claro, ou mesmo porquê fez sua própria pesquisa mesmo na internet. Mas costumam pedir também mais sugestões, aquela coisa né, tudo na prática tem uma diferença enorme em relação à teoria, mas a teoria também está ligada, é um conjunto. Mas é muita informação, as vezes não dá tempo de estudar outros leques mas procuro fazer, vários experimentos, digo com os que já tem na realidade, Torres, Hauser, Romanillos, Francisco Aguado, *etc...etc.* ... Não me lembro de todos, agora. Não costumo fazer modificações nos originais, mesmo porque pra aquele determinado luthier já fez o estudo na época e procuro seguir o que ele deixou, mas pretendo fazer meu leque.

Henrique Pinto

A base da construção usada por muitos luthiers brasileiros é a espanhola, cujo modelo usa soleira para apoiar a construção do mesmo e montam-se as faixas junto ao braço, colando o tampo e o fundo e assim por diante. Outro modo de construir é fazendo primeiramente a caixa acústica (corpo do violão) e depois colando o braço com o encaixe rabo de andorinha utilizado pelo luthier espanhol Ignacio Fleta. Atualmente tem se construído de diversas formas, mas ambas visando achar o tom do tampo para poder ter mais harmônicos concomitantes. O modo que se escolhe a madeira é da forma tradicional, percutindo a mesma para ouvir o tom e harmônicos, torcendo-a para testar sua resistência e elasticidade. Para o tampo procura-se um abeto ou cedro canadense com os veios mais junto e alinhados que permitem maior condutividade sonora. Em minha opinião a luteria no Brasil está evoluindo muito, pois os meios de comunicação estão bem avançados, permitindo que haja uma interação com os luthiers e músicos de diversas partes do mundo e estamos cada vez mais utilizando a tecnologia para facilitar a construção e analisar o instrumento através de gráficos e frequências como é o caso do estudo das placas de Chladni.

O jacarandá baiano em suas propriedades mecânicas e acústicas contribui para que os graves tenham profundidade e um bom equilíbrio com os agudos. Devido à sua proibição procuram-se outras madeiras com as características semelhantes. Torres usou o cipreste espanhol na construção do violão intitulado “La Leona” (1856), que tem os graves com bastante volume e profundidade. Atualmente para a construção das faixas laterais e o fundo usa-se o mogno (Brasil), ziricote (México), *african blackwood* (África), cipreste (Espanha),

maple (América do norte), Ácer (Europa), jacarandá indiano (Índia) é a que mais se assemelha ao jacarandá baiano.

Como sou luthier novato (formado no curso de luteria do Conservatório de Tatuí em 2016), procurei pesquisar os construtores tradicionais (Antonio de Torres, Hermann Hauser, Santos Hernández, Hernández e Aguado, Ignacio Fleta, Robert Bouchet, Daniel Friederich, José Romanillos e muitos outros) para poder ter um entendimento na funcionalidade do violão. Uso atualmente a forma baseada no violão “La Supreme” 1856 do Antonio de Torres, o leque no primeiro violão foi baseado no Hauser e Romanillos, recentemente através de pesquisas adotei um misto do Fleta, Friederich, José Ramirez I e Bouchet. Com o objetivo de construir um violão pequeno, ou seja, mais confortável para o músico e o comprimento da corda é de 64 cm possibilitando uma boa tocabilidade. No meu trabalho de conclusão de curso do Conservatório de Tatuí, propus fazer um instrumento de papel (tampo, lateral e fundo) no qual obtive grandes resultados. Procurei ouvir a opinião e observar os professores e alunos de violão do Conservatório executando peças dos mais variados níveis para buscar o equilíbrio entre um violão sustentável e com bons recursos sonoros (timbre, volume, *sustain* e projeção). Meu objetivo com esse projeto é ter mais uma forma de construção, pois algumas madeiras estão se tornando cada vez mais escassas, procuro equilibrar a construção tradicional com a sustentabilidade.

Nilson de Mari

Considero que a luteria tem alguns pontos à se apoiar. Logicamente todo violão considerado como instrumento tem que atender ao mínimo de requisitos apontado pelos seus manuseadores tais como: Afinação, Tocabilidade, Projeção Sonora, Timbre, Aspecto visual ou acabamento. São estes itens fundamentais para termos uma obra satisfatória, podendo ser chamado de “Violão”. A partir desta colocação o “violão brasileiro” apresenta as características da cultura de nosso povo. Temos violão de 7 cordas, pouco usado em outros países, devido à nossa cultura do choro, do samba, e afins, temos a viola de 10 cordas, que pode ser considerada como luteria brasileira, relacionada à cultura de nossos imigrantes, onde um instrumento trazido de outro país se adapta a nossa realidade, nossa possibilidade de tê-lo, e a cultura do povo. Temos como consequência de nossa “mocidade” uma expressão singela do “violão brasileiro”, ou da luteria brasileira, no rol dos melhores, mas nem por isso, deixa de ser excelente obras.

