



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS – IH  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – PPGHIS**

**ALESSANDRO BORGES CORDEIRO**

**VIOLONISTAS DA ERA DO RÁDIO:  
um estudo historiográfico e musicológico  
sobre o sistema musical brasileiro – 1920 a 1960**

**Brasília  
2024**



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB**  
**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS – IH**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – PPGHIS**

**ALESSANDRO BORGES CORDEIRO**

**VIOLONISTAS DA ERA DO RÁDIO:**  
**um estudo historiográfico e musicológico**  
**sobre o sistema musical brasileiro – 1920 a 1960**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, Departamento de História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, como requisito parcial para exame de qualificação do Doutorado em História, área de concentração História Social e suas Múltiplas Formas.

**Orientador:** Prof. Dr. Marcelo Balaban

**Brasília**  
**2024**

*Dedico esse trabalho à minha companheira Pilar e aos meus filhos Heitor e João, que são a razão de ser de minha vida e de minha trajetória;*

*Aos violonistas-compositores do rádio a todos/as aqueles/as que fizeram e fazem a história do violão no Brasil.*

**Espaço para ficha catalográfica**

**ALESSANDRO BORGES CORDEIRO**

**VIOLONISTAS DA ERA DO RÁDIO:**

**um estudo historiográfico e musicológico sobre o  
sistema musical brasileiro – 1920 a 1960**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, Departamento de História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, como requisito parcial para exame de qualificação do Doutorado em História, área de concentração História Social e suas Múltiplas Formas.

**Orientador:** Prof. Dr. Marcelo Balaban

Defendida e aprovada em 9 de dezembro de 2024  
pela banca examinadora constituída por:

---

Prof. Dr. Marcelo Balaban– Presidente  
Universidade de Brasília – UnB  
Programa de Pós-Graduação em História – PPGHIS/UnB

---

Profa. Dra. Ana Flávia Cernic Ramos  
Universidade Federal de Uberlândia  
Programa do Programa de Pós-Graduação em História – PPGHIS/UFU

---

Profa. Dra. Lericice de Castro Garzoni  
Instituto Federal Sul de Minas

---

Prof. Dr. Daniel Barbosa Andrade de Faria– Membro Efetivo Interno  
Universidade de Brasília – UnB  
Programa de Pós-Graduação em História – PPGHIS

---

Prof. Dr. Flávio Santos Pereira - Avaliador Suplente Interno  
Universidade de Brasília – UnB  
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGMUS

## AGRADECIMENTOS

Muitas pessoas foram fundamentais para realização desse trabalho e, nesse espaço, gostaria de registrar os meus sinceros agradecimentos:

À Pilar, minha companheira de vida e de música, minha maior inspiração, com quem formo o *Duo Sertânico*, desde o pedido de casamento feito com a partitura de “Quem Sabe”, de Carlos Gomes. Seu apoio e sua companhia em todos os momentos tornaram esse trabalho possível;

Aos meus filhos Heitor e João, pela paciência e compreensão ao me verem trabalhando, quando preferiam que estivesse brincando com eles;

Aos meus pais, Luiz e Derenice, com quem posso contar sempre;

Aos meus tios Beto e Marcionílio, a quem devo meu gosto musical e os primeiros acordes ao violão; ao tio Joel e à tia Eva, por seu apoio nesses últimos anos;

À memória do meu avô, o sanfoneiro Eurípedes Mariano que, junto com o *Trio Universo*, tocava nas emissoras de rádio de Anápolis-GO e com quem aprendi muito; e à minha avó Alice, por sua hospitalidade, alegria e generosidade;

Aos nossos vizinhos, meu irmão Paulo, meus sobrinhos Arthur e Gabriel e minha cunhada Juliana, companheiros de música e festas;

Ao professor Marcelo Balaban que, gentilmente, aceitou orientar esse trabalho;

Aos/Às professores/as Dra. Ana Flávia Cernic Ramos, Profa. Dra. Lericice de Castro Garzoni, Dr. Daniel Barbosa Andrade de Faria e Dr. Flávio Santos Pereira, por aceitarem participar dessa banca de avaliação deste trabalho;

Aos/Às professores/as e pesquisadores/as que colaboraram com essa tese: Gilson Antunes, Jaime Ernest Dias, Jefferson Motta, Júlio Ribeiro e Paola Picherzky, por sua inestimável contribuição;

Ao jornalista Luís Nassif, por suas valiosas contribuições e por sua generosidade;

Aos/Às colegas professores/as Simone Lacorte, Delmary Vasconcelos e Flávio Santos Pereira, por seu apoio nesse período;

Aos colegas do Departamento de Música da UnB, que permitiram que eu me afastasse para fazer o meu doutoramento.

## RESUMO

O presente trabalho teve como objetivo central investigar a contribuição de violonistas-compositores da Era do Rádio (1930-1960) para a formação de gêneros e aspectos performativos da música brasileira, bem como sua influência sobre as gerações que se seguiram até a contemporaneidade na construção e na conformação do sistema musical brasileiro. Para tanto, realizamos um estudo historiográfico e musicológico tendo com o fontes registros de relatos do final do século XIX e do começo do século XX, registros pictóricos, registros literários, textos extraídos de periódicos especializados, composições e performances musicais, bem como entrevistas com especialistas contemporâneos da academia e da imprensa cultural. Partimos da investigação da chegada de instrumentos de cordas dedilhadas ao Brasil, a partir do processo de colonização, focalizando como violas e violões foram apropriados pelas comunidades em contato. Mapeamos processos de profissionalização de musicistas em contextos da incipiente urbanização de cidades brasileiras a partir de formações instrumentais, passando pelos *ternos de barbeiros*, pelas *bandas de música*, até os *regionais de choro*, concluindo que, para a existência desses conjuntos, foram necessárias organizações baseadas na solidariedade entre seus membros, bem como a constituição de uma escola de aprendizado informal em diálogo com práticas sistematizadas da música de concerto. Concomitantemente, realizamos um estudo musicológico dos gêneros musicais populares brasileiros entre o final do século XIX e início do século XX, e a consolidação do gênero *choro*, a partir de uma perspectiva formativa, buscando rastrear aspectos estéticos presentes na música brasileira. Focalizamos, então, o estudo historiográfico de biografias e obras de violonistas-compositores que tiveram protagonismo na indústria fonográfica e no rádio entre 1920 e 1960 – João Teixeira Guimarães, João Pernambuco (1883-1947); Américo Jacomino, Canhoto (1889-1928); Levino Albano da Conceição (1895-1955); Rogério Guimarães (1900-1980), Mozart Bicalho (1901-1986), Armando Neves (1902-1976); José do Patrocínio Oliveira, Zé Carioca (1904-1987); Henrique Brito (1908-1935); Aníbal Augusto Sardinha, Garoto (1915-1955); Dilermando Reis (1916-1977); e Laurindo Almeida (1917-1995) –, analisando musicologicamente aspectos performativos que foram registrados a partir da invenção do fonógrafo e da radiofonia, observando a consolidação do sistema musical brasileiro por meio do estudo de aspectos estruturais dos gêneros musicais populares tal como realizados em suas composições.. Por fim, centramos nossa investigação em análises musicológicas contrastivas de obras dos violonistas-compositores da Era do Rádio e de violonistas de gerações posteriores, marcando dois momentos – a geração *Bossa Nova* e a contemporaneidade –Baden Powell (1937-2000), Rosinha de Valença (1941-2000), Paulo Bellinati (1950-atual) e Marco Pereira (1950-atual), buscando mapear a partir da materialidade das obras de arte a influência dos violonistas-compositores da Era do Rádio para as gerações posteriores. Tivemos como principal resultado evidenciar a centralidade do violão e dos violonistas-compositores no sistema musical brasileiro, compreendendo a riqueza da produção musical do país em razão da diversidade de expressões e do modo com que esse sistema está organizado histórica e esteticamente. Esperamos que este trabalho possa contribuir com o estudo da história do violão e do sistema musical no Brasil, bem como para o estabelecimento de pontes teóricas e metodológicas entre os campos da historiografia e da musicologia.

**Palavras-chave:** História Social. História do Violão Brasileiro. Violonistas-compositores. Era do rádio. Sistema Musical Brasileiro.

## ABSTRACT

The main objective of this work was to investigate the contribution of guitarist-composers from the Radio Era (1930-1960) to the formation of genres and performative aspects of Brazilian music, as well as their influence on the generations that followed until the present day in the construction and development of the Brazilian musical system. To this end, we carried out a historiographical and musicological study using as sources records of reports from the end of the 19th century and the beginning of the 20th century, pictorial records, literary records, texts extracted from specialized periodicals, musical compositions and performances, as well as interviews with contemporary experts from academia and the cultural press. We started by investigating the arrival of plucked string instruments in Brazil, starting from the colonization process, focusing on how violas and guitars were appropriated by the communities in contact. We mapped the professionalization processes of musicians in contexts of incipient urbanization of Brazilian cities, starting from instrumental formations, passing through barbers' groups, music bands, and even regional choro groups, concluding that, for these groups to exist, organizations based on solidarity among their members were necessary, as well as the constitution of a school of informal learning in dialogue with systematized practices of concert music. At the same time, we carried out a musicological study of popular Brazilian musical genres between the end of the 19th century and the beginning of the 20th century, and the consolidation of the choro genre, from a formative perspective, seeking to track aesthetic aspects present in Brazilian music. We then focused on the historiographical study of biographies and works of guitarist-composers who were prominent in the recording industry and on the radio between 1920 and 1960 – João Teixeira Guimarães, João Pernambuco (1883-1947); Américo Jacomino, Canhoto (1889-1928); Levino Albano da Conceição (1895-1955); Rogério Guimarães (1900-1980), Mozart Bicalho (1901-1986), Armando Neves (1902-1976); José do Patrocínio Oliveira, Zé Carioca (1904-1987); Henrique Brito (1908-1935); Aníbal Augusto Sardinha, Garoto (1915-1955); Dilermando Reis (1916-1977); and Laurindo Almeida (1917-1995) –, musicologically analyzing performative aspects that were recorded after the invention of the phonograph and radio, observing the consolidation of the Brazilian musical system through the study of structural aspects of popular musical genres as realized in their compositions. Finally, we focused our research on contrastive musicological analyses of works by guitarist-composers from the Radio Era and guitarists from later generations, marking two moments – the Bossa Nova generation and contemporary times – Baden Powell (1937-2000), Rosinha de Valença (1941-2000), Paulo Bellinati (1950-present) and Marco Pereira (1950-present), seeking to map, based on the materiality of the works of art, the influence of guitarist-composers from the Radio Era on later generations. Our main result was to highlight the centrality of the guitar and guitarist-composers in the Brazilian musical system, understanding the richness of the country's musical production due to the diversity of expressions and the way in which this system is organized historically and aesthetically. We hope that this work can contribute to the study of the history of the guitar and the musical system in Brazil, as well as to the establishment of theoretical and methodological bridges between the fields of historiography and musicology.

**Keywords:** Social History. History of the Brazilian Guitar. Guitarists-composers. Radio era. Brazilian Musical System.



## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

BN – Biblioteca Nacional

CPDOC – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil

FGV – Fundação Getúlio Vargas

IHGB – Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

IMS – Instituto Moreira Salles

## LISTA DE FIGURAS

|   |     |
|---|-----|
| Figura 1 – <i>Frame</i> de vídeo capturado a 60 fps e desacelerado em 40% a fim de possibilitar a visualização da propagação de ondas sonoras pelas cordas de um violão   | 39  |
| Figura 2 – Interferogramas da propagação de som no tampo de um violão   | 40  |
| Figura 3 – Violão/Guitarra Antonio de Torres de 1859. Fotografia: Rafael Vargas.  | 41  |
| Figura 4 – Vihuela da mano preservada no Museu da Música de Paris – Número de inventário E.0748 – Anônimo, Península Ibérica, Fim do século XVI   | 43  |
| Figura 5 – Banda São Benedito, de Botucatu-SP (1915); banda Bom Jesus de Matozinhos, de Ouro Preto (1933); banda “Sociedade Musical São Caetano” de Mariana (1920); e Banda da Sociedade Musical “União XV de Novembro (foto da autora).      | 78  |
| Figura 6 – Banda do Corpo de Bombeiros do Distrito Federal – Rio de Janeiro   | 90  |
| Figura 7 – Capas de coletâneas de partituras de Chiquinha Gonzaga   | 95  |
| Figura 8 – Vicente Celestino, Chiquinha Gonzaga, Gilda de Abreu e Viriato Corrêa no palco do Teatro Recreio (RJ), após o ensaio geral da opereta Juriti em 1919   | 96  |
| Figura 9 – Chiquinha Gonzaga na sede da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais  | 96  |
| Figura 10 – Chiquinha Gonzaga à frente da Orquestra Chiquinha Gonzaga, formada na ocasião da visita do escritor português Júlio Dantas, na sede da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (Sbat), no Rio de Janeiro, em 23 de julho de 1923 | 97  |
| Figura 11 – Fotografia do Regional <i>O Grupo do Canhoto</i>  | 146 |
| Figura 12 – João Pernambuco, o sertanejo do violão  | 149 |
| Figura 13 – Frames de “Jaci” e o “Sertanejo” – João Pernambuco (1912)   | 150 |
| Figura 14 – O Grupo Caxangá. João Pernambuco é o primeiro sentado da esquerda para direita  | 151 |
| Figura 15 – Os Oito Batutas   | 152 |
| Figura 16 – Retrato do violonista Levino Conceição  | 156 |
| Figura 17 – Retrato de Henrique Brito   | 177 |
| Figura 18 – Registro fotográfico do violonista Bola Sete  | 200 |
| Figura 19 – Registro fotográfico do jovem Dilermando Reis   | 201 |
| Figura 20 – Registro fotográfico de Rogério Guimarães, João Pernambuco e outros músicos   | 211 |
| Figura 21 – Registro fotográfico de Garoto e seus instrumentos  | 216 |
| Figura 22 – Registro fotográfico de Carmem Miranda e o Bando da Lua   | 219 |
| Figura 23 – Registro fotográfico <i>Trio Surdina</i> : Chiquinho do Acordeon, Garoto e Fafá Lemos   | 221 |
| Figura 24 – Laurindo de Almeida e Garoto - Rádio Mayrink Veiga, 1939  | 223 |
| Figura 25 – Registro fotográfico do violonista Armando Neves  | 227 |

|   |     |
|---|-----|
| Figura 26 – Registro fotográfico de Armandinho no Santo Amaro Futebol Clube em 1925 (o terceiro da direita para a esquerda)   | 227 |
| Figura 27 – Registro fotográfico da Orquestra de Cordas organizada por Canhoto  | 229 |
| Figura 28 – O Trio Record, Rago, Armandinho (ao centro) e Zezinho   | 233 |
| Figura 29 – Trecho da partitura do choro “Magoado” de Dilermando Reis   | 242 |
| Figura 30 – Registro do violonista João Gilberto  | 252 |
| Figura 31 – Registro fotográfico do violonista Baden Powell   | 254 |
| Figura 32 – Registro fotográfico da violonista Rosinha de Valença   | 258 |
| Figura 33 – <i>Frame</i> do vídeo de “Porto das Flores” – Rosinha de Valença por Alessandro Borges Cordeiro, pelo projeto Mulheres Compositoras para Violão criado e coordenado pela violonista, professora, compositora e pesquisadora Thaís Nascimento - projeto Bravio Compositoras (2021) | 262 |
| Figura 34 – Registro fotográfico do violonista Paulo Bellinati  | 267 |
| Figura 35 – Registro fotográfico do violonista Marco Pereira  | 270 |
| Figura 36 – Frames do vídeo da interpretação do choro “Magoado”, de Dilermando Reis, interpretada pelos violonistas Marco Pereira e Paulo Bellinati no programa Senhor Brasil, de Rolando Boldrim   | 270 |

## LISTA DE EXCERTOS ANALÍTICOS

|   |     |
|---|-----|
| Excerto 1 – Um cruzado pede o homem, Anica, pelos sapatos,  | 44  |
| Excerto 2 – Levanto-me todos os dias às seis horas, pois já às oito e meia costume ir   | 47  |
| Excerto 3 – Em todas estas três aldeias há escola de ler e escrever, onde os padres   | 48  |
| Excerto 4 – Anjo representado afresco do Convento de Santo Antônio do Igarassú<br>(PE)  | 48  |
| Excerto 5 – Litografia da Festa do Divino (Rio de Janeiro, 1812-1816) de Joaquim<br>Cândido Guillobel   | 51  |
| Excerto 6 – Litografia Mulher negra tocando viola e padre dançando, autor<br>desconhecido, <i>circa</i> 1829  | 52  |
| Excerto 7 – Capa da Revista Weco de março 1931 – Ano III Número II  | 60  |
| Excerto 8 – Weco, ano 1, n.8, outubro de 1929   | 63  |
| Excerto 9 – Litografias “Les barbiers ambulants” (Os barbeiros ambulantes) e<br>“Boutiques de barbiers” (loja de barbeiros) de Jean Baptiste Debret<br>(1835) | 70  |
| Excerto 10 – Desenho em grafite sobre papel “Irmandade de Nossa Senhora do<br>Rosário e São Benedito” de René Moreaux (1845)                                  | 71  |
| Excerto 11 – Gravura representando uma Banda de Negros, de Thomas Ewbank<br>(1856)  | 73  |
| Excerto 12 – Todo domingo   | 79  |
| Excerto 13 – Verbete sobre Joaquim Callado Jr.  | 82  |
| Excerto 14 – Capa da primeira edição do livro <i>O Choro</i> , de Alexandre Gonçalves<br>Pinto (1936)   | 83  |
| Excerto 15 – Nº 202 da Revista <i>Ilustrada</i> – Capa e página 7 com obituário de<br>Callado   | 84  |
| Excerto 16 – Retrato de Joaquim Callado   | 85  |
| Excerto 17 – Texto do obituário de Joaquim Callado Jr.  | 86  |
| Excerto 18 – Partitura original de Flor amorosa, de Joaquim Antonio da Silva Callado<br>(1980)  | 87  |
| Excerto 19 – Ernesto Nazareth   | 99  |
| Excerto 20 - Convite a Ernesto Nazareth de “A Voz do Violão”  | 99  |
| Excerto 21 – Biografia de Ernesto Nazareth publicada no 2º número da revista O<br>Violão  | 99  |
| Excerto 22 – Nota sobre missa de sétimo dia de Ernesto Nazareth no jornal “A<br>Noite”, edição de 20 março de 1934  | 101 |
| Excerto 23 – STRAUSS II, Johann. Tritsche-Tratsche-Polka. 1858  | 108 |
| Excerto 24 – Trecho da partitura da polca Sultana - Chiquinha Gonzaga   | 110 |
| Excerto 25 – Pizzicato-Polka, compassos 6 e 7.  | 112 |
| Excerto 26 – <i>Sultana</i> , compassos 10 e 11.  | 112 |
| Excerto 27 – Entrevista com Jaime Ernest Dias   | 115 |