O Jacarandá da Bahia (uma das espécies é a *Dalbergia Nigra*), sendo uma das espécies mais cobiçadas para a luteria, no universo das madeiras existentes, pois produz um timbre muito agradável, além de sua beleza e de sua fácil manuseabilidade. Este tipo de colocação vinculando o “violão brasileiro” à madeira Jacarandá da Bahia, em minha opinião não procede, haja vista a proibição pela extração irregular e volumosa desta madeira, que ocorria em nossas reservas e que eram destinadas aos mercados de todo o mundo.

Tenho sim em cada oportunidade procurado entender cada instrumento em relação ao seu autor. Faço experiências observando cada construção. Neste universo da luteria, passando do limite do trivial, não existe certo e errado, e sim o que o instrumentista quer, para qual finalidade, aspecto anatômico do instrumentista, sua experiência e sua ideologia. Existe uma gama enorme de madeiras adequadas à construção de instrumento musical, mas infelizmente a “grife” do violão de qualidade permeia a não aceitação de instrumentos com madeiras alternativas, tornando obras fantásticas em instrumentos básicos.

Ricardo Dias

Eu não diria que, em alta luteria, haja um “violão brasileiro” estabelecido. Tivemos na década de 60 a fábrica Di Giorgio criou um estilo de construção (leve, com pouca estrutura interna e destinado a usar cordas de nylon) que favorecia o acompanhamento de canções mais

suaves, menos “operísticas”. Essa sonoridade se tornou o padrão da dita música popular brasileira. Com a decadência da fábrica, o instrumento fabricado pelo luthier Shigemitsu Sugiyama passou a ser o preferido dos violonistas acompanhantes. Hoje, a primazia desse tipo de sonoridade é do luthier Lineu Bravo. A se notar que cada um dos citados tem construções únicas, sem notáveis pontos em comum, e que são do grupo de “Alta Luteria” ambos, mas não se trata de uma forma estabelecida, como afirmei acima. Na luteria de violões clássicos seguimos diversas escolas, basicamente hispano/germânica (Torres/Hauser) e “de Madrid”, tampos de Red Cedar e construção similar à de José Ramirez. Atualmente temos diversos colegas se dedicando às escolas australianas e de Double Top.

De forma alguma. No violão que defini como brasileiro foi usado de tudo (no caso do Di Giorgio, compensado). Na nossa luteria dita clássica, idem. A influência do material do fundo e da lateral é bem pequena, só perceptível em instrumentos idênticos e do mesmo autor.

Não vario. O meu ideal sonoro passa por essa escola Torres/Hauser, jamais vi nenhuma escola que sequer se aproximasse da qualidade que ouço nestes. Mas sempre acrescento pequenos detalhes, sem me afastar muito do modelo básico. Pequenos passos apenas. Alguns violonistas sugerem coisas; quando PEDEM [*sic.*] uma determinada SONORIDADE [*sic.*], eu avalio se isso se coaduna com meu estilo de construção, do qual JAMAIS [*sic.*] me afasto. Se sim, faço; se não, indico algum colega que eu ache que pode suprir a demanda do músico. Se pedem alguma característica construcional, explico que não aceito nenhuma intromissão nesse sentido. Se a pessoa quer meu violão, ela deverá gostar disso; se prefere outro, há dezenas de excelentes profissionais que podem satisfazê-lo.

Valério de Souza

Em resposta, eu não acho que exista um “violão brasileiro” específico. todos os luthiers que eu conheço , se basearam em princípios europeus. mas eu considero os violões feitos por nossos artesãos, páreo para os melhores do mundo. hoje com o advento das redes sociais, surgiram diversos interessados em produzir instrumentos. quando comecei não tinha material didático, e nem ferramentas, eu tive que adquirir em minhas viagens por alguns países da Europa. e troquei ideias com diversos profissionais que por sinal não tinha nada a esconder. Ao contrario dos nossos que sempre achavam que era mais um concorrente. Salvo o silvestre da Do Souto (Bandolim de ouro) que utilizava a escola espanhola. No inicio do século 20 chega ao Brasil a família Giannini da qual fazia parte o Romeu di Giorgio. Quando surgiram os violões ditos brasileiro, mas com o DNA europeu também como a família Del Vecchio. Hoje no Brasil podemos verificar os novos tais como Tessarin, Lineu Bravo, Sergio Abreu, Eduardo Brito, e o caprichoso Agnaldo Luz que eu considero um dos melhores. A escola francesa também me deu alguma sugestão. No caso o Bouchet com o leque exclusivo, da escola alemã o Carl Hoffner. De todos os violões que chegaram as minhas mãos eu tive a curiosidade de estudar a construção e eu mesmo não precisei adicionar nada salvo na construção do leque harmônico com mudanças de madeiras para a estrutura interna. Outrossim, friso que esse assunto é muito amplo e não pode ser sucinto.

Agora o segundo item: madeiras, pronto, outro universo a ser estudado. Temos [Jeffrey] Yong na Ásia que constrói violões utilizando mangueira (*mango tree*). Eu utilizei Sucupira Preta com uma boa resposta sonora e difícil manuseio. O cajueiro com boa sonoridade inclusive no tampo. Ai vem Canjarana, Macacaúba, essa muito próxima do Jacarandá, Caviúna que é da família do Jacarandá, Pintumujú Amarelo [*sic.*] que tem o cheiro da *Rosewood*, Louro Rosa, Sassafrás e inúmeras outras madeiras brasileiras como o jacarandá amazônico. Eu pelo que passei construindo instrumentos cheguei a conclusão que o diferencial sonora deve-se a qualidade do tampo, como o Tessarin mesmo construiu um modelo de papelão com boa resposta. .

Já frisei antes que mudei muito pouco a parte física dos instrumentos. Existem para mim três tipos que são diferenciados pelo preço. Quanto mais difícil a madeira mais caro o instrumento. E no meio luthierístico salvo alguns existe muita balela com relação a violões, cada qual com sua história. E quase me esqueci da famosa Imbuia minha madeira preferida com o som aveludado. Já os tampos só os importados os abetos e cedros. [...] Os luthiers europeus que vi sistemas diferentes são o Robert Bouchet em Paris, Daniel Friederich em Paris, esses usavam sistemas de barramentos diferenciados.

Wellington Polegário

Eu em particular não consigo ver uma "característica" no "violão brasileiro" Llanos... Vejo que a maioria dos luthiers brasileiros procura se basear em algum luthier renomado... Eu por exemplo me espelho muito no Robert Bouchet... Em relação ao tampo do violão dele e também na estética, mas, não deixo de inserir um pouco de Torres e Fleta. Mas vejo muito mais o "violão brasileiro" tendendo pra o popular... Não vejo muitos luthiers tentando firmemente pra o violão erudito. Em relação a madeiras e materiais isso é uma coisa bem tradicional que todos procuram fazer da mesma maneira... Tipo receita de bolo mesmo... Existem as madeiras tradicionais para cada tipo de instrumento, e se procuram as mais estabilizadas possíveis pelo tempo. Eu sou meio inquieto em relação a luteria e não consigo ficar sem fazer algum experimento... Vivo procurando modificar alguma coisa em busca de um melhor timbre, uma melhor sustentação, um melhor volume, uma melhor doçura, e por aí vai... Claro que meu instrumento já é um instrumento digamos pronto, as experiências eu faço em separado.

Não acho, pois o Jacarandá (brasileiro) da Bahia virou uma madeira imprescindível para se construir um bom violão de concerto a muitos anos e a nível mundial ele sempre esteve na configuração dos grandes luthiers da história.

Então Llanos, eu acho que já te respondi parte dessa pergunta na primeira resposta, mas, vou tentar repetir diferentemente. Sim, tenho, meu violão é baseado no Violão do Robert Bouchet, uso a simetria dos 5 leques dele, usando a sua barra debaixo do cavalete, fechados com as barrinhas do Antônio Torres, e ainda uso a barra diagonal do Ignácio Fleta. Rapaz pode até não ser comum, o cliente sugerir alguma modificação, mas, eu em particular, não acho certo isso não... Isso é uma vida de estudo e convicção do luthier.... A construção e o resultado dela é uma arte do luthier... Assinado por ele... Não deve ter interferência de fora... O cliente deve procurar experimentar o violão do luthier em questão e tem todo o direito de amar ou odiar o violão... Mas, o violão é um resultado que o luthier busca, e o músico deve buscar o que quer entre vários violões de luthiers, até chegar ao que está buscando.