|  |     |
|--|-----|
| Excerto 28 – “Seresta”, de Di Cavalcanti (1925), obra em óleo sobre tela   | 116 |
| Excerto 29 – “Favela”, de Candido Portinari (1957), obra em óleo sobre tela  | 116 |
| Excerto 30 – “Viola Leitura”, de Heitor dos Prazeres (1960), em aquarela e nanquim sobre papel de partitura  | 117 |
| Excerto 31 – Anúncios de violão e de encordoamento (jogo de cordas) para violão nos números 9 e 10 da Revista <i>O Violão</i> (1929)               | 119 |
| Excerto 32 – Mosaico de ilustrações – Tocador de violão, por Raul Pederneiras (1874-1953)  | 122 |
| Excerto 33 – Tocador de violão, por Armando Pacheco (1913-1965)  | 123 |
| Excerto 34 – Matéria sobre o 2º Recital de Agutín Barrios no Brasil – Revista <i>O Violão</i> – nº 10 p. 4-5                                       | 125 |
| Excerto 35 – Capa da edição número I de <i>O Violão</i> .  | 128 |
| Excerto 36 – Editorial de <i>O Violão</i>  | 128 |
| Excerto 37 – Revista <i>O Violão</i> (p. 2).   | 129 |
| Excerto 38 – Foto “Uma noite brasileira no “Tijuca Tennis Clube”   | 130 |
| Excerto 39 – Icarahy Violão Club   | 130 |
| Excerto 40 – Matéria da revista <i>O Violão</i>  | 130 |
| Excerto 41 – O violonista e professor Gustavo Ribeiro  | 131 |
| Excerto 42 – Stefana de Macedo, violonista e cantora   | 132 |
| Excerto 43 – Capas dos três números da revista <i>A voz do violão</i>  | 133 |
| Excerto 44 – Cantoras que foram representadas respectivamente nos três números da Revista <i>A Voz do Violão</i>                                   | 134 |
| Excerto 45 – Henrique Brito, José Augusto de Freitas, Dutra, e Mozart Bicalho, em nossa redacção, cercados dos representantes da “A Voz do Violão” | 135 |
| Excerto 46 – Ficha de assinatura da revista <i>A voz do violão</i>   | 136 |
| Excerto 47 – Editorial <i>A voz do violão</i> gravada em discos nº 1, p. 22, da revista <i>A voz do violão</i>                                     | 138 |
| Excerto 48 – Matéria da revista <i>A voz do violão 1</i>   | 139 |
| Excerto 49 – Matéria da revista <i>A voz do violão 2</i>   | 139 |
| Excerto 50 – Matéria da revista <i>A voz do violão 3</i>   | 140 |
| Excerto 51 – Entrevista com Jefferson Motta.   | 140 |
| Excerto 52 – A Última Novidade Musical – Álvaro Martins, o Seth  | 142 |
| Excerto 53 – Entrevista com Gilson Antunes   | 148 |
| Excerto 54 – “Prelúdio Nº 5”, compassos 1 a 3  | 153 |
| Excerto 55 – “Sonho de Magia”, compassos 1 a 3   | 153 |
| Excerto 56 – “Estudo Nº 1”, compassos 17 a 22  | 154 |
| Excerto 57 – “Interrogando”, compassos 10 a 19   | 154 |
| Excerto 58 – Nota sobre o concerto de Levino Conceição   | 158 |
| Excerto 59 – Notícia <i>O Concerto de Amanhã</i> . Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 16 de outubro de 1923   | 159 |
| Excerto 60 – Matéria dedicada a Mozart Bicalho no 1º número da revista <i>A Voz do Violão</i> .  | 160 |
| Excerto 61 – Entrevista com Mozart Bicalho   | 160 |

|   |     |
|---|-----|
| Excerto 62 – Entrevista com Mozart Bicalho 2  | 161 |
| Excerto 63 – Fala de Mozart Bicalho sobre Roquete Pinto   | 161 |
| Excerto 64 – Programação da Rádio Sociedade com Mozart Bicalho  | 162 |
| Excerto 65 – Programação do Cinema Theatro Central  | 163 |
| Excerto 66 – Trecho da partitura de “Gotas de Lágrimas” de Mozart Bicalho,<br>Transcrição de Renato Sampaio.                        | 165 |
| Excerto 67 – Trecho da partitura de “Noite de Lua” de Dilermando Reis, publicada<br>pela Bandeirante Editora Musical LTDA, em 1952. | 167 |
| Excerto 68 – “Gotas de Lágrimas”, compassos 7 a 12.   | 168 |
| Excerto 69 – “Noite de Lua”, compassos 1 a 6.   | 168 |
| Excerto 70 – Trecho da partitura de “Alma de Artista” – Mozart Bicalho  | 169 |
| Excerto 71 – “Alma de Artista”, compassos de 27 a 30.   | 170 |
| Excerto 72 – Trecho da partitura de “Tuim Tuim” de Mozart Bicalho, transcrição de<br>Renato Sampaio                                 | 171 |
| Excerto 73 – “Tuim Tuim”, compassos 48, 19 e 50.  | 172 |
| Excerto 74 – Trecho da partitura de “Currupacopapacos” de Mozart Bicalho,<br>transcrição de Renato Sampaio.                         | 173 |
| Excerto 75 – “Currupacopapacos”, compassos 43 a 45.   | 174 |
| Excerto 76 – Trecho da partitura de “Odeon” de Mozart Bicalho, transcrição de<br>Renato Sampaio.                                    | 175 |
| Excerto 77 – Odeon, compassos 64, 65 e 66.  | 176 |
| Excerto 78 – <i>Frame</i> do único registro em vídeo d’O Bando de Tangarás (1929)   | 178 |
| Excerto 79 – Anúncio de rádio Pilot (1936)  | 182 |
| Excerto 80 – Anúncios de rádios vendidos no Brasil entre 1936 e 1937  | 184 |
| Excerto 81 – “Estúdio”, Candido Portinari (1942), painel  | 187 |
| Excerto 82 – Ator Paulo Gracindo comanda show no aniversário da Rádio Nacional<br>em 1956.  | 189 |
| Excerto 83 – “O Rádio: Programa de Estúdio”, desenho de Seth, Álvaro Martins<br>(1937)  | 190 |
| Excerto 84 – Relato sobre o padre Roberto Landell no jornal <i>O Comércio</i>   | 191 |
| Excerto 85 – Notícia sobre o padre Roberto Landell no Jornal do Brasil. 1901. “Sábio<br>Brasileiro”. Rio de Janeiro (1901).         | 191 |
| Excerto 86 – Relato sobre a primeira experiência do Rádio no Brasil.  | 192 |
| Excerto 87 – Estação da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro   | 193 |
| Excerto 88 – A transmissão radiofônica promovida em 1922  | 194 |
| Excerto 89 – Relato de Roquette Pinto sobre o rádio   | 194 |
| Excerto 90 – Relato sobre o projeto de Roquette Pinto para a Rádio Nacional   | 194 |
| Excerto 91 – Relato sobre o projeto político de Getúlio Vargas para a Rádio Nacional  | 196 |
| Excerto 92 – Programação da Rádio Clube do Brasil   | 197 |
| Excerto 93 – Programação Rádio Mayrink Veiga 18 de março de 1926  | 198 |
| Excerto 94 – Inauguração da Rádio Nacional  | 199 |
| Excerto 95 – Entrevista com Dilermando Reis de 1976   | 202 |

|   |     |
|---|-----|
| Excerto 96 – “O Rádio por Dentro”, desenho de Seth, Álvaro Martins (1937)     | 203 |
| Excerto 97 – Chamada para o Programa Variedades Esso                          | 204 |
| Excerto 98 – Orquestra de Violões de Dilermando Reis na Rádio Clube do Brasil | 205 |
| Excerto 99 – Dilermando na Rádio Clube do Brasil                              | 206 |
| Excerto 100 – Chamada para o programa “Sua Majestade, o Violão”               | 207 |
| Excerto 101 – Programação da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro                | 210 |
| Excerto 102 – Na programação, com Carmen Miranda e Radamés Gnattali           | 212 |
| Excerto 103 – Na Rádio Phillips com Ary Barroso e Sílvio Caldas               | 213 |
| Excerto 104 – Chamada para o programa Variedades Esso                         | 214 |
| Excerto 105 – O Trovador da Fronteira   | 214 |
| Excerto 106 – Os Artistas do Rádio  | 215 |
| Excerto 107 – Nota sobre o verdadeiro nome dos artistas do rádio              | 218 |
| Excerto 108 – Recital solo de Garoto na Rádio Nacional                        | 220 |
| Excerto 109 – Registro fotográfico de Zé Carioca e Laurindo de Almeida        | 225 |
| Excerto 110 – Armandinho na gravadora Parlophon                               | 228 |
| Excerto 111 – Armandinho no Grande Concurso da Música Brasileira              | 230 |
| Excerto 112 – Carta das Emissoras Unida                                       | 231 |
| Excerto 113 – Armandinho na Rádio Record                                      | 232 |
| Excerto 114 – Jornal “O Malho”  | 232 |
| Excerto 115 – Capa do LP O Violão Brasileiro de Dilermando Reis (1979)        | 240 |
| Excerto 116 – Trecho da partitura de “Iracema” de Dilermando Reis             | 241 |
| Excerto 117 – “Magoado”, compassos 12 a 16                                    | 243 |
| Excerto 118 – Trecho da partitura de “Jorge do Fusa”, compassos 1 a 3         | 245 |
| Excerto 119 – “Jorge do Fusa”, compassos 7, 8 e 9                             | 245 |
| Excerto 120 – “Jorge do Fusa”, compassos 13 a 17                              | 246 |
| Excerto 121 – “Jorge do Fusa”, compassos 19 a 21                              | 246 |
| Excerto 122 – “Jorge do Fusa”, compassos 34 a 39                              | 247 |
| Excerto 123 – “Duas Contas”, compassos 1 a 6                                  | 248 |
| Excerto 124 – “Duas Contas”, compassos 4 a 13                                 | 250 |
| Excerto 125 – “Duas Contas”, compassos 39 a 45                                | 250 |
| Excerto 126 – Presidente Bossa Nova   | 253 |
| Excerto 127 – “Gente Humilde” – Garoto, arranjo de Baden Powell               | 255 |
| Excerto 128 – Partitura de “O Astronauta” – Baden Powell                      | 256 |
| Excerto 129 – Trecho da partitura de “Oiá de Rosinha” - Dilermando Reis       | 263 |
| Excerto 130 – “Oiá de Rosinha”, compassos 79 a 90                             | 263 |
| Excerto 131 – “Baile na Fronteira” – Dilermando Reis, compassos 9 a 16        | 264 |
| Excerto 132 – Partitura de “Uma Valsa e dois Amores” – Dilermando Reis        | 267 |
| Excerto 133 – Partitura de “Um Amor de Valsa” – Paulo Bellinati               | 268 |
| Excerto 134 – “Uma Valsa e Dois Amores”, compasso 1 a 4                       | 269 |
| Excerto 135 – “Um Amor de Valsa”, compassos 73 a 77                           | 269 |
| Excerto 136 – Partitura de “Marta” – Marco Pereira                            | 271 |
| Excerto 137 – Partitura de Bugrinha – Dilermando Reis                         | 271 |

## SUMÁRIO

|   |            |
|---|------------|
| CAPÍTULO 1  | 37         |
| <b>1.1 O VIOLÃO COMO FRUTO DO ADENSAMENTO HISTÓRICO, TÉCNICO, TECNOLÓGICO E ESTÉTICO, E SUA TRAJETÓRIA AO BRASIL</b>                | <b>38</b>  |
| <b>1.2 A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA DO FINAL DO SÉCULO XIX AO INÍCIO DO SÉCULO XX E A CONSOLIDAÇÃO DO SISTEMA MUSICAL BRASILEIRO</b> | <b>55</b>  |
| <b>1.3 DO TERNO DE BARBEIROS AOS REGIONAIS DE CHORO</b>   | <b>68</b>  |
| <b>1.4 DAS PERFORMANCES DE GÊNEROS TRANSPLANTADOS À CRIAÇÃO DOS GÊNEROS BRASILEIROS URBANOS</b>                                     | <b>105</b> |
| <br>  |            |
| CAPÍTULO 2  | 114        |
| <b>2.1 VIOLONISTAS E CHORÕES</b>  | <b>118</b> |
| 2.1.1 REVISTAS ESPECIALIZADAS E O PROJETO DE VALORIZAÇÃO DO VIOLÃO NO BRASIL  | 126        |
| <b>2.2 OS ANOS 1920 E AS PRIMEIRAS GRAVAÇÕES EM FONÓGRAFO</b>   | <b>137</b> |
| <b>2.3 VIOLONISTAS, DAS RODAS DE CHORO AOS ESTÚDIOS, ÀS VITROLAS</b>  | <b>144</b> |
| 2.3.1 CANHOTO, O REI DAS GRAVAÇÕES  | 144        |
| 2.3.2 O VIOLÃO MINEIRO DE MOZART BICALHO  | 159        |
| <br>  |            |
| CAPÍTULO 3  | 181        |
| <b>3.1 O SURGIMENTO DO RÁDIO E AS PRIMEIRAS TRANSMISSÕES NO BRASIL</b>  | <b>185</b> |
| <b>3.2 DILERMANDO REIS E SUA TRAJETÓRIA NO RÁDIO</b>  | <b>201</b> |
| <b>3.3 ROGÉRIO GUIMARÃES, O “CANHOTO” DAS RÁDIOS</b>  | <b>209</b> |
| <b>3.4 ANÍBAL AUGUSTO SARDINHA, O “GAROTO DO BANJO”</b>   | <b>216</b> |
| <b>3.5 LAURINDO ALMEIDA E ZÉ CARIOCA</b>  | <b>222</b> |
| <b>3.6 ARMANDO NEVES, JOGADOR DE FUTEBOL E CRAQUE DO VIOLÃO</b>   | <b>226</b> |
| <br>  |            |
| CAPÍTULO 4  | 236        |
| <b>4.1 O LEGADO DOS VIOLONISTAS DO RÁDIO</b>  | <b>237</b> |
| 4.1.1 O VIOLÃO <i>SERESTEIRO</i> DE DILERMANDO REIS   | 239        |
| 4.1.2 O VIOLÃO “MODERNO” DE GAROTO  | 244        |
| <b>4.2 OS HERDEIROS E AS HERDEIRAS DOS VIOLONISTAS DO RÁDIO</b>   | <b>251</b> |
| 4.2.1 OS VIOLONISTAS DA <i>BOSSA NOVA</i>   | 252        |
| 4.2.2 ECOS DA ÉRA DO RÁDIO NA CONTEMPORANEIDADE   | 265        |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS  | 274        |
| FONTES  | 279        |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS  | 292        |



## APRESENTAÇÃO

O violão se constituiu no Brasil como um instrumento essencialmente democrático, sendo praticado por membros da elite, como a Imperatriz Leopoldina (Lustosa, 2006),<sup>1</sup> por segmentos religiosos (Holler, 2006)<sup>2</sup> bem como, amplamente, por pessoas das camadas populares, principalmente, urbanas, tornando-se central nos gêneros musicais que floresceram e se consolidaram no país, ao longo de sua história. A partir das práticas articuladas ao universo cultural, houve o desenvolvimento de técnicas e tecnologias – formas de tocar, formas de apresentar, estruturas de gênero musical, construção de instrumentos, entre outros. Igualmente, houve transformações nas práticas sociais e formas de sociabilidade a partir da ocupação de territórios, das periferias para o centro, dos bailes populares às salas de concerto, do violão como prática amadora à sua profissionalização. Esses foram aspectos centrais que corroboraram para o desenvolvimento do violão no Brasil, sendo necessário focalizar os protagonistas desses processos: os violonistas-compositores do começo do Século XX.

O curto e intenso século XX viu, em suas primeiras décadas, a aceleração de processos sociais (Hobsbawn, 1995; Jameson, 1996)<sup>3</sup> impactando o âmbito das práticas culturais, em especial, por adventos tecnológicos como o fonograma e o rádio que promoveram mudanças na performance, composição e fruição, por meio da formação de um público consumidor, e transformaram profundamente a vida urbana em expansão no referido período. A música passou, desse modo, a circular e ser consumida como produto material e simbólico, sendo relevante investigar as dimensões histórica, social, política e estética do violão como elemento formador do sistema musical brasileiro (Candido, 2000 [1975]; Napolitano, 2007a; Bastos, 2009; Oliveira, 2015; Souza, 2021)<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> LUSTOSA, Isabel. *D. Pedro I. – Um herói sem nenhum caráter*, São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

<sup>2</sup> HOLLER, Marcos Tadeu. *Uma história de cantares de Sion na terra dos Brasis: a música na atuação dos Jesuítas na América Portuguesa (1549-1759)*. 2006. 252 p. **Tese** (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

<sup>3</sup> HOBBSAWM, Eric. *A Era dos Extremos – O Breve Século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.  
JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ed. Ática, 1996.

<sup>4</sup> CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000 [1975].  
NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007a.  
BASTOS, Manoel Dourado. *Notas de testemunho e recalque – Uma experiência musical dos traumas sociais brasileiros em Chico Buarque e Paulinho da Viola (de meados da década de 1960 a meados da década de 1970)*. Tese (doutorado). Assis: UNESP, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2009.  
OLIVEIRA, Acauam Silverio de. *O fim da canção? Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro*. 2015. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Tendo em vista essa conjuntura, a problemática central desta tese centra-se em investigar, a partir das práticas de violonistas-compositores do século XX, o violão como protagonista do sistema musical brasileiro. Assim, estruturamos nossa investigação a partir do estudo da a biografia e a produção dos violonistas-compositores Levino Conceição (1895-1955), Américo Jacomino – o Canhoto (1898-1928), Rogério Guimarães (1900-1980), Mozart Bicalho (1901-1986), Armando Neves (1902-1976), Anibal Augusto Sardinha – o Garoto (1915-1955), Henrique Brito (1908-1935), Dilermando Reis (1916-1977) e Laurindo Almeida (1917-1995) em razão da relevância de suas obras e de sua destacada atuação nas novas mídias emergentes à época, em especial, o rádio.

### **Desenho de pesquisa qualitativo para um estudo complexo sobre história social e construções estéticas**

Buscamos investigar a agência de violonistas-compositores a partir da história socialmente constituída do violão no Brasil, numa perspectiva dialética entre o instrumento em sua historicidade, os gêneros musicais que foram possíveis a partir de sua prática e a vivência de músicos compositores. Entendemos que a história da música brasileira como um tecido abstrato, tramado por diferentes atores e processos sociais, pode ser estudada a partir da materialidade do violão, bem como de obras compostas para o instrumento, de fonogramas e de programas de rádio que registraram a performance de violonistas-compositores. Resta evidente o caráter multifacetado do objeto ao qual nos dedicamos nesta tese – o violão e os violonistas-compositores, focalizando condições para a produção (técnicas e conhecimento musical, acesso ao instrumento violão, entre outros), difusão (conquista de espaços privilegiados para a execução de obras musicais, tecnologias de registro fonográfico, reprodutibilidade técnica [Benjamin, 1983]<sup>5</sup> e radiodifusão musical) e recepção (fruição estética, formação do gosto musical, entre outros) da música – e que exige uma postura complexa e interdisciplinar – aliançando historiografia e musicologia.

---

SOUZA, Paulo Henrique Vieira de. Mangubeat e samba: o sistema cancional brasileiro em tempos de neoliberalismo. 2021. 218 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2021.

<sup>5</sup> BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Walter Benjamin. São Paulo, Abril, 1983, p. 165-196 (col. “Os Pensadores”)

O caráter complexo de nosso estudo exigiu, portanto, uma abordagem teórica que desse conta dessa complexidade. Por isso, buscamos aportes de diferentes áreas do conhecimento, harmonizando aportes da crítica literária dialética (Bakhtin, 2016 [1952]; Candido, 2000 [1975]; Bastos, 2009; Oliveira, 2015; Souza, 2021, entre outros/as), das ciências sociais (Bourdieu, 1984, 2002), da linguística (Kress; Van Leeuwen, 2006, Lakoff; Johnson, 2017), da filosofia (Foucault, 2010 [1970], 2001 [1969]), e, centralmente, da historiografia (Napolitano, 2007a, 2007b; Andrade, 2003; Areias, 2011; Hobsbawm, 1990; Cunha, 2016; Fausto, 2009) e da musicologia (Azevedo, 1956; Andrade, 1972 [1928]; Andrade, 1989; Dudeque, 1994; Antunes, 2002; Alfonso, 2009; Taborda, 2011).

Nesse sentido, em diálogo com Mason (2005, 2011),<sup>6</sup> definimos nosso quebra-cabeças intelectual buscamos constituir um desenho de pesquisa qualitativo triangulando diferentes métodos – pesquisa bibliográfica, pesquisa documental, pesquisa etnográfica e pesquisa musicológica. Para tanto, este trabalho tem como fontes documentais – periódicos; registros pictóricos, fotográficos e filmográficos; partituras; fonogramas; e gravações de programas de rádio – bem como por fontes etnográficas de dados gerados a partir de entrevistas semiestruturadas em profundidade (Flick, 2004, 2009a, 2009b)<sup>7</sup> com violonistas, pesquisadores/as da história do violão brasileiro e violonistas contemporâneos Jaime Ernest Dias, Jefferson Mota, Paola Picherzy e Gilson Antunes, e com o jornalista e músico Luis Nassif.