ANEXOS – Lista de teses e dissertações analisadas

Obs.: Consulta feita entre jan. e mar. de 2016. URL: <http://bdtd.ibict.br>

	Título	Autor	Grau	IES, ano
1	A Collection Turibio Santos: o intérprete/editor e o desafio na construção de novo repertório brasileiro para violão.	Celso Silveira Faria	Dissertação	UFMG, 2012
2	A contribuição de Camargo Guarnieri para o repertório violonístico brasileiro	Marcelo Fernandes Pereira	Tese	USP, 2011
3	A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo	Fanuel Maciel De Lima Junior	Dissertação	UNICAMP, 2003
4	A elaboração do discurso no Romancero Gitano de Castelnuovo-Tedesco. Lorca.	Rocha Júnior, Atilio Goltardo Da	Dissertação	UNESP, 2015
5	A formação pedagógica de dois professores de violão de curso de bacharelado em música no Brasil	Roberto Leonardo Caimi	Dissertação	UFU, 2014
6	A gênese da bossa nova: João Gilberto e Tom Jobim	Carlo Machado Pianta	Dissertação	UFRGS, 2010
7	A guitarra clássica-romântica: história dos métodos de um instrumento.	Romão, Paulo César Veríssimo	Dissertação	UNESP, 2011
8	A guitarra elétrica na música popular brasileira: os estilos dos músicos José Menezes e Olmir Stocker	Eduardo De Lima Visconti	Tese	UNICAMP, 2010
9	A improvisação guitarrística de Olmir Stocker "Alemão"	Jose Fernando Presta	Dissertação	UNICAMP, 2004
10	A improvisação musical na iniciação coletiva ao violão.	Marcelo Mateus De Oliveira	Dissertação	UFC, 2012
11	A leitura musical no processo de formação do violonista: perspectivas a partir dos materiais didáticos utilizados no ensino superior"	Costa, Bruno Xavier Marinheiro De Oliveira	Dissertação	UFPB, 2014
12	A linguagem musical e violonística de Marco Pereira: uma simbiose criativa de diferentes vertentes	Rafael Thomaz	Dissertação	UNICAMP, 2014
13	A Memória como um componente na preparação da performance musical: um estudo de caso sobre a Fuga BWV 997 de J. S. Bach	Oliveira, Nery André Borges De	Dissertação	UFG, 2014
14	A música para violão de Sérgio Assad	Barros, Aluísio Coelho	Dissertação	UFPR, 2013
15	A música para violão solo de Edino Krieger: um estudo do idiomatismo técnico-instrumental e processos composicionais	Kreutz, Thiago De Campos	Dissertação	UFG, 2014
16	A obra de Garoto para violão: o resultado de um processo de mediação cultural	Humberto Junqueira	Dissertação	UFMG, 2010
17	A obra para violão de Maurício Orosco: uma abordagem analítica, interpretativa, técnica e idiomática de peças selecionadas	Bruno Madeira	Dissertação	UNICAMP, 2013
18	A obra para violão de Pedro Cameron: características idiomáticas e estilísticas	Perotto, Leonardo Luigi	Dissertação	UFG, 2007
19	A obra para violão solo de Almeida Prado	Fabio Scarduelli	Dissertação	UNICAMP, 2007
20	A preparação para performance musical de quarteto de violões.	Salgado, Rafael Pedrosa	Dissertação	UNESP, 2015
21	A Sonatina para Flauta e Violão de Radamés Gnattali: estudo de aspectos estruturais e interpretativos do primeiro movimento	Raissa Anastasia De Souza Melo	Dissertação	UFMG, 2007
22	A sonoridade do violão na execução musical: um estudo sobre os seus aspectos formadores e análise de duas gravações das Quatro Peças Breves de Frank Martin	Aristoteles De Almeida Pires	Dissertação	UFRGS, 2006
23	A Suíte Imágenes para violão de Carlos Aguirre: um estudo técnico-interpretativo	Rafael Iravedra	Dissertação	UFRGS, 2014
24	A Suíte popular brasileira de Heitor Villa-Lobos como expressão do ambiente do choro em seu nascimento	Olmedo, Mayki Fabiani	Dissertação	U. Presb. Mackenzie, 2013
25	A técnica idiomática de composição na obra de Abel Carlevaro	Celso Tenório Delneri	Tese	USP, 2015
26	A tecnologia como meio expressivo do guitarrista atuante no mercado musical pop	Marcel Eduardo Leal Rocha	Tese	UNICAMP, 2011
27	A trajetória musical do compositor brasileiro Djalma de Andrade: Bola Sete	Luís Gustavo Carvalho Alonso Rays	Dissertação	UNICAMP, 2006
28	Análise das relações de simetria em quatro dos estudos para violão de Villa-Lobos	Ciro Paulo Visconti Canellas	Dissertação	USP, 2014
29	Análise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em samba e choro	Remo Tarazona Pellegrini	Dissertação	UNICAMP, 2005
30	Appassionata para violão solo de Ronaldo Miranda: o tratamento octatônico e as constâncias musicais brasileiras	Vieira, Márlou Peruzzolo	Dissertação	UFG, 2010

31	As Doze Valsas de Esquina de Francisco Mignone: um estudo técnico-interpretativo a partir de suas características decorrentes da música popular	Marcelo Novaes Machado	Dissertação	UFMG, 2004
32	Aspectos de estruturação temporal no concerto para violão e orquestra	Rogério Tavares Constante	Tese	UFRGS, 2006
33	Aspectos interpretativos no choro Nosso Choro de Garoto: uma análise de gravações	José Luis Gallo Arias	Dissertação	UFRGS, 2014
34	Autodeterminação para aprender nas salas de aula de violão a distância online: uma perspectiva contemporânea da motivação	Giann Mendes Ribeiro	Tese	UFRGS, 2013
35	Avaliação do ensino-aprendizagem de guitarra elétrica e violão popular na licenciatura em música na modalidade a distância da Universidade Vale do Rio Verde	Endre Solti	Dissertação	UNICAMP, 2015
36	BLEEM BLOOM: um ambiente para musicologia assistida por computador	Vieira De Araújo Junior, Dídimo	Dissertação	UFPE, 2011
37	César Guerra-Peixe: suas obras para violão	Claudio José Corradi Junior	Dissertação	USP, 2006
38	Changes (1983) para violão de Elliott Carter: a construção de um plano de estudo a partir de um auto-relato	Thomas König Pires	Dissertação	UFRGS, 2012
39	Choconut: um processo para reconhecimento de acordes em sequências capturadas por violões MIDI	Enrique Pereira Scholz, Ricardo	Dissertação	UFPE, 2008
40	Choro: uma proposta de ensino da técnica violonística	Matos, Robson Barreto	Dissertação	UFBA, 2009
41	Ciaccona em ré menor BMW 1004 de J.S. Bach: um estudo das articulações e uma transcrição para violão	Thiago Colombo De Freitas	Dissertação	UFRGS, 2005
42	Concepções estilísticas de Helio Delmiro: violão e guitarra na música instrumental brasileira	Bruno Rosas Manguiera	Dissertação	UNICAMP, 2006
43	Concerto para violão e orquestra de Francisco Mignone: edição crítica a partir da versão de Sérgio Abreu	Mauricio Tadeu Dos Santos Orosco	Tese	USP, 2013
44	Concerto para violão e pequena orquestra de H. Villa-Lobos: um estudo comparativo entre edições e manuscritos	Mello, Ricardo Camponogara De	Dissertação	UFBA, 2009
45	Corporalidade musical: as marcas do corpo na música, no músico e no instrumento	Jorge Luiz Schroeder	Tese	UNICAMP, 2006
46	Cuidado, violão!: as transformações no acompanhamento dos violões nos conjuntos de choro	Pessoa, Felipe Ferreira De Paula	Dissertação	UNB, 2013
47	Descoberta Automática de Conhecimento em Interpretações Musicais: Microandamento e Microdinâmica	Figueiroa Silvestre, Fulvio	Dissertação	UFPE, 2009
48	Descoberta automática de conhecimento em interpretações musicais: o caso do acompanhamento rítmico ao violão	Trajano De Lima Neto, Ernesto	Tese	UFPE, 2007
49	Dez estudos para violão de Radamés Gnattali: estilos musicais e propostas técnico-interpretativas	Zorzal, Ricieri Carlini	Dissertação	UFBA, 2005
50	Do intimismo à grandiloquência (Trajetória e estética do concerto para violão e orquestra: das raízes até a primeira metade do século XX em torno de Segovia e Heitor Villa Lobos)	Renato Da Silva Almeida	Dissertação	USP, 2006
51	Edição crítica da sonata para violão de Guerra-Peixe a partir das fontes primárias	Nunes, Emanuel De Carvalho	Dissertação	UFG, 2011
52	Edição e performance musical: a sonatina para flauta e violão de Radamés Gnattali	Manica, Solon Santana	Dissertação	UFBA, 2013
53	Editor MIDI para violão com articulação humanizada nota a nota e qualidade acústica em linguagem funcional pura	Carlos Roberto Ferreira De Menezes Júnior	Dissertação	UFU, 2007
54	Elaboração de arranjo para guitarra solo	Marcel Eduardo Leal Rocha	Dissertação	UNICAMP, 2005
55	Ensino de guitarra e violão: uma construção social e pessoal	José Tadeu Dutra Zafani	Dissertação	UNICAMP, 2014
56	Ensino do trêmolo e da scordatura na contemporaneidade: aproximações entre técnica tradicional e estendida no repertório para violão erudito	Stefan, Gilberto De Souza	Dissertação	UFG, 2012