Compusemos, desse modo, dois *corpora* de pesquisa, um de caráter documental e outro de caráter etnográfico, cujos dados foram organizados pelo tipo de documento coletado – aquele que independe da ação do pesquisador e da investigação em curso para existir – e de texto gerado – dados gerados são realizados a partir da ação metodologicamente delineada pelo pesquisador no âmbito da pesquisa em curso – (Acosta, 2018), e em razão do conjunto de ferramentas teórico-metodológicas adequadas às especificidades de cada *corpus* e de cada documento/texto.

Vejamos o Quadro 1 em que apresentamos a síntese de nosso quebra-cabeças intelectual:

---

<sup>6</sup> MASON, Jeniffer. *Qualitative researching*. Londres: Sage Publications, 2005. MASON, Jeniffer. Facet Methodology: the case for an inventive research orientation. *Methodological Innovations Online*, Manchester, 2011. v. 6, n. 3, 75-92.

<sup>7</sup> FLICK, Uwe. *Uma introdução à pesquisa qualitativa*. Porto Alegre. Bookman, 2004. FLICK, Uwe. *Qualidade na pesquisa qualitativa*. Porto Alegre. Artmed, 2009a. FLICK, Uwe. *Desenho na pesquisa qualitativa*. Porto Alegre. Artmed, 2009b.

**Quadro 1** – Organização das fontes, métodos de coleta e geração, tratamento de dados e justificativa epistemológicas

| <b>Corpora analíticos</b> | <b>Fontes</b>  | <b>Método de coleta ou geração</b>  | <b>Tratamento analítico</b>  | <b>Justificativa epistemológica</b>   |
|---------------------------|--|---|--|---|
| Corpus <i>documental</i>  | Cartas e relatos históricos do período inicial da colonização, visando mapear representações de práticas musicais relacionadas ao violão.  | Coleta de fontes a partir de livros de memórias, acervos da Biblioteca Nacional, Fundação Getúlio Vargas, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Museu da Imagem e do Som de São Paulo, e livros sobre a história do violão. | Análise de discurso crítica a partir da organização dos dados por meio de categorias temáticas – representação de atores sociais, representação de violonistas, representação de espaços culturais, representação de grupos musicais – visando triangular a análise de fontes documentais verbais com as análises das fontes documentais pictóricas e musicológicas, bem como com as fontes etnográficas.  | A análise dessas categorias nos possibilitou compreender o nosso objeto de estudo, os violonistas-compositores, assim como as práticas musicais, no contexto do Brasil colonial.            |
|                           | Cartas e relatos históricos do período imperial, visando mapear representações de práticas musicais relacionadas ao violão.  | Coleta de fontes a partir de livros de memórias, acervos da Biblioteca Nacional, Fundação Getúlio Vargas, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Museu da Imagem e do Som de São Paulo, e livros sobre a história do violão. | Análise de discurso crítica a partir da organização dos dados por meio de categorias temáticas, – representação de atores sociais, representação de violonistas, representação de espaços culturais, representação de grupos musicais – visando triangular a análise de fontes documentais verbais com as análises das fontes documentais pictóricas e musicológicas, bem como com as fontes etnográficas. | A análise dessas categorias nos possibilitou compreender o nosso objeto de estudo, os violonistas-compositores, assim como as práticas musicais, no contexto do período imperial no Brasil. |
|                           | Registros pictóricos – desenhos, pinturas, afrescos, entre outros – de diferentes momentos históricos, em especial, focalizando o século XIX, visando mapear representações de práticas musicais relacionadas ao violão. | Coleta de fontes a partir de livros de memórias, acervos da Biblioteca Nacional, Fundação Getúlio Vargas, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Museu da Imagem e do Som de São Paulo, e livros sobre a história do violão. | Análise imagética baseada na categoria de representação de atores sociais da Gramática do Design Visual (Kress; Van Leeuwen, 2017), visando triangular a análise de fontes imagéticas com as análises das fontes documentais verbais e musicológicas, bem como com as fontes etnográficas.   | A análise dessas imagens nos possibilitou compreender o nosso objeto de estudo, os violonistas-compositores, assim como as práticas musicais, no contexto Brasil do século XIX.             |
|                           | Textos literários de diferentes momentos históricos entre o século,  | Coleta de dados a partir de acervos da Biblioteca   | Análise de discurso crítica a partir da organização dos dados por meio de categorias temáticas – representação de atores sociais, representação de   | A análise dessas categorias nos possibilita compreender o nosso objeto de estudo, os violonistas-compositores, assim como as  |

|   |  |   |  |
|---|--|---|--|
| em especial, focalizando o século XIX, visando mapear representações de práticas musicais relacionadas ao violão.   | Nacional, Instituto Moreira Salles.  | violonistas, representação de espaços culturais, representação de grupos musicais – visando triangular a análise de fontes documentais verbais com as análises das fontes documentais pictóricas e musicológicas, bem como com as fontes etnográficas.  | práticas musicais, no contexto do Brasil do século XIX.  |
| Partituras de composições do século XIX, focalizando obras de autores/as brasileiros que realizam gêneros europeus, buscando analisar as especificidades destas em contraste com partituras de composições europeias. | Coleta de dados a partir de acervos da Biblioteca Nacional, Fundação Getúlio Vargas, site <a href="http://www.musicabrasilis.org.br">www.musicabrasilis.org.br</a> . | Análise musicológica, mapeando estruturas, formas, harmonia, motivos melódicos, tendo como suporte a análise musical e harmônica (Schoenberg, 2012; Guest, 2009; e Chediak, 2009), visando triangular a análise de fontes documentais musicais com as análises das fontes documentais verbais e pictóricas, bem como com as fontes etnográficas.  | A análise dessas peças musicais europeias em contraste com as peças do mesmo gênero musical compostas no Brasil, possibilitou destacar as modificações que os gêneros musicais europeus sofreram a partir de sua recriação no contexto brasileiro. |
| Relatos de memórias sobre práticas culturais anteriores ao advento da rádio,  | Coletas de dados a partir de entrevistas, livros de memórias, entre outros.  | Análise de discurso crítica a partir da organização dos dados por meio de categorias temáticas – representação de atores sociais, representação de violonistas, representação de espaços culturais, representação de grupos musicais – visando triangular a análise de fontes documentais verbais com as análises das fontes documentais pictóricas e musicológicas, bem como com as fontes etnográficas. | A análise dos relatos de memórias nos possibilitou acessar dados a partir de experiências vivenciais de músicos e atores que conviveram com os violonistas da Era do Rádio ou, mesmo, que participaram dos <i>regionais</i> do rádio.              |
| Relatos sobre a história do rádio – Roquette-Pinto, Renato Murce.   | Coletas de dados a partir de entrevistas em programas de rádio (acervo da EBC), Museu da Imagem e do Som de São Paulo, revistas especializadas.                      | Análise de discurso crítica a partir da organização dos dados por meio de categorias temáticas – representação de atores sociais, representação de violonistas, representação de espaços culturais, representação de grupos musicais – visando triangular a análise de fontes documentais verbais com as análises das fontes documentais pictóricas e musicológicas, bem como com as fontes etnográficas. | A análise desses relatos de jornalistas nos permitiu compreender os primórdios do rádio no Brasil e seu desenvolvimento como o principal veículo de comunicação de meados do século XX.  |
| Artigos e notas em jornais e periódicos, visando mapear representações de   | Coleta de dados a partir da inclusão de palavras-chave na Hemeroteca da Biblioteca   | Análise de discurso crítica a partir da organização dos dados por meio de categorias temáticas – representação de atores sociais, representação de  | A análise desses dados foi de suma importância para mapearmos as práticas  |

|   |   |  |   |
|---|---|--|---|
| práticas musicais relacionadas ao violão, aos estúdios de gravação e aos programas de rádio.  | Nacional, usando as palavras-chave: violão; violonista; Canhoto, violão; João Pernambuco; Levino Conceição; Mozart Bicalho; Henrique Brito; Rogério Guimarães; Dilermando Reis; Garoto, violão; Laurindo Almeida; Zé Carioca; Armando Neves; Armandinho. Trabalhos acadêmicos sobre a biografia de violonistas-compositores.  | violonistas, representação de espaços culturais, representação de grupos musicais, registros de obras musicais – visando triangular a análise de fontes documentais verbais com as análises das fontes documentais pictóricas e musicológicas, bem como com as fontes etnográficas.  | musicais e as obras dos violonistas-compositores da Era do Rádio.   |
| Textos escritos em periódicos especializados, visando mapear representações de práticas musicais relacionadas ao violão, aos estúdios de gravação e aos programas de rádio. | Coleta de dados a partir da inclusão de palavras-chave na Hemeroteca da Biblioteca Nacional, usando as palavras-chave: violão; violonista; Canhoto, violão; João Pernambuco; Levino Conceição; Mozart Bicalho; Henrique Brito; Rogério Guimarães; Dilermando Reis; Garoto, violão; Laurindo Almeida; Zé Carioca; Armando Neves; Armandinho. Trabalhos acadêmicos sobre a biografia de violonistas-compositores. | Análise de discurso crítica a partir da organização dos dados por meio de categorias temáticas – representação de atores sociais, representação de violonistas, representação de espaços culturais, representação de grupos musicais, registros de obras musicais – visando triangular a análise de fontes documentais verbais com as análises das fontes documentais pictóricas e musicológicas, bem como com as fontes etnográficas. | A análise desses textos nos ajudou a mapear as práticas musicais e as obras dos violonistas-compositores da Era do Rádio. |
| Fotografias em periódicos especializados, visando mapear representações de práticas musicais relacionadas ao violão e aos/às violonistas.                                   | Coleta de dados a partir da inclusão de palavras-chave na Hemeroteca da Biblioteca Nacional, usando as palavras-chave: violão; violonista; Canhoto, violão; João Pernambuco; Levino   | Análise imagética baseada na categoria de representação de atores sociais da Gramática do Design Visual (Kress; Van Leeuwen, 2017), visando triangular a análise de fontes imagéticas com as análises das fontes documentais verbais e musicológicas, bem como com as fontes etnográficas.   | A análise dessas fotografias nos ajudou a complementar e confirmar informações encontradas nos periódicos e livros.       |

|  |   |  |   |
|--|---|--|---|
|  | Conceição; Mozart Bicalho; Henrique Brito; Rogério Guimarães; Dilermando Reis; Garoto, violão; Laurindo Almeida; Zé Carioca; Armando Neves; Armandinho. Trabalhos acadêmicos sobre a biografia de violonistas-compositores.   |  |   |
| Registros pictóricos – desenhos, pinturas, murais, caricaturas entre outros – da primeira metade do século XX, visando mapear representações de práticas musicais relacionadas ao violão, aos estúdios de gravação e aos programas de rádio. | Coleta de dados a partir da inclusão de palavras-chave na Hemeroteca da Biblioteca Nacional, usando as palavras-chave: violão; violonista; Canhoto, violão; João Pernambuco; Levino Conceição; Mozart Bicalho; Henrique Brito; Rogério Guimarães; Dilermando Reis; Garoto, violão; Laurindo Almeida; Zé Carioca; Armando Neves; Armandinho. Trabalhos acadêmicos sobre a biografia de violonistas-compositores. | Análise imagética baseada na categoria de representação de atores sociais da Gramática do Design Visual (Kress; Van Leeuwen, 2017), visando triangular a análise de fontes imagéticas com as análises das fontes documentais verbais e musicológicas, bem como com as fontes etnográficas. | Assim como no caso das fotografias, os registros pictóricos – desenhos, pinturas – nos deram pistas complementares sobre as práticas musicais dos períodos em que foram produzidos. |
| Partituras de obras de violonistas-compositores  | Coleta de dados a partir de acervos da Biblioteca Nacional, Fundação Getúlio Vargas, site <a href="http://www.musicabrasilis.org.br">www.musicabrasilis.org.br</a> , livros de partituras, <i>songbooks</i> , transcrições de obras musicais em trabalhos acadêmicos.   | Análise musicológica, mapeando estruturas, formas, harmonia, motivos melódicos, tendo como suporte a análise musical e harmônica (Schoenberg, 2012; Guest, 2009; e Chediak, 2009).   | A análise musical de obras dos violonistas-compositores da Era do Rádio nos possibilitou mapear aspectos estético-estilísticos comuns à essas obras e a esse período.               |
| Fonogramas de obras de violonistas-compositores  | Coleta de dados a partir dos acervos do Instituto Moreira   | Análise musicológica, mapeando estruturas, formas, harmonia, motivos melódicos, tendo como   | A análise musical de obras dos violonistas-compositores da Era do Rádio nos   |

|  |  |  |   |
|--|--|--|---|
|  | Salles, Biblioteca Nacional, Memorial da Democracia, EBC, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Museu da Imagem e do Som de São Paulo, Canais de música para violão no <i>youtube</i> .                                | suporte a análise musical e harmônica (Schoenberg, 2012; Guest, 2009; e Chediak, 2009).  | possibilitou mapear aspectos estético-estilísticos comuns à essas obras e a esse período.   |
| Registros filmográficos de violonistas-compositores                    | Coleta de dados a partir dos acervos do Instituto Moreira Sales, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Museu da Imagem e do Som de São Paulo.  | Análise de discurso crítica, empregando categorias da Gramática Design Visual (Kress; Van Leeuwen, 2017) e análise musical e harmônica (Schoenberg, 2012; Guest, 2009; e Chediak, 2009), visando triangular a análise de fontes documentais multimodais com análises de fontes documentais imagéticas, verbais e musicológicas, bem como com as fontes etnográficas.   | Os registros filmográficos nos possibilitou acessar a performance de grupos musicais dos períodos estudado, trazendo informações complementares às análises musicais e de conteúdo. |
| Programas de rádio entre os anos de 1926-1960                          | Acervo da Empresa Brasileira de Comunicação – EBC; Canais da EBC no <i>youtube</i> .   | Análise de discurso crítica, empregando categorias da Gramática Design Visual (Kress; Van Leeuwen, 2017) e análise musical e harmônica (Schoenberg, 2012; Guest, 2009; e Chediak, 2009), visando triangular a análise de fontes documentais multimodais com análises de fontes documentais imagéticas, verbais e musicológicas, bem como com as fontes etnográficas.   | Por meio das análises de programas de rádio, pudemos mapear como se estruturavam tais programas durante a Era do Rádio.   |
| Entrevistas com os violonistas Dilermando Reis, Mozart Bicalho, Garoto | Esses dados foram coletados a partir de registros da imprensa especializada e de programas de rádio. Por não se tratarem de entrevistas cientificamente modeladas, optamos por considerar esses dados de caráter documental. | Análise de discurso crítica a partir da organização dos dados por meio de categorias temáticas – formação musical, profissionalização, representação de violonistas-compositores, autorrepresentação, avaliação do rádio como mídia no âmbito cultural, avaliação e memória – visando triangular a análise de fontes documentais verbais com as análises das fontes documentais pictóricas e musicológicas, bem como com as fontes etnográficas. | A partir dessas entrevistas pudemos fazer o cruzamento com dados biográficos, registros de obras e da atuação desses músicos no contexto das emissoras de rádio.                    |
| Entrevista com o violonista Jaime Ernest Dias,                         | Dados orais gerados a partir de Entrevistas  | Análise de discurso crítica a partir da organização dos dados por meio de categorias temáticas –   | A análise de dados gerados por meio de entrevistas possibilita acessar aspectos   |



|   |  |   |  |
|---|--|---|--|
| violonista-compositor e regente da Orquestra de Violões de Brasília.  | semiestruturadas em profundidade que empregou um tópico-guia que focalizou eixos temáticos referentes a: | formação musical, profissionalização, representação de violonistas-compositores, autorrepresentação, avaliação do rádio como mídia no âmbito cultural, avaliação e memória -, visando triangular a análise de dados documentais verbais e pictóricos e as análises musicológicas. | subjetivos derivados da vivência como instrumentista e dos saberes acadêmicos de cada um dos/as entrevistados.   |
| Entrevista com Gilson Antunes – violonista, e pesquisador da história do violão brasileiro com foco na biografia e obra de Américo Jacomino   | 1) Início da carreira como violonista;   |   | Possibilitando ampliar o acesso a aspectos técnico-musicais, relatos de memórias, impressões e constatações sobre a vida e obra dos violonistas da Era do Rádio.   |
| Entrevista com Jefferson Motta – violonista, e pesquisador da história do violão brasileiro com foco na biografia e obra de Rogério Guimarães | 2) Como se deu a profissionalização;   |   | Cada um dos/as entrevistados/as justificase por possibilitar, a esta pesquisa, acessar diferentes aspectos. Assim, selecionamos:   |
| Entrevista com Paola Picherzky – violonista, e pesquisadora da história do violão brasileiro com foco na biografia e obra de Armando Neves.   | 3) Como iniciou a pesquisa sobre os violonistas;   |   | 1) Jaime Ernest Dias, em razão de se tratar de um violonista e professor que atua há cinquenta anos como profissional, trabalhando tanto com performance, formação de músicos e também com orquestras e grandes grupos dedicados ao repertório de violão brasileiro; |
| Entrevista com Luis Nassif, jornalista especialista em cobertura cultural e músico.   | 4) Qual o impacto das mídias nas práticas dos violonistas;   |   | 2) Gilson Antunes, em razão de seus trabalhos sobre a história do violão no Brasil, especialmente sobre o violonista Américo Jacomino.   |
|   | 5) O que o rádio trouxe de diferente para esses músicos.   |   | 3) Jefferson Motta, em razão do seu trabalho sobre o violonista-compositor Rogério Guimarães.  |
|   |  |   | 4) Paola Picherzky, em razão de seu trabalho sobre a vida e a obra do violonista-compositor Armando Neves.   |
|   |  |   | 5) Luís Nassif, em razão de sua atividade como jornalista cultural e músico, contribuiu a partir de seus conhecimentos sobre mídia, políticas culturais e indústria fonográfica.   |

Elaboração própria, baseado em Mason (2005)

## Historiografia e musicologia

Ao tratarmos de um objeto musical, como é o caso das obras dos violonistas-compositores da Era do Rádio, consideramos importante recorrermos às ferramentas analíticas próprias da musicologia que compõem a análise musical. Entendemos, em diálogo com Harnoncourt (1998),<sup>8</sup> que a linguagem musical possibilita a produção de discursos que revelam práticas musicais associadas a tempos e períodos históricos, assim como a, espaços geográficos, estados, regiões e países. O discurso musical tem significados sociais atrelados a funções que a música pode desempenhar dependendo do contexto cultural, histórico, situacional, geracional, entre outros aspectos antropológicos e sociológicos. A esse respeito, o etnomusicólogo Alan Merriam (1964)<sup>9</sup> propõe uma abordagem para a antropologia da música a partir de funções sociais da música, em que defende que as práticas musicais têm significados e atribuições diferentes em sociedades distintas. Nesse sentido, por exemplo, podemos classificar o *choro* como gênero musical que tem, prototipicamente, a função divertimento. Evidentemente, uma determinada obra pode desempenhar diferentes funções a depender do contexto histórico e situacional, por exemplo, a canção “*Bella ciao*” (domínio público), que, na Itália da década de 1920, constituiu-se como um hino da resistência ao regime fascista, exercendo função de representação simbólica (Merriam, 1964, p. 223), e que, a partir da sua releitura num contexto de série da cultura *pop* da década de 2020, torna-se uma música com função de divertimento, sendo tocada como *sample* em *sets* de DJs.

Considerando nosso estudo, além do discurso do som e das funções sociais da música, que podem ser compreendidos a partir de uma análise macroestrutural das composições e das práticas de recepção, buscamos mapear formas microestruturais prototípicas que estruturam as composições analisadas, a fim de compreendermos a formação de gêneros musicais brasileiros e de identificarmos aspectos estilísticos característicos das obras e performances de violonistas-compositores tanto individualmente como geracionalmente. Para acessarmos esses significados mobilizados por essa linguagem, é imprescindível o uso da análise musical para compreendermos aspectos comuns a gêneros e práticas musicais desses violonistas. A análise musical é extremamente complexa, sendo composta por análise motívica – chamamos de motivo à

---

<sup>8</sup> HARNONCOURT, Nikolaus. O discurso dos sons – caminhos para uma nova compreensão musical. Trad. Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed., 1998.