57	Estratégia de ensino anatômico a violonistas para prevenção de lesões do aparelho locomotor	Somera Junior, Renato	Dissertação	FAMERP, 2012
58	Estudos de Sor e Brouwer: uma abordagem comparativa de demandas técnicas	Flávia Domingues Alves	Dissertação	UFRGS, 2005
59	Explorando master-classes de violão em festivais de música: um estudo multi-casos sobre estratégias de ensino	Zorzal, Ricieri Carlini	Tese	UFBA, 2010
60	Expressividade musical na bossa nova: análise e síntese de microandamento e microdinâmica	Freire De Oliveira Holanda, Raphael	Dissertação	UFPE, 2010
61	Fatores que influenciam a autonomia do aluno de violão em um curso de licenciatura em música a distancia	Westermann, Bruno	Dissertação	UFBA, 2010
62	Fatores que influenciam o desenvolvimento musical de alunos da disciplina instrumento suplementar (violão)	Moura, Risaelma De Jesus Arcanjo	Dissertação	UFBA, 2008
63	Fernando Sor e as transcrições Opus 19 para violão de Seis árias escolhidas de A flauta mágica de Mozart: uma abordagem estético-analítica	Eusiel Silva Do Rego	Dissertação	USP, 2012
64	Folias de Espanha: o eterno retorno	Flavio Apro	Tese	USP, 2009
65	Francisco Araujo: o uso do idiomatismo na composição de obras para violão solo	Sergio Antonio Caldana Battistuzzo	Dissertação	UNICAMP, 2009
66	Gerando acompanhamento rítmico automático para violão: estudo de caso do Cyber-João	Leal De Melo Daltia, Marcio	Dissertação	UFPE, 2004
67	Guitare pour orchestre de Frank Martin: uma análise a partir do original para violão	Victor Castellano	Dissertação	USP, 2008
68	Habitus and of the guitar field in Higher Educational Institutions of Ceará	Eddy Lincoln Freitas De Souza	Dissertação	UFC, 2012
69	Hélio Delmiro - composições para violão solo	Vinicius José Spedaletti Gomes	Dissertação	USP, 2012
70	Hibridismos musicais: Leo Brouwer e a Sonata del Caminante.	Franco, Luan José	Dissertação	UNESP, 2013
71	Iniciação ao violão utilizando acompanhamento de canções: uma proposta metodológica para o ensino coletivo	Oliveira, Adriano Almeida	Dissertação	UFBA, 2016
72	Interpretação musical como hermenêutica da música: um ensaio sobre performance	Luciano Cesar Moraes E Silva	Tese	USP, 2014
73	João Bosco: um cavaleiro e seu violão	Marcus Vinicius Scanavez Ramasotti Medeiros De Almeida	Dissertação	UNICAMP, 2009
74	Khamailon: fantasia para violão e orquestra de Almeida Prado	Fabio Scarduelli	Tese	UNICAMP, 2009
75	Leitura à primeira vista no violão: um estudo com alunos de graduação	Eduardo Vagner Soares Pastorini	Dissertação	UFRGS, 2011
76	Leitura à primeira vista: perspectivas para a formação do violinista	Arôxa, Ricardo Alexandre De Melo	Dissertação	UFPB, 2013
77	Leitura musical à primeira vista ao violão: a influência da organização do material de estudo	Fireman, Milson Casado	Tese	2010
78	Lendas Capixabas para violão de Carlos Cruz: uma edição crítico-interpretativa	Renan Colombo Simões	Dissertação	UFRGS, 2014
79	Lúcio Yanel e o Violão Pampeano: memória(s), história(s) e identidade(s) de um fazer musical no sul do Brasil	José Daniel Telles dos Santos	Dissertação	UFPEL, 2012
80	Mágoas do violão: mediações culturais na música de Octávio Dutra (Porto Alegre, 1900-1935)	Souza, Márcio De	Tese	PUCRS, 2010
81	Memorial de composição (música eletroacústica e violão)	Corrêa, João Francisco De Souza	Dissertação	UFPR, 2013
82	Memórias de um Processo de Composição Musical: Impetus, Técnicas e Improvisações	Maurício Marques Machado	Dissertação	UFRGS, 2014
83	Miguel Llobet: canciones catalanas para violão (1899-1927)	Dagma Cibebe Eid	Dissertação	USP, 2008
84	Muito além da valsa Gotas de Lágrimas: o violão seresteiro de Mozart Bicalho em transcrições e arranjos de seus álbuns Sonhando ao Luar e um Senhor Violão	Reginaldo De Almeida Martins	Dissertação	UFMG, 2013
85	Música e identidade na América Latina: o caso de Agustín Barrios "Mangoré".	Eid, Félix Ceneviva.	Dissertação	UNESP, 2012
86	O autodidatismo na formação musical: revisão de conceitos e investigação de processos não-escolares de aprendizagem e desenvolvimento musical	Nathan Tejada De Podestá	Dissertação	UNICAMP, 2013
87	O Cantador: a música e violão de Dori Caymmi	Julio Cesar Caliman Smarçaro	Dissertação	UNICAMP, 2006