<sup>9</sup> MERRIAM, Alain Parkhurst. O. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

menor célula musical de uma obra –, fraseológica – assim como na gramática, na música uma frase é um trecho que fecha em si uma ideia musical completa, com ponto de partida e chegada –, harmônica – à análise harmônica interessa os encadeamentos de acordes que acompanham uma melodia.

É importante destacar que esses os conceitos teóricos de gênero e estilo perfazem categorias analíticas na medida em que permitem segmentar estruturas musicais para sua análise. Nesse sentido, é importante, desde o primeiro momento desta desse retomar a definição de gênero de Bakhtin (2000),<sup>10</sup> para quem:

O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas, não só por seu conteúdo (temático) e por seu estilo verbal, ou seja, pela seleção operada nos recursos da língua — recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais —, mas também, e sobretudo, por sua construção composicional. Estes três elementos (conteúdo temático, estilo e construção composicional) fundem-se indissolivelmente no todo do enunciado, e todos eles são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação. Qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo isso que denominamos gêneros do discurso.

A riqueza e a variedade dos gêneros do discurso são infinitas, pois a variedade virtual da atividade humana é inesgotável, e cada esfera dessa atividade comporta um repertório de gêneros do discurso que vai diferenciando-se e ampliando-se à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa.”

Os conceitos desenvolvidos por Bakhtin para o estudo do funcionamento de textos verbais em sociedade são pertinentes para o estudo da música, guardando-se as devidas distinções necessárias, pois toda obra musical perfaz um texto, na medida em que se trata de um todo coerente e coeso constituído por unidades menores, e que promove significados passíveis de entendimento a partir da sua leitura e fruição.

Quanto ao estilo, em música, trata-se de um termo frequentemente confundido com gênero musical ou, mesmo, entendido como sinônimo de subgênero, dessa forma o gênero seria uma classificação mais ampla como, por exemplo, *samba* e o estilo seria o subgênero *samba-canção*. Nesse trabalho adotamos uma concepção de estilo diferente, não como subgênero, mas como aspectos da textura musical, da instrumentação e da própria performance que refletem a individualidade de um músico ou mesmo uma

---

<sup>10</sup> BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

identidade musical compartilhada por um grupo ou período. Nessa perspectiva, em consonância com Acosta (2018, p. 178)<sup>11</sup>, entendemos que:

Os estilos podem ser descritos como escolhas e caminhos de significação construídos socialmente para a identificação e, desse modo, viabilizando a constituição identitária por meio da atividade discursiva. A estilística, tradicionalmente, tem a ver com a maneira com que subjetivamente são produzidos significados em textos, e, na ponta final de significação do texto, em aspectos da recepção leitora. Proponho que se entendam estilos como a maneira como somos discursivamente no mundo, como realizamos nossa existência enquanto seres no mundo discursivo. Nesse sentido, ao lado do estilo, é central a compreensão da dimensão estética, como o modo pelo qual sentimos o mundo, experienciamo-lo e, conseqüentemente, identificamo-lo e nele nos identificamos.

(...) A estética também é pertinente como categoria, pois sua constituição, em razão da solidariedade das relações humanas, acaba por espalhar-se pelo sistema de significações. Assim, ao observarmos aspectos estruturais em que se realizam significados ligados à estética, poderíamos recuperar não só a autoidentificação, mas a identificação. (...) As relações que estabelecemos entre os objetos de nossa realidade, ao ligarmos sua semântica em aproximações ou sobreposições metafóricas, permite rastrear a maneira como nos sentimos em face desses objetos. Nessa perspectiva, a estilística pode informar sobre processos relacionados ao individual – identidade – e ao compartilhado.

Nesse sentido, considerando nosso objeto – obras e performances de violonistas-compositores da Era do Rádio – focalizamos estruturas genéricas que se repetem em obras de diferentes autores, constituindo gêneros musicais brasileiros, tais como o *choro* e a *seresta*, ao mesmo tempo em que mapeamos aspectos estilísticos que são índices identitários de caráter mais individual. Dessa forma, cada artista pode desenvolver um estilo distinto que pode ser replicado e compartilhado por outros artistas podendo às vezes caracterizar um período temporal, como por exemplo, na contraposição do estilo barroco *versus* estilo clássico (Dannenberg, 2010),<sup>12</sup>, ou, trazendo para a prática dos violonistas-compositores, os estilos *seresteiro*, do *choro* e da *seresta versus* o estilo “moderno”, da *bossa nova*.

Ao triangularmos essas análises musicológicas com a análise de fontes verbais e pictóricas, já tradicionalmente analisadas em história social, logramos a partir dos significados potenciais observados, reconstituir índices dos processos históricos sobre o violão e seus executantes, seguindo uma metodologia inspirada nos trabalhos de Carlo

---

<sup>11</sup> ACOSTA, María del Pilar Tobar. Construções Discursivas de Reexistência: um estudo em Análise de Discurso Crítica sobre marchas de mulheres no Brasil. 2018. 408f. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade de Brasília, Brasília.

<sup>12</sup> DANNENBERG, Roger B. *Style in Music. The Structure of Style: Algorithmic Approaches to Understanding Manner and Meaning*. Shlomo Argamon, Kevin Burns, and Shlomo Dubnov (Eds.). Berlin: Springer-Verlag, 2010, pp. 45-58.

Ginzburg (1992).<sup>13</sup> Para ele, a história pode ser estudada a partir de índices, num paralelo com diferentes abordagens dedutivas de detetives (mesmo que ficcionais), da psicanálise e da crítica artística. Conforme o autor:

O conhecedor de arte é comparável ao detetive que descobre o autor do crime (do quadro) baseado em indícios imperceptíveis para a maioria. (...) pistas talvez infinitesimais permitem captar uma realidade mais profunda, de outra forma inatingível. Pistas: mais precisamente, sintomas (no caso de Freud), indícios no caso de Sherlock Holmes), signos pictóricos (no caso de Morelli). (...) Nos três casos, entrevê-se o modelo da semiótica médica: a disciplina que permite diagnosticar as doenças inacessíveis à observação direta na base de sintomas superficiais, às vezes irrelevantes aos olhos do leigo (...) Mas não se trata simplesmente de coincidências biográficas. No final do século XIX — mais precisamente, na década de 1870-80 - , começou a se afirmar nas ciências humanas um paradigma indiciário baseado justamente na semiótica (Ginzburg, 1992, p. 145-151)

Nesse sentido, o que propomos de um pouco diferente em nosso trabalho é incorporar os saberes da musicologia para o estudo da história da música, tendo em vista que conceitos e categorias analíticas dos campos das artes plásticas e da literatura são fartamente empregados em estudos sobre a história da arte. Nesse sentido, entendemos que nosso trabalho pode contribuir com o campo, pois, muitas vezes, pela complexidade da seara musical, trabalhos historiográficos e sociológicos que tem como objeto obras e práticas musicais não se aprofundam em aspectos da linguagem musical e, por isso, deixam de observar e analisar dados que poderiam elucidar vários dilemas, apontar novas questões ou, mesmo, ratificar as teses defendidas. Aproximar as áreas da historiografia e da musicologia, utilizando a análise musical como uma das ferramentas para a construção do discurso historiográfico foi um dos grandes desafios desse trabalho.

Cabe destacar que, por este trabalho ter esse caráter interdisciplinar, associando o estudo histórico ao estudo musicológico, buscamos apresentar as análises musicais de uma forma mais transitiva para quem não domina as ferramentas analíticas previamente, e propondo algumas contribuições metodológicas para tanto. Assim, no corpo do texto apresentamos as análises musicais descrevendo os conceitos e categorias na sua primeira aparição e, também, fazendo remissões internas para notas de rodapé, contendo explicações mais pormenorizadas de cada conceito. Essas análises não são fechadas em si, mas alimentam a reflexão histórica, assim como também são retroalimentadas pelas fontes documentais historiográficas encontradas, perfazendo, desse modo, explanações

---

<sup>13</sup> GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais, morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

críticas sobre os processos sociopolítico-históricos e estéticos que articulamos em cada seção. Esperamos que o tratamento triangulado dos dados das fontes musicais e historiográficas, bem como o apêndice que desenvolvemos, possam ser contribuições pertinentes para o campo da história social e da musicologia.

### **Tratamento de dados documentais textuais verbais e imagéticos**

Para reconstituir significados produzidos ao longo do tempo sobre o violão e os violonistas-compositores no Brasil, buscamos constituir um *corpus* de documentos de caráter verbal e de caráter imagético. Cabe destacar que as fontes não são tomadas aqui como espelhos da realidade, mas como representações estético-discursivas sobre as práticas históricas que buscamos estudar, que possibilitam acessar discursos sobre o violão e práticas de músicos/as ao longo dos processos históricos transcorridos no país. Nesse sentido, valemo-nos de aportes da crítica dialética literária e da linguística, compreendendo que os documentos guardam em sua materialidade linguística vestígios dos processos históricos que buscamos estudar. Desse modo, a análise e triangulação dessas fontes nos possibilitou mapear significados socialmente constituídos sobre o violão e sobre violonistas-compositores desde a chegada do instrumento ao país.

Para a análise de dados documentais verbais de fontes tais como cartas, relatos textos literários, artigos e notas em jornais e periódicos, bem como de dados etnográficos verbais, tais como as entrevistas, buscamos o aporte da linguística discursiva, em especial das categorias representação de atores sociais e avaliação da análise de discurso crítica (Fairclough, 2003; Acosta, 2012).<sup>14</sup> Trata-se de uma abordagem para estudo do funcionamento da linguagem em sociedade que possibilitou a este estudo identificar nos textos verbais índices que viabilizaram reconstituir significações socialmente realizadas sobre nosso objeto de estudo e informar o nosso esforço historiográfico a partir dessas análises. É importante frisar que esses significados são passíveis de análise a partir de categorias linguístico-discursivas descritas pelo campo da análise de discurso crítica em razão de padrões de funcionamento sistemático da linguagem verbal. O mapeamento dessa sistematicidade encontra respaldo na Linguística Sistêmico-Funcional (Halliday,

---

<sup>14</sup> FAIRCLOUGH, Norman. *Analysing discourse: textual analysis for social research*. Londres: Routledge, 2003. ACOSTA, M. P. T. Protagonismo face à inevitabilidade da violência: vozes da rua em Ocas e em O Trecheiro. 2012. 232f. *Dissertação* (Mestrado em Linguística) – Universidade de Brasília, Brasília.

1994)<sup>15</sup> e pode representar uma contribuição importante para o campo da História Social, por disponibilizar ferramentas metodológicas validadas cientificamente para o tratamento de dados discursivos. Nesse sentido, o produto das análises não é um esforço de reconstituir uma verdade, ou de assumir sabermos o que cada autor de cada texto teria em mente, mas de mapear e compreender significados potenciais social e historicamente constituídos. A exemplo disso, podemos citar a avaliação presente na representação de práticas culturais a partir do advento do rádio presentes em falas de violonistas-compositores da Era do Rádio, cuja análise possibilitou compreendermos desafios encontrados pelos pioneiros dessa mídia (ver Capítulo 3).

Quanto à análise de dados imagéticos – pinturas, desenhos, fotografias, entre outros –, apoiamo-nos na Gramática do Design Visual (Kress, van Leeuwen, 2006)<sup>16</sup> que operacionaliza a Linguística Sistêmico-Funcional para “mapear regularidades na composição de textos imagéticos, relacionados a potenciais significativos sociais” (Acosta, 2012, p. 81). Em especial, duas categorias foram bastante proíficas para a análise dos textos de nosso *corpus* documental – composição e representação de atores sociais –, por meio das quais buscamos mapear significados relacionados ao violão, aos violonistas, às práticas sociais como *ternos de barbeiros*, *rodas de choro*, gravações em estúdios, transmissões de rádio, entre outras. Da mesma maneira que o emprego de categorias da Análise de Discurso Crítica para a análise de fontes documentais em linguagem verbal, o emprego de categorias da Gramática do Design Visual pode representar um aporte valioso para o estudo de fontes imagéticas na História Social, por favorecer a reconstituição de formas social e historicamente constituídas para a produção de significados. Nesse particular, análises de obras pictóricas favoreceram compreendermos o caráter circular de práticas culturais musicais no Brasil constituídas a partir de saberes ancestrais de matriz oral (ver Capítulo 3).

Igualmente, pudemos observar textos que foram produzidos no contexto de práticas sociais realizadas a partir da execução musical ao violão, tais como a constituição de uma escola informal de aprendizagem, a centralidade do violão em práticas de lazer populares, entre outras. Nesse sentido o violão estabeleceu-se, no Brasil, como um dispositivo estético-discursivo capaz de mobilizar diferentes significados e ao redor do qual se organizariam diferentes práticas culturais, a partir da agência de violonistas-

---

<sup>15</sup> HALLIDAY, M. A. K. *An introduction to functional grammar*. 2 ed. Londres: Edward Arnold, 1994.

<sup>16</sup> KRESS, Gunther; VAN LEEUWEN, Theo. *Reading images: the grammar of visual design*. Londres: Routledge, 2006.

compositores. Essas análises serviram de base para compreendermos o papel de protagonismo do violão e dos violonistas-compositores no sistema musical brasileiro.

### **Geração e tratamento de dados etnográficos por meio de entrevistas semiestruturadas em profundidade**

Um dos objetivos desta pesquisa consistia em compreender como, por meio do rádio, violonistas da Era do Rádio contribuíram para a consolidação de uma forma de tocar e compor para violão que se espalhou por todo território nacional, contribuindo, também, para a consolidação do sistema musical brasileiro. Nessa perspectiva, buscamos, a partir de entrevistas semiestruturadas em profundidade com atores sociais que participam de práticas culturais contemporâneas que têm como central o violão, acessar aspectos da subjetividade e da memória expressas a partir de seus conhecimentos sistematizados (acadêmicos, musicais, jornalísticos, como docentes) de suas vivências, focalizando a relevância dos violonistas-compositores para o que é, ainda hoje, produzido na cena do violão brasileiro.

Para tanto, valemo-nos dos aportes sobre metodologia de pesquisa qualitativa e etnografia, selecionando a ferramenta metodológica de entrevistas semiestruturadas em profundidade, de que nos valem para organizar dados documentais e triangular as análises das fontes do *corpus* documental. É importante destacar que as entrevistas semiestruturadas são organizadas a partir de um tópico-guia de questões a serem abordadas em função dos objetivos da pesquisa, mas que podem ser modificadas a partir do diálogo que se estabeleça com cada colaborador/a da pesquisa (Flick, 2004). Esse tipo entrevista exige desenhar questões mais abertas, evitando-se, ao máximo, enviar respostas por meio de questões fechadas e, ao mesmo tempo, otimizando o tempo de pesquisa em campo, por não deixar totalmente em aberto para a decisão dos/as entrevistados/as. Nesse sentido, o tipo de entrevista que realizamos visa privilegiar acessar informações nos termos dos/as entrevistados/as, tendo intencionalidade explicitada, o que possibilitou termos poucas horas de entrevista com muita densidade de informações relevantes para nossa pesquisa.

Cabe também explicitar os critérios de seleção que definimos para convidar colaboradores/as que seriam entrevistados, sendo que definimos uma amostragem intencional em que selecionamos esses/as colaboradores/as em razão de sua “longa



experiência com a questão de pesquisa” e que “estão realmente em posição de revelar a prática profissional em que estamos interessados”, visando obtermos informações “ser capazes de representar relevância do fenômeno que queremos estudar em termos de experiência e envolvimento dos participantes de nossa pesquisa com esses fenômenos” (Flick, 2009b, p. 47).

Por esse motivo, partimos da entrevista do violonista e professor de música Jaime Ernest Dias, que atua há cinquenta anos, como docente e instrumentista, tendo larga experiência com o trabalho com grandes grupos. Em especial, sua contribuição foi valiosa por ter tido vivências no cenário musical tanto no Rio de Janeiro como no contexto do Distrito Federal, sendo membro de uma família com grande destaque na música brasileira. A partir de sua entrevista, elaboramos uma estratégia de amostragem mista que associou uma abordagem teórica e “bola de neve” (Flick, 2009b, p. 49), em que associamos critérios relativos ao conhecimento acadêmico sobre história do violão e, em particular, sobre biografias e obras de violonistas-compositores do começo do século XX. Nesse contexto da pesquisa, em razão de seu destacado papel na academia brasileira sobre história do violão, convidamos para participar da pesquisa o professor e violonista Dr. Gilson Antunes, cujo conhecimento especializado sobre o violonista Américo Jacomino possibilitou mapearmos documentos sobre o contexto histórico que investigamos, bem como possibilitou que selecionássemos dois outros pesquisadores violonistas para entrevistarmos, seguindo a metodologia de amostragem “bola de neve”, que implica:

uma forma de amostra não probabilística, que utiliza cadeias de referência. (...) A execução da amostragem em bola de neve se constrói da seguinte maneira: para o pontapé inicial, lança-se mão de documentos e/ou informantes-chaves, nomeados como sementes, a fim de localizar algumas pessoas com o perfil necessário para a pesquisa, dentro da população geral (Vinuto, 2014, p. 203).<sup>17</sup>

Desse modo, convidamos o pesquisador e violonista Me. Jefferson Motta, cuja entrevista foi particularmente profícua para a pesquisa, em razão de sua investigação sobre o violonista-compositor Rogério Guimarães e o período do surgimento do fonógrafo. Igualmente, convidamos a pesquisadora e violonista Ma. Paola Picherzky, que por ser uma profissional de origem argentina, estando radicada no Brasil, contribuiu muito para a compreensão da importância de violonistas do começo do século XX no

---

<sup>17</sup> VINUTO, Juliana. A amostragem em bola de neve na pesquisa qualitativa: um debate em aberto. *Temáticas*, Campinas, SP, v. 22, n. 44, p. 203–220, 2014. DOI: 10.20396/tematicas.v22i44.10977. Disponível em: <<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/tematicas/article/view/10977>>. Acesso em: 6 jan. 2025.

contexto de São Paulo, em especial do violonista-compositor Armando Neves. Ambos pesquisadores e violonistas foram indicados pelo professor Dr. Gilson Antunes, sendo que suas contribuições favoreceram constituir um quadro amostral que possibilitou uma saturação importante para podermos triangular as análises dos dados documentais.

Observamos a partir dessas entrevistas, a necessidade de entrevistarmos atores sociais que atuassem no contexto do rádio e do jornalismo especializado. Assim, buscando ter um equilíbrio entre o número pesquisadores/as violonistas e jornalistas especializados a serem entrevistados, convidamos para participar da pesquisa os radialistas Tatiana Nascimento e Mário Sartorelo, que atuam na Empresa Brasil de Comunicação. Contudo, em razão da especificidade de nosso objeto, esses radialistas declinaram do convite indicaram outros atores que poderiam contribuir mais com a pesquisa. Infelizmente, não logramos realizar outras entrevistas, em razão de questões relativas aos desafios impostos pela Covid-19 para a realização da pesquisa de campo. Ao final da pesquisa, no entanto, pudemos contar com o apoio do jornalista e músico Luís Nassif, que aceitou ser colaborador da pesquisa e que pudemos entrevistar. Por se tratar de um ator social que tem um enorme conhecimento empírico sobre a obra e vivência de *chorões* brasileiros, sua entrevista contribuiu especialmente para mapearmos aspectos do sistema musical brasileiro, considerando seus aportes sobre mídia, políticas culturais e indústria fonográfica.

### **Organicidade da tese**

Este trabalho está dividido em quatro capítulos, sendo que a organicidade textual se justifica pelo processo de pensamento científico histórico, a partir do qual, cada capítulo dedica-se a um problema. Assim, no primeiro capítulo “O violão como protagonista do sistema musical brasileiro – das performances populares do final do século XIX à consolidação dos gêneros musicais urbanos do século XX”, , partimos de um estudo conjuntural da música popular brasileira do final do século XIX ao início do século XX, focalizando os gêneros musicais brasileiros que se consolidavam naquele contexto, e em seguida, abordamos os papéis sociais desempenhados por violonistas-compositores.

No segundo capítulo, “Fonógrafo e mudanças sociais – O violão das rodas de choro às primeiras gravações”, dedicamo-nos às primeiras gravações realizadas no território brasileiro, com a chegada do fonógrafo, buscando investigar a importância do registro musical, da possibilidade de ter fonogramas de suas composições e performances para violonistas-compositores. Assim, a partir do estudo de fontes tais como periódicos, partituras e fonogramas do início do século XX, almejamos mapear como se deu a inserção dos violonistas-compositores no mercado de música gravada, e como essa inserção impactou o sistema musical brasileiro, tendo como foco o seu fazer musical.

O problema central do terceiro capítulo, “A “Era do Rádio” no Brasil e a centralidade do violão e do fazer musical dos violonistas-compositores na consolidação do sistema musical brasileiro”, desdobra o do segundo capítulo, focalizando o rádio como mídia que revolucionou as práticas sociais no contexto do começo do século XX. Assim, da mesma maneira que tomamos o fonógrafo como ferramenta que promoveu mudanças nas relações de trabalho e *status* social no fazer musical dos violonistas-compositores, neste capítulo, centramo-nos em analisar como as emissoras de rádio criam um mercado para músicos populares e, por meio de seu poder de difusão, amplificando a reprodutibilidade dos fonogramas, transformou as formas de tocar e compor para violão.

Por fim, o quarto capítulo, “Obras e performances de violonistas-compositores da Era do Rádio e suas ressonâncias na contemporaneidade”, tem como problema central investigar a influência estilística de obras e performances de violonistas-compositores da Era do Rádio no fazer musical de violonistas contemporâneos. Para tanto, partimos de entrevistas semiestruturadas em profundidade com violonistas-compositores brasileiros, pesquisadores/as da história do violão brasileiro e jornalistas de cultura, a fim de mapear aspectos subjetivos das vivências desses atores em relação ao violão, bem como de aspectos objetivos sobre suas pesquisas acerca do violão brasileiro. Igualmente, constituímos um estudo contrastivo de fonogramas e partituras de obras para violão de Dilermando Reis e de Garoto, com violonistas que se estabeleceram a partir do movimento da Bossa Nova – Baden Powell (1937-2000), Paulinho Nogueira (1927-2003), Rosinha de Valença (1941-2004) e Paulo Bellinati (1950-atual). O foco na obra de Dilermando e Garoto justifica-se por sintetizarem, prototipicamente, aspectos estilísticos e composicionais da geração de violonistas-compositores/as que atuaram na Era do Rádio, sendo aquele representante da tradição do choro e da seresta, e este o compositor que introduziu elementos das vanguardas modernistas da música erudita europeia e do *jazz* em uma base musical brasileira.

Esperamos, com este trabalho, contribuir para os estudos sobre história social da música, valorizando os agentes protagonistas dos processos históricos – os violonistas-compositores –, e promovendo a um estreitamento das searas de conhecimento da historiografia e da musicologia. Almejamos, igualmente, contribuir com o desenvolvimento social a partir da produção de conhecimentos, favorecendo o restauro da memória e da promoção da ciência.

## CAPÍTULO 1

### O VIOLÃO COMO PROTAGONISTA DO SISTEMA MUSICAL BRASILEIRO – das performances populares do final do século XIX à consolidação dos gêneros musicais urbanos do século XX

*Um dia eu vi numa estrada  
um arvoredo caído  
não era um tronco qualquer  
Era madeira de pinho  
e o artesão esculpia  
o corpo de uma mulher  
Depois eu vi pela noite  
o artesão nos caminhos  
colhendo raios de lua  
Fazia cordas de prata  
que, se esticadas, vibravam  
o corpo da mulher nua  
E o artesão, finalmente,  
nessa mulher de madeira  
botou o seu coração  
E lhe apertou contra o peito,  
e deu-lhe um nome bonito  
e assim nasceu o violão*

*(Violão, Sueli Costa e Paulo César Pinheiro)*



"Violão" (seresta), de  
de Paulo César Pinheiro e Sueli  
Costa (1985)

Gravação da interpretação feita  
pelo renomado tenor André Vidal  
- CEP/EMB (2022)

O nascimento de um violão, tal como poeticamente descrito por Sueli Costa e Paulo César Pinheiro, possibilita pistas sensíveis sobre os processos históricos que se assomaram para constituir o instrumento, enquanto fruto do engenho de artistas e *luthiers*, que abraçam a arquitetura, o conjunto de técnicas necessárias para tocá-lo, o repertório de composições feitas para violão solo ou de acompanhamento, identidades afetivas e profissionais de amadores/as e especialistas, entre uma miríade de outras significações a ele associadas. O assombro e encantamento que essa canção expressa serve-nos de olhar

para o início de nossa narrativa historiográfica sobre o instrumento que, conforme debateremos neste capítulo, tem enorme centralidade na consolidação do sistema musical brasileiro, mobilizando atores sociais e cadeias produtivas.

Neste primeiro capítulo, buscamos conceituar o violão e os violonistas-compositores como protagonistas. Para tanto, retomamos, inicialmente, registros sobre o desenvolvimento tecnológico e técnico necessário para a construção de cordofones, até a chegada da viola e do violão ao Brasil. Em seguida, abordamos, a partir de fontes pictóricas, literárias e do cancionário brasileiro, visando investigar representações do instrumento e de instrumentistas que a ele se dedicaram, a fim de mapear possíveis significados sociais associados tanto ao violão como instrumento, mas principalmente aos músicos. Cabe destacar, desde já, que há uma confusão dos termos viola e violão, e que, por isso, em alguns aspectos, ambos termos podem ser compreendidos como tendo como referencial o violão, por isso, dedicamo-nos também a representações de violas de cinco ordens.

Num segundo momento, fechamos o foco sobre a gênese de gêneros musicais praticados no final do século XIX e que se consolidariam a partir das práticas de violonistas-compositores do começo do século XX. Neste momento, apresentamos ferramentas da musicologia, buscando triangular metodologicamente o estudo do objeto multifacetado ao qual nos dedicamos nesta tese, para mapear, nas composições de violonistas do século XX, elementos estilísticos comuns que possam representar a criação e a consolidação de uma tradição estético-musical na forma de tocar e compor para violão.

### **1.1 O violão como fruto do adensamento histórico, técnico, tecnológico e estético, e sua trajetória ao Brasil**

O violão, para além de um mero objeto, abarca um conjunto de significados sociais, mobilizando afetos, estruturando práticas e possibilitando uma economia sociopolítica-estética. Sua arquitetura guarda o acúmulo de conhecimentos empíricos e, tal como posteriormente sistematizados, científicos de artistas e construtores que a ele se dedicaram. Trata-se, pois de um instrumento da família dos cordofones, cujo som decorre da vibração de cordas e da reverberação desse som em uma caixa de ressonância, constituído pelo corpo do instrumento (tampo, fundo e laterais). Ele é parte do subgrupo de cordas dedilhadas, classificadas conforme a forma de acionamento das cordas. A

sofisticação necessária para a sua construção implica saberes de física acústica e de engenharia de materiais, concentrando, assim, uma convergência de diferentes campos do saber para a sua existência.

A respeito do histórico de técnicas construtivas de cordofones, Taborda (2002, p. 137-8),<sup>18</sup> explica que:

Os cordofones compostos, mais sofisticados do ponto de vista da construção, abrangem os instrumentos em que o suporte das cordas e o ressonador são organicamente unidos e não podem ser separados sem destruir o aparelho sonoro. Essa categoria compreende a família das harpas, das liras e a família dos alaúdes, na qual se inserem, além do próprio, o violino, a viola e seus familiares, a guitarra e o violão.

É, de fato, praticamente impossível precisar a expansão e evolução dos cordofones. Desde o decorrer da Idade Média, a farta iconografia europeia, que desvendou imagens de reis, deuses, anjos músicos pairando suavemente acalentando tal sorte de instrumentos, sejam cítaras, saltérios, alaúdes, guitarras, harpas ou liras, revelou-se preciosa documentação que, se por um lado nos deu conhecimento da existência de tantas variedades, por outro fez comprovar confusão gerada principalmente pelo fato de um mesmo instrumento ser conhecido por vários nomes e, em contrapartida, um mesmo nome ser aplicado a vários instrumentos.

Ao longo dos séculos os cordofones foram sendo aprimorados a fim de responder a objetivos estéticos de compositores e instrumentistas. Com o advento de instrumentos de captação de imagens é possível visualizar a produção do som nas cordas e sua propagação no corpo do violão. Vejamos, na sequência duas figuras que evidenciam a mecânica do instrumento.

**Figura 1** – *Frame* de vídeo capturado a 60 fps e desacelerado em 40% a fim de possibilitar a visualização da propagação de ondas sonoras pelas cordas de um violão



Fonte: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XOCGb5ZGEV8>>. Acesso em: 19 out. 2024.

<sup>18</sup> TABORDA, Marcia. A viola de arame: origem e introdução no Brasil. *Em Pauta*. v. 13, n. 21, p. 132-145, dezembro, 2002. Disponível em: < <https://seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/view/8530/4951> >. Acesso em: 2 set. 2024.

Na Figura 1, podemos visualizar a propagação do som pelas cordas do instrumento, que são divididas entre bordões – atualmente produzidos com um núcleo de *nylon* revestido por metal, o que proporciona maior densidade e permite a produção de sons mais graves – e primas – cordas de menor densidade, produzidas com nylon, tendo diferentes bitolas, e possibilitando a produção de sons mais agudos. A vibração das cordas de maior densidade e bitola expressam ondas senoidais mais longas, e por isso, produzem sons mais graves. Quanto menor a bitola e a densidade da corda, menores são os comprimentos de onda e maiores as frequências, o que confere ao som um timbre mais agudo.

A Figura 2 possibilita visualizar a propagação de diferentes sons no tampo de um violão. A partir desse registro, é possível compreender o processo de ressonância, sendo a dinâmica da madeira diferentemente afetada por distintos sons.

**Figura 2 –** Interferogramas da propagação de som no tampo de um violão

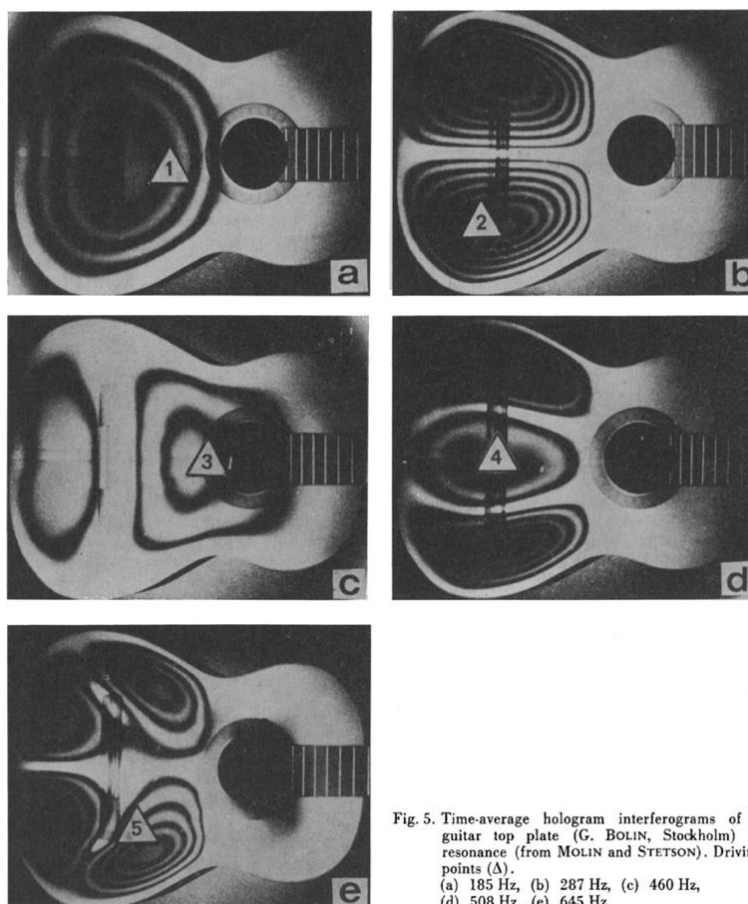


Fig. 5. Time-average hologram interferograms of a guitar top plate (G. BOLIN, Stockholm) at resonance (from MOLIN and STETSON). Driving points ( $\Delta$ ), (a) 185 Hz, (b) 287 Hz, (c) 460 Hz, (d) 508 Hz, (e) 645 Hz.

Fonte: Jansson, E. V. A study of acoustical and hologram interferometric measurements of the top plate vibrations of a guitar. *Acustica*, 25, 1971, p. 95-100. Disponível em:

<<https://docserver.ingentaconnect.com/deliver/connect/dav/16101928/v25n2/s7.pdf?expires=1729397157&id=0000&titleid=75000347&checksum=3828D86D27164C80A74F3F8DD15B0915&host=https://www.ingentaconnect.com>>. Acesso em: 9 out. 2024.



O violão contemporâneo tem três formas principais de arquitetura – leque (cuja estrutura interna para promover a ressonância é realizada em leque), treliça (cuja estrutura interna para promover a ressonância é realizada em treliça) e *double top* (cuja estrutura interna para promover a ressonância é realizada a partir de duas lâminas de madeira entre as quais à uma camada de *nomex*, material empregado pela engenharia aeronáutica para a construção de fuselagem de aviões) –, e podendo ser produzido com diferentes madeiras, destacando-se os modelos de cedro – que tem como característica ter um timbre mais médio e com maior volume de som – e de pinho – cuja característica é ter o timbre mais brilhante e cristalino.

O modelo em leque é o mais antigo, tendo sistematizado ainda no século XIX, pelo trabalho do *Luthier* Antônio de Torres (1817-1892). Sua arquitetura é constituída de uma caixa de ressonância com as madeiras internas do tampo em forma de leque, com a função de espalhar os harmônicos<sup>19</sup> pelo tampo do violão. As madeiras mais empregadas para o tampo são tipos de pinho como abeto, bem como o cedro; para as laterais e fundo são usados tipos de jacarandá; e para a escala são empregadas madeiras escuras como o ébano.

**Figura 3** – Violão/Guitarra Antonio de Torres de 1859. Fotografia: Rafael Vargas.



Fonte: Museu de la Música de Barcelona. Disponível em: <<https://visitmuseum.gencat.cat/amz/museu-de-la-musica-de-barcelona/amz-object/guitarra-torres>>Acesso em 17 de março de 2024.

---

<sup>19</sup> Harmônicos são descritos pela física acústica como componentes de ondas senoidais complexas, tratam-se de sons que ocorrem em conjunto com um som principal do instrumento e que caracterizam seu timbre.

Por ser o mais antigo, esse modelo em leque e de pinho acabou sendo o mais tradicional no Brasil, havendo frequentes referências, no cancionário brasileiro, ao instrumento como pinho, tal como na canção “Cordas de Aço”, de Agenor Oliveira, o Cartola (1908-1980), lançada em 1976, no álbum Cartola II, pelo selo Copacabana Records, com produção de Juarez Barroso. Vejamos a poesia da canção:

Ah, essas cordas de aço  
 Este minúsculo braço  
 Do violão que os dedos meus acariciam  
 Ah, este bojo perfeito  
 Que trago junto ao meu peito  
 Só você violão  
 Compreende por que perdi toda alegria  
 E, no entanto, meu pinho,  
 Pode crer, eu adivinho  
 Aquela mulher  
 Até hoje está nos esperando  
 Solte o teu som da madeira  
 Eu você e a companheira  
 Na madrugada iremos pra casa  
 Cantando



"Cordas de aço", de  
 Cartola (1976)  
 In: Cartola II (LP)

Nessa canção, o pinho é o interlocutor do eu-lírico, sendo por ele descrito e, em seguida, chamado (pelo vocativo) a soltar o seu som da madeira, a fim de buscar-se o encontro da mulher amada. A materialidade do instrumento é alçada pela poética como construto de significações sociais associadas à afetividade de tempos históricos marcados pelo trabalho-vida que se dobra no fazer artístico. O pinho, o violão, resta ser o companheiro de artistas em contextos de urbanização tardia que ocorreram no Brasil no século XX.

A memória desse instrumento como companheiro das gentes que fizeram o país a partir de suas vivências, sonhos e legados, encontra ancestrais em instrumentos tais como a guitarra latina, da qual se encontram registros que datam do século XIII, bem como da vihuela, originária da Península Ibérica, encontrando menções na literatura e na iconografia datadas do século XV (Dudeque, 1994, Alves, 2015).<sup>20</sup>

<sup>20</sup> DUDEQUE, Norton. História do Violão. Curitiba: Ed. da UFPR, 1994.  
 ALVES, Júlio Ribeiro. The History of the Guitar: Its Origins and Evolution. Huntington, 2015.

**Figura 4 –** Vihuela da mano preservada no Museu da Música de Paris – Número de inventário E.0748 – Anônimo, Península Ibérica, Fim do século XVI



Fonte: Philharmonie de Paris – Musée de la Musique. Disponível em: <[https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/0159084-vihuela-de-mano.aspx?\\_lg=fr-FR](https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/0159084-vihuela-de-mano.aspx?_lg=fr-FR)>. Acesso em: 12 mar. 2024.

Por meio do processo de colonização dos territórios que sofreram o processo de colonização por Portugal no século XVI, instrumentos como o violão, a viola, o bandolim, entre tantos outros, são trazidos ao país pelos portugueses. Vale ressaltar que no mundo inteiro, com exceção de Portugal, Brasil, Cabo Verde e de outros países de língua portuguesa, o violão é conhecido como guitarra e por suas variantes de acordo com cada idioma, por exemplo: guitarra na Espanha, *guitar* nos países de língua inglesa, *guitarre* na França, e *chitarra* na Itália. Em Portugal, o violão era bastante chamado de viola, designação que era dada a todos os instrumentos com o corpo em formato do número oito. No Brasil e em Cabo Verde, chamamos esse instrumento de violão.

A esse respeito Taborda (2004, p. 11), defende que

Qualquer trabalho (...) sobre o violão deve necessariamente partir do estudo da palavra que o designa, mero aumentativo de viola, vocábulo empregado para esse instrumento única e exclusivamente nos países de língua portuguesa. Em todas as outras principais línguas, a denominação do instrumento é derivada do árabe qitara, por sua vez tomado do grego kithara: em francês, guitare; em alemão, gitarre; em inglês, guitar; em italiano, chitarra e em espanhol, guitarra. (...) O violão foi introduzido no Brasil no século XVI pelos portugueses com o nome de viola ou viola de arame. O instrumento tinha, então, três cordas duplas e a prima simples. No século seguinte, iria ganhar mais uma ordem de cordas e, na segunda metade dos anos de setecentos, ainda mais outra. Transformou-se assim num instrumento de seis cordas duplas, que se tornaram simples. Isso exigiu um aumento de tamanho para compensar o menor volume de som. Tornou-se, assim, viola grande. Ou violão.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> TABORDA, Marcia Ermelindo. *Violão e Identidade Nacional: Rio de Janeiro 1830/1930*. Tese (Doutorado em História Social), UFRJ, Rio de Janeiro, 2004..

Com a chegada dos colonizadores ao território que, hoje, chamamos Brasil, artefatos culturais europeus foram transplantados para as cores locais do Novo Mundo (Candido, 2000),<sup>22</sup> mobilizando pessoas que aqui fizeram suas vidas e que protagonizaram a sua performance. Alguns registros sobre a vivência de práticas em que figurava o violão podem ser resgatados da obra de Gregório de Mattos (1636-1696). Além de ser um dos primeiros a pensar poética e antropofagicamente o Brasil (Augusto de Campos, 1986),<sup>23</sup> o autor baiano tocava viola e, a partir de sua posição privilegiada, participando de diferentes âmbitos sociais, legou uma obra que:

é uma ótima fonte de informações sobre a música ouvida nas ruas, casas, conventos e bordéis do Brasil seiscentista. Além de comentar e criticar funções musicais e teatrais, de mencionar instrumentistas e cantores, de citar nomes de peças instrumentais e de descrever coreografias, Mattos usava romances e tons espanhóis como base para novas composições. Cantava e variava também modas profanas em português, ou, no dizer dele próprio, canções que os “chulos” cantavam. (...) O fato de ser instruído musicalmente dá mais peso aos seus comentários e descrições envolvendo tanto a música da elite quanto aquela que se ouvia nas festas populares e nos bordéis. Mattos ocupa-se também da música das ruas, dos mulatos e negros, a música dos calundus (...). (Budasz, 2022, s/p).<sup>24</sup>

Exemplo de composição poética que representa os tocadores seiscentistas pode ser encontrado em na quadrinha satírica “À Annica – outra semelhante parda pedindo-lhe um cruzado para pagar os sapatos”:

**Excerto 1** – Um cruzado pede o homem, Anica, pelos sapatos,  
 Mas eu ponho isso à viola  
 Na postura do cruzado.  
 Diz que são de sete pontos,  
 Mas como eu tanjo rasgado,  
 Nem nesses pontos me meto  
 Nem me tiro desses tratos:  
 Inda assim eu não soubera  
 O como tens trastejado  
 Na banza dos meus sentidos,  
 Pondo-me a viola em cacos:  
 O cruzado pagaria,  
 Já que fui tão desgraçado,  
 Que boli co’ a escaravelha,  
 E toquei sobre o buraco.