88	O concerto RV 199 de Antônio Vivaldi: uma transcrição para violão segundo os procedimentos utilizados por J. S. Bach no concerto BWV 973	Brombilla, Marcelo Cazarotto	Dissertação	UFG, 2013
89	O diálogo entre solista e orquestra no Concerto Métis de Roland Dyens	Daniel Cordova Christofaro	Dissertação	UFMG, 2010
90	O estilo composicional de Marco Pereira presente na obra Samba Urbano. Uma abordagem a partir de suas principais influências: a música popular brasileira, o jazz e a música erudita	Lemos, Júlio Cesar Moreira	Dissertação	UFG, 2012
91	O idiomatismo na obra para violão solo de Sebastião Tapajós.	Nascimento, Ismael Lima Do	Dissertação	UNESP, 2013
92	O processo de digitação para violão da Ciaccona BWV 1004 de Johann Sebastian Bach	Alisson Cardoso Monteiro Alípio	Dissertação	UFRGS, 2010
93	O processo de transcrição da parte da harpa para violão de sete cordas do concerto em dó maior K299 para flauta, harpa e orquestra de W.A. Mozart	Fábio Cirilo Santos Dalla Costa	Dissertação	UFRGS, 2010
94	O processo de transcrição da Suíte 20 de Johann Jacob Froberger para violão solo	César Souza Funck	Dissertação	UFRGS, 2006
95	O processo de transcrição para violão de Tempo di Ciaccona e Fuga de Béla Bartók	Gustavo Silveira Costa	Dissertação	USP, 2007
96	O processo motor na Appassionata para violão de Ronaldo Miranda	Ávila, Guilherme Augusto De	Dissertação	UFBA, 2007
97	O uso da scordatura para a execução no violão de obras compostas para alaúde barroco: transcrição e exemplos extraídos da obra de Silvius Leopold Weiss	Rafael Garcia Borges	Tese	UFRGS, 2007
98	O violão clube do Ceará: hábitos e formação musical	Marco Túlio Ferreira Da Costa	Tese	UFC, 2010
99	O violão de garoto. A escrita e o estilo violonístico de Annibal Augusto Sardinha	Celso Tenório Delneri	Dissertação	USP, 2009
100	O violão na canção de câmara brasileira: um estudo de seus aspectos musicais e simbólicos	Claudia Araujo Garcia	Dissertação	UFMG, 2011
101	O violão na cidade de São Paulo no período de 1900 a 1950.	Bartoloni, Giacomo.	Dissertação	UNESP, 1995
102	O violão na sociedade carioca: técnicas, estéticas e ideologias	Fernanda Maria Cerqueira Pereira	Dissertação	UFRJ/CLA, 2007
103	O violão nos programas de pós-graduação e na sala de aula: amostragem e possibilidades	Gilson Uehara Gimenes Antunes	Tese	USP, 2012
104	Obra de Claudio Santoro para violão solo: contexto de criação, análise musical e sugestões técnico-interpretativas	Felipe Garibaldi De Almeida Silva	Dissertação	USP, 2014
105	Oficina de violão: estrutura de ensino e padrões de interação em um curso coletivo a distância	Braga, Paulo David Amorim	Tese	UFBA, 2009
106	Os dez estudos para violão de Radamés Gnattali: uma análise	Ubirajara Pires Armada Junior	Dissertação	USP, 2007
107	Os fundamentos da interpretação musical: aplicabilidade nos 12 estudos para violão de Francisco Mignone.	Apro, Flávio.	Dissertação	UNESP, 2004
108	Os sete estudos para violão solo de Carlos Alberto Pinto Fonseca: uma abordagem analítica sobre demandas técnicas	Cristiano Braga De Oliveira	Dissertação	UFRGS, 2011
109	Othon Salleiro: um Barrios brasileiro? Análise da linguagem instrumental do compositor-violonista. (1910 - 1999)	Flavia Rejane Prando	Dissertação	USP, 2008
110	Pixinguinha e Dino Sete Cordas: reflexões sobre a improvisação no choro	Geus, José Reis De	Dissertação	UFG, 2009
111	Polvo violonista: sistema multiagente para simulação de performances em violão	Leandro Lesqueves Costalonga	Dissertação	UFRGS, 2005
112	Preparação e planejamento da performance do violonista: estudo da obra homenagem a Villa-Lobos Op.46 de Marlos Nobre	Kaminski, Leonardo Casarin	Dissertação	UFG, 2012
113	Preparação para performance de música de câmara com violão: o uso do corpo no repertório com técnicas estendidas.	Mello, Felipe Marques De	Dissertação	UNESP, 2015
114	Processes of teaching guitar in schools free music: a case study of teaching practices of two teachers	Andrei Jan Hoffmann Uller	Dissertação	UDESC, 2012
115	Processo de criação do intérprete: estudo de dedilhados na Aquarelle de Sérgio Assad	Santos, Cristiano Sousa Dos	Dissertação	UFBA, 2009
116	Professores de violão e seus modos de ser e agir na profissão: um estudo sobre culturas profissionais no campo da música	Alexandre Vieira	Dissertação	UFRGS, 2009