<sup>22</sup> CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: Momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte, Editora Itatiaia Ltda, 2000.

<sup>23</sup> CAMPOS, Augusto de. Da América que existe: Gregório de Matos. In: *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978. p. 91-106..

<sup>24</sup> BUDASZ, Rogério. O Triângulo Atlântico: sons da Ibéria, África e Brasil durante o período colonial. s. d. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/banza/sonora/triangulo.html>. Acesso em: 5 de setembro de 2022.

Porém como já conheço  
 Que o teu instrumento é baixo,  
 E são tão falsas as cordas,  
 Que quebram a cada passo:  
 Não te rasgo, nem ponteio,  
 Não te ato, nem desato,  
 Que pelo tom que me tanges,  
 Pelo mesmo tom te danço (Júnior, 2008 [1894], p. 96)<sup>2526</sup>

No trecho da obra em foco, evidencia-se o alto teor racista das obras de Mattos, bem como articula-se metaforicamente a viola com práticas de pessoas racializadas. Igualmente, metaforiza-se o tocar viola com o estar com a mulher a quem se destina a quadrinha.

Ainda sobre Gregório de Mattos, Antunes (2002, p. 13) explica que:

O nome de Gregório de Matos Guerra (1633 / 1696) aparecerá posteriormente como o primeiro grande nome da literatura brasileira, e com ele um papel bastante difundido sobre o violão durante os séculos, o do boêmio violonista. Neste caso, o poeta é apenas o continuador da tradição dos escudeiros trovadores quinhentistas de Portugal, verdadeiros antecessores dos seresteiros, que se acompanharam ao violão. Depois disso, já na segunda metade do século dezoito, com a mudança do estilo musical europeu como o rococó e o clássico, haverá mudanças significativas no violão (inicialmente com seis ordens, posteriormente com seis cordas simples), sendo chamado então no velho mundo de guitarra clássica. E é justamente quando os termos viola e violão enfrentarão no Brasil os maiores equívocos, confundindo-se de tal maneira que será difícil reconhecer quando da citação de um e de outro na literatura dos séculos dezoito e dezenove.

Assim, na literatura brasileira, o violão era bastante confundido com a viola caipira, instrumento descendente das violas portuguesas. Posteriormente, convencionou-se uma distinção entre os dois termos, violão fica sendo o nome do instrumento de seis cordas e de uso predominantemente urbano, enquanto viola ou viola caipira é o nome para designar o instrumento de dez cordas cujo uso e a prática aconteciam predominantemente nas áreas rurais do país.

Conforme Priori-dos-Santos (2023, p. 154):<sup>27</sup>

<sup>25</sup> JÚNIOR, Araripe. *Gregório de Matos*. Biblioteca Básica Brasileira. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2008 [1894].

<sup>26</sup> A fim de diferenciar citação de referências bibliográficas e excertos de fontes documentais que analisamos, optamos por destacar e numerar esses excertos ao longo do texto.

<sup>27</sup> PRIORI DOS SANTOS, Caio Vitor. A revista O Violão: uma observação dos seus componentes iconográficos. *In*: 7º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical, 11., 2023, Alagoas-MA. **Anais eletrônicos** [...] 20124. p. 150 - 173. Disponível em: <[https://www.academia.edu/115690713/A\\_revista\\_O\\_Viol%C3%A3o\\_uma\\_observa%C3%A7%C3%A3o\\_dos\\_seus\\_componentes\\_iconogr%C3%A1ficos](https://www.academia.edu/115690713/A_revista_O_Viol%C3%A3o_uma_observa%C3%A7%C3%A3o_dos_seus_componentes_iconogr%C3%A1ficos)>. Acesso em: 1 set. 2024.

é pertinente informar que a primeira menção ao termo “violão brasileiro”, encontrada até o momento, aparece na 1ª edição dessa revista, e isso a torna ainda mais significativa, pois esse é um indicativo que informa sobre a questão de identidade nacional. Neste ponto, é oportuno indicar que até ser chamado assim, o violão passou por algumas denominações (viola, guitarra e violão) que acompanharam a evolução organológica do instrumento, a ser intitulado por viola francesa em Portugal, ao se estabelecer no século XVIII, dando lugar “a velha «guitarra espanhola»” (VEIGA, 2000, p. 18). No Brasil, a partir de um método de viola francesa traduzido por Pierre Laforge, em 1840, que o nome viola cai em desuso e a palavra violão passa a ser integrada e apropriada pelos músicos (TABORDA, 2011, p. 44) que é utilizada até os dias de hoje e em muitos casos passa pelo acréscimo (sufixo) já mencionado.

Segundo Alfonso (2009, p. 26),<sup>28</sup> “Desde o início da história da música no Brasil é possível observar a circularidade entre as culturas erudita e popular”, o que, para o historiador Carlo Ginzburg (1987),<sup>29</sup> é o mesmo que dizer a circularidade entre a cultura das classes dominante e a culturas das classes dominadas ou subalternizadas. Essa circularidade não se constitui de forma mecânica, bem como não se pode considerar haver uma hierarquia entre as culturas erudita e popular, pelo contrário, é necessário compreender essa circularidade como um processo permeado de contradições. Ginzburg (1987, p. 17-18) alerta os desafios do estudo historiográfico de culturas de classes subalternizadas. Conforme o autor:

A essa altura começa a discussão sobre a relação entre a cultura das classes subalternas e a das classes dominantes. Até que ponto a primeira está subordinada à segunda? Em que medida, ao contrário, exprime conteúdos ao menos em parte alternativos? É possível falar em circularidade entre os dois níveis de cultura?

Os historiadores só se aproximaram muito recentemente - e com certa desconfiança — desses tipos de problema. Isso se deve em parte, sem dúvida nenhuma, à persistência de uma concepção aristocrática de cultura. Com muita frequência idéias ou crenças originais são consideradas, por definição, produto das classes superiores, e sua difusão entre as classes subalternas um fato mecânico de escasso ou mesmo de nenhum interesse; como se não bastasse, enfatiza-se presunçosamente a "deterioração", a "deformação", que tais idéias ou crenças sofreram durante o processo de transmissão. Porém, a desconfiança dos historiadores tem também outro motivo, mais imediato, de ordem metodológica e não ideológica. Em comparação com os antropólogos e estudiosos das tradições populares, os historiadores partem com uma grande desvantagem. Ainda hoje a cultura das classes subalternas é (e muito mais, se pensarmos nos séculos passados) predominantemente oral, e os historiadores não podem se pôr a conversar com os camponeses do século XVI (além disso, não se sabe se os compreenderiam). Precisam então servir-se sobretudo de fontes escritas (e eventualmente arqueológicas) que são duplamente indiretas: por serem escritas e, em geral, de autoria de indivíduos, uns mais outros menos, abertamente ligados à cultura dominante. Isso significa que os pensamentos,

---

<sup>28</sup> ALFONSO, Sandra M. *O Violão, da Marginalidade à Academia: trajetória de Jodacil Damaceno*. Uberlândia: EDUFU, 2009.

<sup>29</sup> GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. Traduzido por Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

crenças, esperanças dos camponeses e artesãos do passado chegam até nós através de filtros e intermediários que os deformam. É o que basta para desencorajar, antecipadamente, as tentativas de pesquisa nessa direção. Porém, os termos do problema mudam de forma radical ante a proposta de estudar não a "cultura produzida pelas classes populares", e sim a "cultura imposta às classes populares.

Neste estudo, propomos um estudo de obras de arte e de performances de matriz popular que une historiografia e a musicologia, buscando, por meio dessa triangulação teórica e metodológica contribuir para a investigação de processos de culturas populares. Nesse sentido, o violão como instrumento musical introduzido nesse meio, não escapa a essa circularidade, sendo que há registros de práticas sociais de diferentes segmentos em que o violão figurou como instrumento protagonista ou de acompanhamento. O caráter democrático do violão pode ser evidenciado pelo fato de a imperatriz Leopoldina (1797-1826), ter tido aulas do instrumento como parte de sua rotina, conforme carta que foi enviada a seu irmão, Francisco, datada de 1º de janeiro de 1818:

**Excerto 2** – Levanto-me todos os dias às seis horas, pois já às oito e meia costume ir dormir; é como apraz ao meu marido; aqui não é costume frequentar o teatro exceto nos dias em que há grande gala. Depois, das sete horas até as dez horas, ando de coche, a cavalo ou a pé; então volto a casa, visito o rei para o beija-mão, e em seguida vem o meu mestre de gramática portuguesa e de latim. Há uma hora estudo violão e, com o meu esposo, piano; ele toca viola e violoncelo, pois toca todos os instrumentos, tanto os de corda como os de sopro; talento igual para música e todos os estudos, como ele possui, ainda não tenho visto. Às três jantamos (...). Às seis horas vou passear outra vez e em seguida lemos algo e ceamos sozinhos. É este todos os dias o meu modo de viver (*apud* Lustosa, 2006, p. 45-46).

Igualmente, a viola e, posteriormente, o violão foram, subversivamente, empregados por jesuítas, a despeito de regulamentos da Companhia de Jesus que proibiam a prática musical (Holler, 2006),<sup>30</sup> para acompanhar os seus cantos religiosos, seguindo uma tradição mais formal da composição, dos gêneros e formas de tocar, mas empregando instrumentos de povos originários como flautas e tambores, juntamente com instrumentos europeus como a viola e, posteriormente o violão. Essas práticas foram mantidas por sua eficácia nos processos de catequização dos povos indígenas, conforme

---

<sup>30</sup> HOLLER, Marcos Tadeu. Uma história de cantares de Sion na terra dos Brasis: a música na atuação dos Jesuítas na América Portuguesa (1549-1759). 2006. 252 p. *Tese* (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

Holler (2005, p. 53) resgata um relato de 1585 do Padre Fernão Cardim sobre as aldeias do Espírito Santo, Santo Antônio e São João na Bahia, em que se pode ler:<sup>31</sup>

**Excerto 3** – Em todas estas três aldeias há escola de ler e escrever, onde os padres ensinam os meninos índios; e alguns mais hábeis também ensinam a contar, cantar e tanger; tudo tomam bem; e há já muitos que tangem flautas, violas, cravos, e oficiam missas em canto d’órgão, coisas que os pais estimam muito.

Consoante esses processos de aproximação e diálogo entre práticas populares e a religião oficial, uma das fontes possíveis para mapear registros dessas práticas está na iconografia do período. Vejamos um primeiro registro de um afresco que orna a Igreja do Convento de Santo Antônio, edificado no final do século XVI, no ano de 1588, em Igarassú, no estado de Pernambuco, atualmente na região metropolitana da capital Recife.

**Excerto 4** – Anjo representado afresco do Convento de Santo Antônio do Igarassú (PE)<sup>32</sup>



Fonte: Disponível em: <<https://www.ipatrimonio.org/igarassu-convento-e-igreja-de-santo-antonio/#/map=38329&loc=-7.832480000000065,-34.904984000000006,17>>. Acesso: 2 out. 2024.

<sup>31</sup> HOLLER, Marcos Tadeu. Os instrumentos musicais no processo de expulsão dos jesuítas no Brasil em 1789. *Em Pauta*. v. 16, n. 27, p. 49-74, julho a dezembro, 2005. Disponível em: <[file:///Users/alessandroborgesepilaracosta/Downloads/crisger.+em+pauta+artigo+3%20\(2\).pdf](file:///Users/alessandroborgesepilaracosta/Downloads/crisger.+em+pauta+artigo+3%20(2).pdf)>. Acesso em: 2 set. 2024.

<sup>32</sup> Da mesma maneira que, para documentos em linguagem verbal escrita, para documentos em linguagem imagética que são parte do nosso corpus documental, optamos por destacar e numerar como excerto analítico, a fim de diferenciar figuras descritivas ou ilustrativas do que debatemos de registros históricos que, efetivamente, analisamos para compor nossa historiografia do violão brasileiro.



No Excerto 4, é possível ver, em traços barrocos, a representação de um anjo de cachos loiros tocando um instrumento de dez cravelhas, podendo ser uma viola com cinco ordens (cordas dobradas). A escolha por este instrumento, diferentemente da tradição renascentista em que, via de regra, instrumentos representados nas mãos de anjos eram flautas e harpas, pode evidenciar mudanças nas formas de sociabilidade. Flautas e harpas são dos instrumentos mais antigos registrados pela humanidade, estando presentes em mitologias indo-europeias como relacionadas a deidades, e sendo que, na iconografia, há indícios de representações de harpas desde 3000 a-C. No século XV, Alaúdes, que também são cordofones, começaram a figurar na iconografia religiosa (Sousa, 2016),<sup>33</sup> contudo a representação do afresco em foco traz uma inovação seiscentista, de uma forma de arte transplantada para as terras do mundo que estava sendo colonizado (Candido, 2000). A opção pela viola pode ser compreendida pela aproximação com a vida secular que a arte barroca possibilitou, assim, elementos do cotidiano tomaram lugar em obras como a que analisamos.

Budasz (2022, s/p) observa como, também na literatura do século XVIII, registros de práticas sociais centradas no violão promoviam a fusão de elementos culturais das diferentes matrizes que conformaram o Brasil. Ele indica que:

No século XVIII, outros poetas descreveram o ambiente musical brasileiro e as notáveis interações entre formas e práticas musicais portuguesas, africanas e brasileiras, alguns condenando, outros louvando. Nas Cartas Chilenas, Tomás Antonio Gonzaga descreve a “mulata em trajes de homem [que] dança o quente lundum e o vil batuque”, coreografias que apresentavam a “lasciva umbigada”. Na seqüência, Gonzaga narra como a dança passou das “humildes choupanas” para as “casas mais honestas e palácios”. Enquanto isso, no litoral do sul do Brasil, danças afro-brasileiras vinham interagindo com coreografias e toques de viola açorianos e portugueses, resultando numa mistura que passou a ser conhecida como fandango e que permanece viva em pontos remotos do litoral do Paraná e Santa Catarina.

Tais interações ocorriam também em Portugal. Roendo-se de inveja e em tom abertamente racista, Bocage satirizou em vários versos os modinheiros brasileiros Domingos Caldas Barbosa e Joaquim Manuel da Câmara, presenças constantes nos salões lisboetas. O talento deste último, famoso tocador de machete e compositor de modinhas, foi enfatizado em testemunhos imparciais, como os dos franceses Louis e Rose de Freycinet e do austríaco Sigismund Neukomm. Impressionado, Neukomm compôs variações para piano sobre um tema de Joaquim Manuel e intermediou em Paris a publicação de uma coleção de modinhas do macheteiro.

---

<sup>33</sup> SOUSA, Luis Correia de. *Iconografia Musical – A música na dimensão do sagrado*. CESEM/NOVA FCSH: São Paulo, 2016.

A proficiência de nossos artistas chegou, desse modo a impactar, até mesmo a produção do poeta árcade português Manuel Maria Barbosa du Bocage, o que pode evidenciar a centralidade do violão nas práticas culturais daquele momento histórico. Essas práticas, novamente, destacam-se por transcenderem segmentações de grupos sociais, promovendo pontes entre o popular e erudito, entre o profano e o sagrado, entre elites e populares. A esse respeito, Taborda (2002, 142-3), ao retomar os caminhos da viola em território brasileiro, observa que:

Não só entre os curumins discípulos dos jesuítas, porém, estava difundida a viola. Os colonos portugueses também se dedicavam ao instrumento. Bento Teixeira, autor da *Prosopopéia*, obra que inicia “[...] o ciclo de nossa vida literária propriamente dita” (Martins, 1977, p. 106), criticou, por volta de 1580, Antônio da Rosa, cantor que se acompanhava à viola de arame. Os versos da cantiga diziam: “trino, solo e uno, uno, solo e trino, no es outro alguno, sino Dios devino” e Bento Teixeira comentou: “[...] não está boa”, na presença não só do cantor como também de Paulo Abreu, “[...] que ora dizem ser defunto em Igarassú”.

Cerca de quatorze anos depois, João da Rosa, tabelião em Olinda, denunciou Bento Teixeira como cristão novo, em função da declaração de que a proposição consignada nos versos era falsa. O cantor, Antônio da Rosa, depondo ao inquisidor, confirmou que Bento Teixeira dissera “[...] não está boa, e que não lhe lembra que mais falassem, nem repetissem, nem altercassem sobre isso palavra nenhuma”, mas como não ficasse claro se o comentário referia-se à qualidade da música ou ao mérito da letra, esclareceu: “[...] se o dito Bento Teixeira disse a dita palavra que não estava boa entendendo pela letra ou pela verdade dela, ele testemunha que não o sabe porque não o declarou como já tem dito” (Martins, 1977, p. 106).

A denúncia de João da Rosa teve pelo menos duas conseqüências positivas. Por um lado, propiciou o primeiro registro de violonista acompanhador na música brasileira, Antônio da Rosa; por outro, insinuou que “[...] viola, pandeiro, tamboril e flauta [...]”, não era apenas, como disse Câmara Cascudo, a “[...] orquestra típica das festas jesuíticas[...]” (Cascudo, 1962). Provavelmente estava bem difundida entre todos os brasileiros. Essa suspeita se aprofunda com o dito de Anchieta: “[...] os estudantes dessa terra também sabem pouco[...]”, porque “[...] tudo se leva em festas, cantar e folgar”.

Dessa forma, observa-se a centralidade do violão como ponte entre culturas que se hibridizaram na constituição do que viria a ser a cultura brasileira. Assim, viola e, posteriormente, o violão estiveram amplamente difundidos em práticas sociais de pessoas de classes populares, que os usavam para acompanhar cantos profanos em práticas de divertimento e festas populares ligadas à sagração do divino, tal como representado na obra pictórica de Joaquim Cândido Guillobel (1787-1859) reproduzida no Excerto 5:

**Excerto 5** – Litografia da Festa do Divino (Rio de Janeiro, 1812-1816) de Joaquim Cândido Guillobel



Fonte: Disponível em: <<https://www.brasilianaiconografica.art.br/autores/19452/joaquim-candido-guillobel>>. Acesso: 2 out. 2024.

No Excerto 5, podemos observar a representação de uma figura masculina vestida com um casaco longo nas cores azul e vermelho, características dos festejos do Divino, portando uma bandeira com a imagem de uma pomba branca do Divino Espírito Santo. As demais pessoas que figuram na imagem estão uniformizadas, tratando-se de instrumentistas, caracterizados pelos instrumentos que portam, sendo dois violonistas e três percussionistas. Há a representação de diferentes fenótipos, sendo homens brancos e negros, mas que vestidos de igual modo, com elegantes roupas características do início do século XVIII no Brasil, podendo ter como efeito de significação a produção da ideia de igualdade entre as pessoas representadas (Kress, Van Leeuwen, 1996).<sup>34</sup> Cabe destacar que a obra data de um período em que a escravização seguia sendo o lastro econômico do país, assim, por meio dessa obra, podemos assumir que o exercício da música representava uma possibilidade de ascensão social para pessoas racializadas, conforme veremos de modo mais minucioso em 1.3, quanto aos Ternos de Barbeiros.

Ainda a esse respeito, podemos analisar a obra pictórica que segue no Excerto 6:

---

<sup>34</sup> KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. *Reading Images: the grammar of visual design*. Londres: Routledge, 1996.

**Excerto 6** – Litografia Mulher negra tocando viola e padre dançando, autor desconhecido, *circa* 1829



Fonte: BUDASZ, 2017. Disponível em: [https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Negra\\_ao\\_viol%C3%A3o.\\_padre\\_dan%C3%A7ando.jpg](https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Negra_ao_viol%C3%A3o._padre_dan%C3%A7ando.jpg) >. Acesso: 2 out. 2024.

A representação pictórica quebra um conjunto de paradigmas. Temos a representação de dois atores sociais, uma mulher negra tocando viola e um padre dançando, em um ambiente interno que pode ser compreendido como um quarto, pela penteadeira e pelo piso de tábuas corridas de madeira. A mulher negra está representada como ricamente vestida, com um adorno de cabeça e joias que podem ser associadas à figura de uma rainha. Ela olha fixamente para frente, sendo que o ângulo de representação é de *contre-plongée* em relação ao olhar do observado. Essa escolha não é ingênua e, para a Gramática do Design Visual, pode ter como efeito potencial de significação a valorização do ator social representado. Igualmente, a personagem apresenta uma postura condizente com a técnica do violão clássico, em especial a Escola de Tárrega.

Há outros elementos que configuram uma representação condizente com a composição da personagem representada como sendo uma estudiosa dessa escola. A mulher representada usa uma caixa em que se lê “Custtura” como banquinho, ou pezinho. Esse apoio foi desenvolvido pela escola de violão clássico para elevar a perna esquerda e possibilitar uma pegada mais alta do violão, viabilizando maior dinamismo ao tocar tanto para a mão esquerda (que pressiona as cordas contra o braço do violão, mudando a altura das notas, executando notas e acordes), bem como da mão direita (que tem o papel de

pinçar as cordas com os dedos). A mão direita apresenta uma postura característica da escola de Tárrega, em que a mão é posicionada de modo paralelo às cordas, sendo que são evitados tensionamentos desnecessários, mantendo-se a mão na posição mais natural possível, sendo o movimento realizado o de garra para pinçar as cordas.

É importante observar que sobre a Escola de Tárrega, Oliveira (2020, p. 2)<sup>35</sup> esclarece que:

Após viver um período de efervescência na primeira metade do século XIX, chamado por Schneider (2015) de “era de ouro”, o violão não conseguiu ganhar destaque como instrumento solista no mundo da música de concerto como seus importantes atores queriam. Sob essa perspectiva, o espanhol Francisco Tárrega e outros contemporâneos, como o violonista Julián Arcas e o luthier Antonio Torres, ajudaram ativamente a transformar o mundo do violão, apontando caminhos que levariam o instrumento a ser reconhecido mundialmente como solista. Nesse ambiente, foi pensado um novo violão, de maiores proporções e uma “nova técnica”. A nova abordagem técnica e pedagógica para o novo violão, que ainda teria as convenções do passado como base, mas com uma nova “roupagem”, ficaria conhecida como “Escola de Tárrega”.

As inovações técnicas propostas pela Escola de Tárrega no contexto da produção da obra pictórica em foco eram, pois, recentíssimas na Europa, e, ter uma mulher negra sendo representada como uma exímia estudiosa dessas inovações é um tanto surpreendente, considerando todas as assimetrias sociais agudas que grassavam e que, tristemente, ainda conformam em grande medida violências raciais e de gênero em nosso país, em especial, se considerarmos a interseccionalidade dos eixos de violência que recaem sobre corporalidades de mulheres negras (Carneiro, 2023).<sup>36</sup>

Quanto ao outro ator representado, temos um padre, caracterizado por sua indumentária (com batina, solidéu e clérigima), e cujo desenho dos membros pode representar o ato de dançar, sendo que ele tem o pé esquerdo levantado, conformando um passo, os braços levantados e os dedos em posição como se fossem estalar ao som da música tocada pela mulher. Seus lábios descrevem um sorriso, podendo evidenciar contentamento. Mas, o que mais salta aos olhos é que ele deixa cair um livro. Esse deixar cair pode ter como significados potenciais renunciar ao dogma, ter a música como mais importante do que o escrito naquele objeto – algo que para um membro da Igreja Católica,

---

<sup>35</sup> OLIVEIRA, Cristiano Braga de. A “Escola de Tárrega”: Uma Nova Pedagogia do Violão. Revista Vórtex, Curitiba, v.8, n.3, p. 1-33, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.unespar.edu.br/vortex/article/view/3974>>. Acesso em: 2 set. 2024.

<sup>36</sup> CARNEIRO, Sueli. *Dispositivo de racialidade: a construção do outro como não ser como fundamento do ser*. Rio de Janeiro, Zahar, 2023.

em si, poderia ser considerado heresia. Essa fonte iconográfica mereceria muito mais atenção, contudo, finalizaremos sua análise aqui, reforçando que se trata de um documento de alta densidade de significações e que pode lançar luzes sobre a centralidade da performance da viola/do violão em práticas culturais brasileiras.

Considerando o acima exposto, a partir de seus executantes, o violão tornou-se central na cultura musical do país, sendo considerado o instrumento preferido para acompanhar modinhas e serestas e, posteriormente, um instrumento solista, ao qual se dedicaram inúmeros músicos e compositores. Essa centralidade, analisada a partir de diferentes perspectivas por musicólogos e historiadores, sendo constante o entendimento de que o violão no Brasil guarda uma pluralidade de significações que potencializam o desenvolvimento de práticas sociais a partir desse instrumento, sendo protagonistas os violonistas, como agentes nesses processos.

Llanos (2016, p. 234-235)<sup>37</sup> defende uma abordagem para estudos sobre a construção de identidades nacionais a partir da investigação que busque compreender como o instrumento constitui-se como indissociável de seus executantes. Ele explica que:

O violão aqui possui uma dupla condição que denominarei de instrumento-documento, pois assim desejo afirmar que é o 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, 1998, p. 114). (...) Podemos pensar numa comunidade formada por autodidatas, amadores e instrumentistas experientes (enquanto professores, não concertistas *strictu sensu*) como sendo um recorte das brasilidades violonísticas da época e parte de um legado empírico do violão brasileiro repleto de figuras das quais se tem pouca informação. Imagino até como se o instrumento tivesse uma “vida pública” e uma “vida privada”: a de um “violão-arte” que almeja se alinhar aos postulados de um ensino musical europeu de séc. XIX, avesso ao “violão-povo”, sempre vigiado pela missão moralista das belas artes.

Nessa perspectiva, podemos dizer que o violão se constitui como um lugar material da memória coletiva (Halbwachs, 2004)<sup>38</sup> sobre as práticas sociais culturais de diferentes setores sociais, evidenciando a centralidade do instrumento e dos violonistas-compositores no sistema musical brasileiro que se consolidaria no começo do século XX. Sobre o conceito de memória Puntoni (2017, p. 120)<sup>39</sup> defende:

<sup>37</sup> LLANOS, Carlos Fernando Elias. Violão e Identidade Nacional: A "Moral" do Instrumento. In: Revista Tulha, v. 2, n 2, p.227-250. Disponível em: <<https://revistas.usp.br/revistadatulha/article/view/120654>>. Acesso em: 4 set. 2024.

<sup>38</sup> HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laís Teles Benoir, São Paulo: Centauro, 2004

<sup>39</sup> PUNTONI, Pedro Luís. Rede Memorial: cultura digital, redes colaborativas e a digitalização dos acervos memoriais do Brasil. In GÖBEL, B. y CHICOTE, G. (Ed.). (2017). Transiciones inciertas: Archivos, conocimientos y

O termo, como substantivo, designa a narração de acontecimentos ou de histórias de pessoas que não podem ser esquecidas, ou ainda o suporte destas narrativas: um monumento de pedra, um quadro, um livro ou mesmo uma pequena anotação.

O autor advoga que se constituíram instituições estatais que resguardariam objetos capazes de reiterar determinadas narrativas sobre os acontecimentos. Em face a essa disputa pela hegemonia da história, a história social possibilita que restauremos o tecido puído da historiografia das gentes, de suas práticas sociais, daquilo que pode movê-las em seus tempos (Benjamin, 2000).<sup>40</sup> O violão, como advogamos aqui, permite esse restauro por guardar, em sua materialidade, esse conjunto de narrativas sobre vivências de violonistas, do público que fruiu da arte produzida a partir da prática do instrumento, entre outros. Assim, compreendendo a centralidade do violão em práticas culturais urbanas, entendemos que o instrumento e seus intérpretes e compositores são protagonistas do sistema musical brasileiro (Bastos, 2009)<sup>41</sup> que se consolidaria no final do século XIX, conceito ao qual nos dedicamos na sequência.

## **1.2 A música popular brasileira do final do século XIX ao início do século XX e a consolidação do sistema musical brasileiro**

Em Formação da Literatura Brasileira, Candido (2000, p. 23) propõe, como ferramenta teórico-metodológica para o estudo da literatura, o conceito de “sistema literário brasileiro” que define como:

a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns aos outros.

Para explicar a formação da literatura no Brasil, o autor parte da reflexão sobre como a literatura até o século XIX, no Brasil, não estava efetivamente consolidada, Candido (2000, p 15) explica que:

---

transformación digital en América Latina. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut. (Variaciones; 1). Disponível em: <<http://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/99>>. Acesso em: 9 out. 2024. p. 120-152.

<sup>40</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas – Vol.1. São Paulo: Brasiliense, 2000.

<sup>41</sup> BASTOS, Manoel Dourado. *Notas de testemunho e recalque – Uma experiência musical dos traumas sociais brasileiros em Chico Buarque e Paulinho da Viola (de meados da década de 1960 a meados da década de 1970)*. Tese (Doutorado em Literatura). Assis: UNESP, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2009.

No sentido amplo, houve literatura entre nós desde o século XVI; ralas e esparsas manifestações sem ressonância, mas que estabelecem um começo e marcam posições para o futuro. Elas aumentam no século XVII, quando surgem na Bahia escritores de porte; e na primeira metade do século XVIII as Academias dão à vida literária uma primeira densidade apreciável. (...) para se configurar plenamente como sistema articulado, ela dependa da existência do triângulo “autor-obra-público”, em interação dinâmica, e de uma certa continuidade da tradição. Sendo assim, a brasileira não nasce, é claro, mas se configura no decorrer do século XVI, encorpando o processo formativo, que vinha de antes e continuou depois. Foi este o pressuposto geral do livro, no que toca ao problema da divisão de períodos. Procurei verificá-lo através das obras dos escritores, postas em absoluto primeiro plano, desde o meado daquele século até o momento em que a nossa literatura aparece integrada, articulada com a sociedade, pesando e fazendo sentir a sua presença, isto é, no último quartel do século XIX.

Encontramos muita ressonância nessa perspectiva, para nosso esforço intelectual de compreender como instrumentistas-compositores do final do século XIX consolidaram, a partir de suas práticas artísticas, gêneros que caracterizam a produção musical urbana do começo do século XX. A história dos processos sociais possibilitou, nesse sentido, um acúmulo de saberes socialmente constituídos que retroalimenta a produção estética. O crítico literário nos possibilita depurar, para o estudo da música, ferramentas epistemológicas e metodológicas talhadas para o estudo da literatura e de sua relação com a sociedade, a partir de uma abordagem histórica e estética. Ele defende que:

Este ângulo de visão requer um método que seja histórico e estético ao mesmo tempo, mostrando, por exemplo, como certos elementos da formação nacional (dado histórico-social) levam o escritor a escolher e tratar de maneira determinada alguns temas literários (dado estético) (Candido, 2000, p. 16)

Bastos (2009, p. 4) esclarece que há uma dialética basilar entre a história e a produção artística: “em que a obra de arte e o sistema de obras em que se apresenta são reconhecidos como sedimentos (ou, talvez, a precipitação) do processo histórico-social”. Assim, ao analisarmos os processos históricos a partir do estudo minucioso de formas artísticas, buscamos, nessas formas, na sua reiteração como características estruturais e estruturantes de gêneros musicais, fontes para reconstituir a narrativa historiográfica sobre a influência de violonistas-compositores da Era do Rádio em obras e performances de violonistas que vieram em tempos posteriores. Nosso argumento central, aqui, é que o violão (nas múltiplas significações sociais que guarda) a partir do trabalho de violonistas-compositores tornou-se central na consolidação do sistema musical brasileiro, figurando tanto como instrumento acompanhador como instrumento solista.

A aproximação com o conceito de sistema literário para o estudo de um objeto musical foi, inicialmente, proposta por estudiosos/as da canção (Bastos, 2009, Oliveira,



2015, Souza, 2021, entre outros), focalizando a dimensão lírica do gênero multimodal canção (composto pelas modalidades semióticas da linguagem verbal e da linguagem musical), tendo a perspectiva formativa da identidade nacional como cerne de suas investigações. O sistema cancional, portanto, por seu caráter multissemiótico, precisa ser estudado como um outro, mas que deriva do intercruzamento do sistema literário e do sistema musical brasileiros. A esse respeito Bastos (2009, p. 4) explicita que:

afirmar que a canção pode falar algo da história do Brasil a partir da análise e interpretação críticas desta complexa articulação entre estética e história — tanto o reconhecimento do sistema particular em que a canção está enredada, como a sedimentação do processo social na singularidade da obra. (...) é em meados do século XX que se forma algo como um sistema musical brasileiro — aquele momento em que se constitui o que logo após se passou a chamar de MPB. Os termos próprios a este sistema (mormente sua imersão na indústria cultural) lhe definem o gume estético. De qualquer modo, é exatamente o reconhecimento da fisionomia destes termos e desta “limitação estética” que pode falar algo da história do Brasil.

Podemos também assumir que o violão esteja enredado no sistema cancional, sendo a base de acompanhamento preferencial de um sem-número de compositores/as brasileiros. Nesse sentido, entendemos que o violão e os violonistas-compositores da Era do Rádio estão imbricados tanto como cerne do sistema musical (pensando na dimensão semiótica da arte que usa a materialidade musical para ser produzida) e do sistema cancional (em consonância com a centralidade da palavra lyricamente trabalhada e dos/as cantores/as). Cabe destacar a importância de violonistas-compositores da Era da Rádio que também compuseram canções, tal como “Duas contas” de Garoto, que compôs letra e Música; ou “Se ela perguntar” que tem música composta por Dilermando Reis e letra de Jair Amorim. Posteriormente, a figura de violonistas que acompanhavam seu próprio canto se torna um ícone da MPB — para citar alguns nomes, podemos fazer referência a artistas como João Gilberto (1931-2019), Rosinha de Valença (1941-2004), Antonio Pecci Filho, o Toquinho (1946-atual), João Bosco (1946-atual), Joyce Moreno (1948-atual), Rosa Passos (1952-atual), Badi Assad (1966-atual), Vanessa Moreno (1986-atual), entre outros/as —, que não apenas empregaram/empregam o violão como acompanhador para o canto, mas que desenvolveram em muito a linguagem violonística, perfazendo uma síntese muito robusta entre o canto e o instrumental. Conquanto, nosso objeto focaliza violonistas-compositores que tiveram como instrumento e linguagem principal o violão, assim fechamos novamente o foco sobre a obra desses artistas, cujas obras são elos desses dois sistemas segregados para fins de estudo.

Para seguir nossa reflexão, é necessário delimitar o conceito de música popular, expressão que desencadeia significados diferentes de acordo com os processos político-ideológicos de cada período histórico. Cabe destacar que, até hoje, a expressão música popular materializa a disputa ideológica em torno do que deve ser considerado cânone e o que seria descartado na compreensão da cultura de um país. A esse respeito, Thomaz e Scarduelli (2017, p. 12)<sup>42</sup> indicam que:

pode-se entender que qualquer definição rígida do conceito de música popular pode ser considerada uma falha em reconhecer determinada estrutura de pressupostos, de maneira que o autor conclui que a música popular só pode ser adequadamente entendida dentro do contexto completo do campo musical, no qual ela se apresenta como uma tendência ativa, ou seja, num entrelaçado de relações que não estão paradas ou estagnadas, mas encontra-se sempre em movimento. Portanto, pode-se definir a música popular como o próprio campo de embate de forças no qual encontram-se inúmeros gêneros e estilos, com relações dinâmicas entre si e com as outras manifestações musicais. É preciso considerar ainda que este campo se encontra dentro de um outro maior, o da música como um todo, estabelecendo relações externas a ele, principalmente com o campo da música de concerto. Assim, como aponta Bourdieu (2007), formam-se diferentes hierarquias de legitimidade dentro do campo e do próprio campo da música popular em relação aos outros campos musicais.

A delimitação da música popular dá-se de forma negativa, a partir daquilo que ela não é, em oposição ao que seria erudito, culto, termos evidentemente elitistas que desconsideram expressões que emergem das vivências éticas e estéticas populares como formas de saber relevantes. O autor também propõe um questionamento ao conceito sociológico de música popular, segundo o qual esta seria produzida por camadas populares em oposição às produções de elites. Middleton (1990)<sup>43</sup> argumenta que essa definição é falha em razão da fluidez dos processos culturais, que, como já vimos ao tratarmos do violão e dos violonistas-compositores nos primeiros séculos da colonização do Brasil, participam de distintas práticas sociais, em alguns momentos servindo de ponte entre grupos segregados. Mesmo discordando de perspectivas hierarquizadas entre o erudito (que seria mais sofisticado) e o popular (que seria mais simples), mantemos a terminologia erudito e popular por entendemos que se tratam de universos efetivamente distintos, mas que têm pontos de convergência, que dialogam e que se enriquecem mutuamente. Igualmente, o autor defende que uma definição importante para a música popular seja situar os processos de industrialização que ocorreram no contexto europeu,

---

<sup>42</sup> THOMAZ, Rafael; SCARDUELLI, Fabio. O Violão popular brasileiro: procurando possíveis definições. *Per Musi*. Belo Horizonte: UFMG. p.1-18, 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/download/5186/3219/16315>>. Acesso em: 8 nov. 2021.

<sup>43</sup> MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Buckingham: Open University Press, 1990.

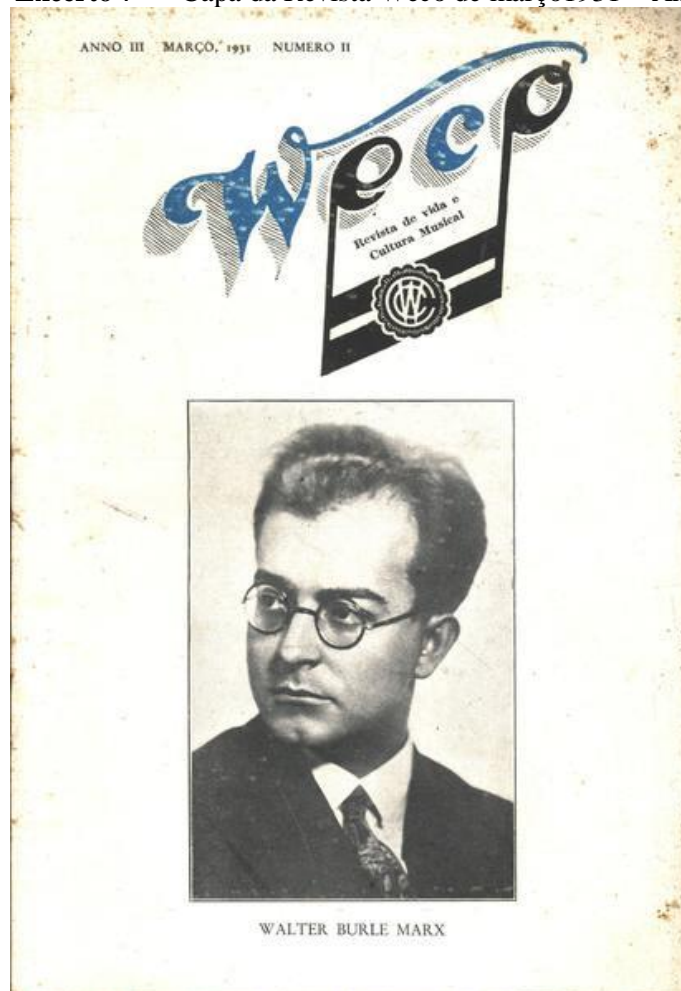
centrando sua análise sobre a música inglesa e estadunidense, que tiveram um impacto em escala global a partir do fonógrafo e da difusão pelo rádio (Middleton, 1990, p. 6).