117	Quadros de uma exposição para violão solo por Kazuhito Yamashita: um estudo dos efeitos técnicos a partir da comparação com o original para piano e a orquestração de Maurice Ravel.	Motta, Daniel Andriolli Rodrigues.	Dissertação	UNESP, 2012
118	Raphael Rabello e Odeon de Ernesto Nazareth: interpretação, arranjo e improvisação	Alvimar Liberato Nunes	Dissertação	UFMG, 2007
119	Recursos idiomáticos em scordatura na criação de repertório para violão	Marcus Andre Varela Vasconcelos	Dissertação	UNICAMP, 2002
120	Referenciais para o ensino de violão na formação do musicoterapeuta	Teixeira, Levi Trindade	Dissertação	UFG, 2010
121	Regularidade e simultaneidade na técnica violonística de mão direita: uma abordagem quantitativa de arpejos, sons plaqué e trêmolos	Lucas Nezio Malta	Dissertação	UFMG, 2012
122	Relações entre os Critérios de Avaliação do Professor de Violão e uma Teoria de Desenvolvimento Musical	Tourinho, Ana Cristina Gama Dos Santos	Tese	UFBA, 2001
123	Reminiscências op. 78 de Marlos Nobre: um estudo técnico e interpretativo	Silva, João Raone Tavares Da	Dissertação	UFBA, 2007
124	Repertório barroco e suas possibilidades ao violão: aspectos teóricos e métodos transcritivos a partir das cordas dedilhadas.	Cardoso, Renato De Carvalho	Dissertação	UNESP, 2014
125	Retratos para três violões, de Radamés Gnattali: um arranjo a ser (re)construído	Antonino José Coutinho	Dissertação	USP, 2010
126	Ritmata de Edino Krieger: uma reflexão sobre processos vanguardistas na literatura do violão brasileiro	Michel Barboza Maciel	Dissertação	UFMG, 2010
127	Scherzo da Sonata para violão, Op. 47 de Alberto Ginastera: trajetória e síntese dos Scherzi Ginasterianos	Marcos Víctora Wagner	Dissertação	UFRGS, 2007
128	Seis sonatas e partias para violino solo de J. S. Bach ao violão: fundamentos para adaptação do ciclo	Gustavo Silveira Costa	Tese	USP, 2012
129	Sérgio Abreu: sua herança histórica, poética e contribuição musical através de suas transcrições para violão	Luciano Cesar Morais E Silva	Dissertação	USP, 2007
130	Sérgio Assad: sua linguagem estético-musical através da análise de Aquarelle para violão solo	Thiago Chaves De Andrade Oliveira	Dissertação	USP, 2009
131	Suíte para Violão de Ernst Mahle: uma edição crítica e de performance	Rahmeier, Pieter	Dissertação	UFG, 2014
132	Técnica híbrida aplicada ao violão	Marcos Da Silva Maia	Dissertação	UNICAMP, 2007
133	Técnicas estendidas para violão: hibridização e parametrização de maneiras de tocar	Daniel Murray Santana De Vasconcellos	Dissertação	UNICAMP, 2013
134	Teoria da digitação: um protocolo de instâncias, princípios e perspectivas para a construção de um cenário digital ao violão	Alisson Cardoso Monteiro Alípio	Tese	UFRGS, 2014
135	Terra dos pássaros: uma abordagem sobre as composições de Toninho Horta	Thais Lima Nicodemo	Dissertação	UNICAMP, 2009
136	Tocar violão: um estudo qualitativo sobre os processos de aprendizagem dos participantes do Projeto Arena da Cultura	Fernando Macedo Rodrigues	Dissertação	UFMG, 2007
137	Trajetória estilística do choro: o idiomatismo do violão de sete cordas, da consolidação a Raphael Rabello	Borges, Luís Fabiano Farias	Dissertação	UNB, 2008
138	Transcrição musical: um estudo crítico do repertório para instrumentos de cordas dedilhadas.	Souto, Luciano Hercílio Alves.	Dissertação	UNESP, 2010
139	Transcrições para violão: soluções técnico-musicais para interpretação de obras selecionadas de Claude Debussy e Maurice Ravel	Diogo Salmeron Carvalho	Dissertação	USP, 2012
140	Transformar música: o conhecimento pedagógico do conteúdo de um professor de violão	Thiago Alves Marques Moreira	Dissertação	UDESC, 2014
141	Três estilos do violão brasileiro: choro, jongo e baião	Marcus Facchin Bonilla	Dissertação	UDESC, 2013
142	Três estudos de concerto para violão de Radamés Gnattali peculiaridades estilísticas e suas implicações com processos de circularidade cultural	Silva, Valdemar Alves	Dissertação	UFG, 2014
143	Trinta e um peças musicais de João Juvanklin: uma edição comentada	Álvaro Alberto De Paiva Barros	Dissertação	UNICAMP, 2002

144	Um estudo sobre a digitação a partir da peça Caleta el Membrillo para violão de Guillermo Rifo	Nahuel Romero Paschero	Dissertação	UFRGS,
145	Um estudo sobre a formação e atuação do professor de violão em Santa Catarina	Marcos Antônio De Araújo Figueredo	Dissertação	UDESC, 2013
146	Um território a muitas vozes: tocautoria e outras práticas violonísticas contemporâneas na América Latina	Stanley Levy Nazareno Fernandes	Dissertação	UFMG, 2014
147	Uma análise da digitação grafada nas Five Bagatelles de William Walton	Fernando Gonçalves Dutra Da Silveira Filho	Dissertação	UFRGS, 2004
148	Utilização de Imagens Mentais na Prática Diária de Estudantes do Bacharelado em Violão da UFPB	Donoso, Pablo Pérez	Dissertação	UFPB, 2014
149	Variazioni attraverso i secoli, op 71 de Mário Castelnuovo-Tedesco: um estudo sobre a história da forma Tema e Variações no repertório violonístico.	Campos, José Henrique Rosa De.	Dissertação	UNESP, 2008
150	Violão de rua: canto de uma utopia romântica.	Paula, Tadeu Paschoal De.	Dissertação	UNESP, 2009
151	Violão expandido: panorama, conceito e estudos de caso nas obras de Edino Krieger, Arthur Kampela e Chico Mello	Mário Da Silva Junior	Tese	UNICAMP, 2013
152	Violão.org: saberes e processos de apreensão/transmissão da música no espaço virtual	Adelson Aparecido Scotti	Dissertação	UFU, 2011
153	Violão: a imagem que fez escola. São Paulo 1900-1960.	Bartoloni, Giacomo.	Tese	UNESP, 2000
154	Violão-canção: diálogos entre o violão solo e a canção popular no Brasil	Chico Saraiva	Dissertação	USP, 2014