No contexto brasileiro, a busca por uma expressão nacional que desse conta de representar no campo das artes o ideário nacionalista do começo do século XX fez emergirem iniciativas que procuravam definir uma boa música popular brasileira em oposição a uma música ruim. Novamente, havia aí um esforço intelectual a partir de atores de elites intelectuais que visavam definir de cima para baixo o que deveria ser a arte brasileira, e, em especial a música. Conforme indica Bastos (2009, p. 23):

Seguindo os passos sugeridos pela abordagem de Middleton, trata-se aqui de reconhecer que sua lição indica a necessidade de precisar o percurso histórico do que vem a ser “música popular” no Brasil, tanto em sua face concreta (como produto artístico) quanto como conceito, e mais ainda na articulação de ambos. A hipótese deste texto é que os estudos de música popular brasileira herdaram, de alguma forma, a argumentação modernista da década de 1920. Não só isso, mas é mesmo o caso de dizer, como veremos, que a “Música Popular Brasileira” tal qual se consolidou em meados do século XX tem ela mesma um pacto com o modernismo. Os desencontros entre a experiência histórica e a tentativa de sua interpretação será nosso ponto de fuga. O articulador destes desencontros está na noção de *sistema* – ou seja, a experiência musical brasileira pode ser compreendida percorrendo o processo de sua consolidação enquanto sistema.

Os debates sobre a música brasileira floresceram no empenho de artistas e críticos do começo do século XX que deram, em alguma medida, continuidade aos esforços empreendidos pelas gerações do século XIX (Candido, 2000). Nesse contexto, o compositor, pianista e folclorista, Luciano Gallet (1893-1931), defendia um conceito de música brasileira diretamente ligada ao folclore, como uma música originária e capaz de constituir e determinar uma identidade nacional. Gallet foi responsável por organizar a *Weco- Revista de Vida e Cultura Musical*, cujo lançamento se deu em novembro de 1928, tendo seu último número em 1931.

Vejamos, no Excerto 7, a capa da Revista Weco de Março de 1931, que traz à portada a foto do pianista, compositor e maestro Walter Burle Marx, irmão mais velho do paisagista Roberto Burle Marx:

**Excerto 7 – Capa da Revista Weco de março 1931 – Ano III Número II**

Fonte: Disponível em: < <https://www.traca.com.br/livro/871195/>>. Acesso: 2 out. 2024.

Em seus 20 números, contribuiram com a Revista *Weco* diferentes intelectuais que assumiram o papel de serem formuladores do futuro do país (Gomes, 1999), compartilhando a compreensão de que tinham uma missão pedagógica para com as massas: definir teórica e formalmente o que deveria ser a arte brasileira. Ainda a esse respeito, Andrade (2003, p. 16) explica que:

Por terem analisado e estabelecido estratégias de organização da arte musical no país, estes homens podem ser chamados, neste trabalho, de intelectuais da música. Eram musicistas e musicólogos que tinham algo em comum além da música: a preocupação pedagógica. Assumindo um status de porta-vozes de uma nação e intérpretes de sua coletividade, estes musicistas e musicólogos incorporavam o papel de direcionadores da cultura, escolhendo as manifestações culturais que poderiam e deveriam ser difundidas nas escolas, nos rádios e nos espaços públicos. (...) A revista *Weco* tornou-se espaço privilegiado de exposição e organização da função pedagógica desses intelectuais da música, via para divulgar os seus projetos de construção de uma unidade cultural para o Brasil. Desta forma, participaram do debate cultural e artístico da época, dialogando e, em muitos momentos, aderindo ao movimento modernista, sofrendo suas influências e contribuindo para a sua intensificação.

Com esse ideário de salvação nacional por meio da arte, Gallet mobilizou boa parte dos musicólogos e intelectuais do Rio de Janeiro, a “Campanha, Reagir Pela boa música”. A ideia da campanha era denunciar uma música considerada “ruim” por esses autores e que era conhecida então como música popular. A ideia de Gallet e dos intelectuais ligados à revista *Weco*, era redefinir o conceito de música popular, como uma música “pura”, “genuína”, ligada às tradições folclóricas brasileiras e, portanto, diferente da música de consumo, que ganhava força com a radiodifusão. Havia um interesse dos editores da revista *Weco* e de intelectuais como Luciano Gallet em se manterem como os orientadores da cultura nacional, aqueles que podiam validar o que era boa música e o que não era, assim como, o que era ou não música popular. Segundo Andrade (2003, p. 55):

O projeto nacionalista *Weco*, como visto no capítulo 2, não renegava as novas manifestações. Pelo contrário, remodelava o seu projeto de música nacional, incluindo-as. Porém, não deixava de estabelecer uma hierarquia, definindo as músicas aceitas e as músicas combatidas. Recorrendo a um critério de originalidade, os autores da *Weco* reconheceram nas composições de Sinhô, a origem da história do samba, e nas composições de Chiquinha Gonzaga, a memória dos lundus do XIX. Obedecendo os critérios quantitativos determinados pelos interesses comerciais da Casa Carlos Wehrs, a revista *Weco* incorporava J.F. de Freitas no rol das músicas aceitas. O nome “música popular” passou a designar a música aceita na seleção destes ideólogos da música. Já as outras canções não eram definidas como populares, mas como “popularescas” e comerciais.

Gallet compreendia que a construção dessa verdadeira arte nacional deveria beber da fonte do folclore brasileiro. Como definiu Luis Heitor (1950) A música popular, no entanto, serviria como fonte a partir da qual seria constituída a música brasileira boa e genuína, serviria para “tonificar” a “música artística” (Squeff; Wisnik 1982, p. 132).<sup>44</sup> Taborda (2011, p. 16) problematiza essa construção da arte nacional, indicando que:

A ideologia nacionalista recomendou aos compositores como caminho possível para a modernidade dar as costas ao modelo europeu e submergir, em contrapartida, nas raízes primitivas da nação. Primitivismo que, segundo Mário, não seria de ordem estética, mas social, procurando conformar a produção humana do país à realidade nacional. Para tanto, ao artista “intelectual-erudito” caberia “dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística”, uma vez que “uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo”, como disse Mário no Ensaio sobre a música brasileira. Caberia assim ao compositor inspirar-se em nossa musicalidade étnica, embrenhar-se no folclore nacional, para erigir seu particular monumento à nacionalidade. Como resultado, salvo raríssimas exceções, a produção nacionalista terá sido marcada pelas citações

---

<sup>44</sup> SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Música*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

rítmico-melódicas pinçadas do universo folclórico, procedimento que acabou por abstrair muito da organicidade dessas obras. Quantos ponteios e maracatus terão escapado da maldição do pastiche?

Cabe observar que, num movimento semelhante ao dos nacionalismos europeus, o modernismo brasileiro, em busca de um mito fundador, de um brasileiro puro, que representasse os valores nacionais, alçou a figura do caipira, ressignificada como bom selvagem, cuja música tradicionalmente brasileira poderia inspirar com temas brasileiros os compositores letrados. A música popular urbana era, contudo, subalternizada por alguns intelectuais, como Luiz Heitor, para quem a expressão urbana poderia ter influência deletéria, por seu caráter popularesco. Já, Mário de Andrade, pontuava que era necessário distinguir a música “autóctone” realizada nas cidades, de influências estrangeiras como o Jazz ou o Tango, o que, para ele, descaracterizaria a verdadeira música brasileira.

A esse respeito, Squeff e Wisnik (1982, p. 132-3) indicam que:

Sintomática e sistematicamente o discurso nacionalista do Modernismo musical bateu nessa tecla: re/negar a cultura popular emergente, a dos negros da cidade, por exemplo, e todo um gestuário que projetava as contradições sociais no espaço urbano, em nome da estilização das fontes da cultura popular rural, idealizada como a detentora pura da fisionomia oculta da nação. (...) O problema é que o nacionalismo musical modernista toma a autenticidade dessas manifestações como base de sua representação em detrimento das movimentações da vida popular urbana porque não pode suportar a incorporação desta última, que desorganizaria a visão centralizada homogênea e paternalista da cultura nacional. O popular pode ser admitido na esfera da arte quando, olhado à distância pela lente da estetização, passa a caber dentro do estojo museológico das suítes nacionalistas, mas não quando, rebelde à classificação imediata pelo seu próprio movimento ascendente e pela sua vizinhança invasiva, ameaça entrar por todas as brechas da vida cultural, pondo em xeque a própria concepção de arte do intelectual erudito.

A crítica ao caráter paternalista dos projetos de salvação nacional que também pode ser depreendido de Squeff e Wisnik (1982) ganha nuances mais sofisticadas na medida em que enfatizam a mirada complexa que Andrade (1928)<sup>45</sup> lança sobre os processos de realização do nacional a partir das práticas culturais nas cidades brasileiras. Essa complexidade também é observada nas perspectivas contraditórias acerca do violão. Acerca disso, Tabora (2011, p. 17) observa que:

Sabemos que nesse contexto o violão exerceu papel de destaque. Ao vincular-se à massa de deseducados urbanos, o instrumento viu-se banido de qualquer manifestação pretensamente “artística”. No entanto, num incrível contraponto,

---

<sup>45</sup> ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre música brasileira*. São Paulo: I. Chiarato e Companhia, 1928.

textos da época fazem referência ao violão como o “alto-falante da alma nacional”.

Essa vinculação simbólica advém de seu desempenho e de sua excelência no acompanhamento de canções, mas não de todas as canções, e sim da canção típica regional: rural, autêntica, a “verdadeira” manifestação da essência do ser brasileiro. Assim, e muito curiosamente, se operou o cruzamento do modernismo com a música popular: em meados dos anos 1920, o nacionalismo modernista resvala para o regionalismo, o que vem explicar o grande sucesso de Catullo da Paixão Cearense. A consagração da face regionalista do movimento se deu em 1926 com o concurso “O que é nosso”, promovido pelo jornal *Correio da Manhã*, que propagou o modismo da canção típica cantada e executada ao violão por jovens senhoritas da sociedade.

Desse modo, o violão destacou-se nos esforços de definição teórica, bem como da produção e visibilização de performances artísticas, tais como o concerto realizado em 1922 que escandalizou a sociedade carioca ao ter como protagonista Ernesto Nazareth, sob o slogan “Para que conheçamos o que é nosso” (Andrade, 2003, p. 12).

Ainda no que tange às contradições, o fato de a música popular urbana ter sido, em grande medida, protagonista pelos registros fonográficos e por sua inserção nos programas de rádio do começo do século XX, tendo em vista a perspectiva da música nacional como música “pura”, ligada às tradições folclóricas, o advento das novas mídias como o fonógrafo e posteriormente o rádio, foi considerado uma espécie de intromissão e transformação da música popular em música comercial, reforçando seu caráter popularesco, ou seja, em um produto de consumo sem valor estético/artístico.

Assim como o violão, o fonógrafo e o rádio também ensejaram perspectivas distintas entre os musicólogos e intelectuais do começo do século passado. Entre os autores da revista *Weco*, havia uma voz dissonante quanto aos adventos tecnológicos: Octávio D’Monte considerava positivas as transformações trazidas pelo fonógrafo e pelo rádio. No seu entendimento, essas mídias permitiam uma difusão cultural impossível de acontecer de outra forma. Desse modo, a música ouvida por um pequeno grupo de pessoas alcançaria um público bem maior, assim como, a música que era considerada inadequada pelos veículos oficiais e pela maioria dos ideólogos musicais da época, passou a ser ouvida e conhecida como música popular. Para esse autor:

**Excerto 8** – Agora o violão e a música popular, unidos pelo mesmo ideal, chegaram à altura que há muito deveriam estar, dentro dos caracteres nativos e folclórico (D’Monte, Octavio. *Musica Brasileira Popular*. In: *Weco*, ano 1, n.8, outubro de 1929, p. 22).

Desse modo, D'Monte traz um conceito de música popular associado à ideia de difusão, ou seja, aquela música que chegava ao grande público a partir do fonógrafo e de sua comercialização pelas gravadoras. Para esse autor, no entanto, esse processo necessitava de produtores musicais que replicassem a música de tradição oral de forma mais refinada, ou seja, as manifestações populares originais precisavam ser reproduzidas por músicos profissionais no contexto de gravação e difusão.

Na prática, as tradições da música oral deveriam ser valorizadas desde que se destituísse delas os seus autores originais. Para Andrade (2003), essa abordagem estava em consonância com as teorias de branqueamento em voga nas décadas de 1920 e 1930. Para os defensores desse ideário de branqueamento, a cultura dos cidadãos negros e escravizados deveria ser valorizada desde que fosse branqueada e legitimada, no caso da música, por intérpretes brancos.

Já o historiador Marcos Napolitano (2007b)<sup>46</sup> se posiciona de forma contrária à ideia de uma música popular “pura” e “original”. Em seu entendimento, mesmo as classes menos favorecidas da sociedade estavam em contato com a cultura das classes mais abastadas e com a música que era produzida e ouvida nesses meios. Segundo esse autor, as transformações histórico-sociais no Brasil modificaram muito o conceito de música popular que, por se tratar de um fenômeno social, está sempre em movimento, descartando e agregando novos sentidos.

No ano de 2001, o então presidente da IASPM-AL, seção latino-americana da International Association for the Study of Popular Music, Juan Pablo Gonzales (2001, s/p.), esboçou uma definição de música popular, segundo a qual:

A Musica Popular é uma musica midiaticizada, massiva e moderna. Midiaticizada em suas relações com o público pela indústria e tecnologia. Massiva porque chega a milhões de pessoas simultaneamente. Moderna em suas relações simbióticas com a indústria e a tecnologia. É musica da moda? Sim! Como outras expressões populares também (vestimenta, gírias, comida, passeios etc.). É midiaticizada? Sim! A musica Folk<sup>47</sup> também o é! É musica massiva? Sim! Nos tempos da pós-modernidade, Chopin é toque de telefone celular é também massificado.

Gonzalez (2001), ao se referir a música popular como uma música “midiaticizada”, trás um conceito bem diferente dos ideólogos da revista *Weco*, que entendiam a música

---

<sup>46</sup> NAPOLITANO, Marcos. História e música popular: um mapa de leituras e questões. Revista de História, São Paulo, n. 157, p. 153–171, 2007b.

<sup>47</sup> A palavra folk vem de folk lore, em português folclore. A música folk é o termo usado internacionalmente para designar a música de origem rural ou camponesa.



popular como uma manifestação “pura”, ligada às tradições folclóricas. No entendimento desse autor, as mídias têm um papel relevante nessa definição, que é o papel massificador, característico da indústria cultural (Adorno, 1994; Zan, 2001).<sup>48</sup>

O advento das mídias como o fonógrafo e o rádio e a difusão cada vez maior da música produzida nos centros urbanos, fez com que o nome música popular perdesse gradativamente o “sentido pejorativo”, tornando-se “sinônimo de reconhecimento na sociedade” (Andrade, 2003). Neste trabalho, em consonância com Middleton (1990), adotamos a expressão música popular para designar toda a música produzida nos centros urbanos, que não tem vínculo direto com a academia e podendo ou não estar associada aos meios de difusão e à indústria cultural (Adorno, 1994; Zan, 2001). Dialogamos com o teórico inglês, fazendo a necessária reflexão sobre a complexidade dos processos de industrialização e urbanização brasileiros, que, diferentemente dos países do Norte global, impuseram a coexistência de diferentes modelos econômicos e tempos sociais (Bastos, 2006).<sup>49</sup>

É necessário, assim, compreender as contradições estruturantes da realidade social brasileira do começo do século XX, a fim de podermos estudar a produção artística do período e as influências que esta tem sobre violonistas-compositores/as que vieram nos momentos seguintes da história. Abraçando essas contradições, é preciso assumir que:

A experiência musical brasileira e seu debate engendram um objeto escorregadio, ambivalente, de sorte que uma postura crítica e dialética parece não encontrar suporte interno, ou ainda tende a aparecer de antemão como estranhamente conservadora. A alternativa, pressuposta ao longo do texto, está na elucidação histórica da *formação da música brasileira*. E esta exige que a compreensão histórica do problema se dê por meio da análise e interpretação estética de obras musicais, reconhecidas em seu fundamento interno, na dinâmica social que aí se sedimenta, bem como na ligação da obra singular com as demais obras que formam a experiência musical brasileira (Bastos, 2009, p. 14).

Como forma de acessar vestígios dos processos históricos que foram desencadeados por meio das práticas sociais, focalizamos os gêneros musicais, em diálogo com a crítica literária e com a linguística discursiva, como entidades organizadoras intermediárias do potencial semiótico, no nosso caso, da música (Acosta,

---

<sup>48</sup> ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. In: COHN, G. (Org.). Theodor Adorno: sociologia. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994. p. 92-99.

ZAN, José Roberto. *Música popular brasileira, indústria cultural e identidade*. EccoS Rev. Cient. n.1 v. 3, p. 105-122. São Paulo: UNIMOVE, 2001.

<sup>49</sup> BASTOS, Hermenegildo. *Formação e representação*. Cerrados, n. 21, ano 15, 2006.

2018). A produção artística constitui-se a partir de diferentes graus de organização, indo de um polo mais abstrato – o sistema semiótico da música –, passando por uma instância de organização menos abstrata e mais concreta – os gêneros musicais –, até chegar à sua realização mais concreta – as obras musicais propriamente ditas. Há, portanto, uma dialética essencial entre gêneros musicais e obras musicais, sendo que os gêneros são constituídos a partir das múltiplas experiências musicais brasileiras, ao passo que informam novas produções.

Nesse sentido, compositores/as assimilam elementos idiomáticos prototípicos de um determinado gênero musical para desenvolver uma obra dentro daqueles parâmetros. Isso não quer dizer que não haja espaço para a criação ou que o processo se dê de forma mecânica, mas reforça a compreensão de que a produção artística emerge de um caldo de cultura socialmente constituído, a partir do trabalho efetivo de compositores/as e intérpretes que produzem obras e performances artísticas.

Acerca do papel do/a autor/a, Foucault (2001, p. 5) propõe que:

Essa noção do autor constitui o momento crucial da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, e também na história da filosofia e das ciências. Mesmo hoje, quando se faz a história de um conceito, de um gênero literário ou de um tipo de filosofia, acredito que não se deixa de considerar tais unidades como escansões relativamente fracas, secundárias e sobrepostas em relação à primeira unidade, sólida e fundamental, que é a do autor e da obra.

À luz dessa definição, podemos justificar o foco desta tese no estudo minucioso de obras de violonistas-compositores da Era do Rádio e a reiteração de aspectos estilísticos que foram consolidados por eles em obras de violonistas que se consagraram na geração da Bossa Nova e na geração contemporânea. Focalizar as obras a partir do estudo de suas estruturas de gênero, portanto, corrobora com a metodologia proposta pela crítica dialética, na medida em que compreendemos seus aspectos constitutivos como “sedimentos do processo sociohistórico” (Bastos, 2009, p. 221). Esses sedimentos são cristalizados em obras artísticas por meio dos conhecimentos técnicos, das vivências artísticas, das fruições de outras obras de seu tempo, das experimentações criativas, entre outros. É a partir do fruto desse trabalho técnico e sensível, que coaduna dimensões éticas e estéticas (Foucault, 2001),<sup>50</sup> que são consolidadas as formas sociais musicais, ou seja, os gêneros.

---

<sup>50</sup> FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos: estética, literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. v. 3, p. 1-44.

Para o estudo dos gêneros musicais, é necessário atermo-nos a características específicas de um conjunto de peças musicais que são agrupadas em razão de compartilharem aspectos constitutivos semelhantes. É preciso observar, especificamente em relação à linguagem musical, o ritmo, a levada, o andamento, o compasso, a fraseologia, a instrumentação, a performance, entre outras. A partir do mapeamento dessas estruturas é possível analisar o que seria mais prototípico de um determinado gênero, favorecendo o seu reconhecimento em outras obras.

Esses aspectos internos são cruciais para compreendermos o funcionamento dos gêneros musicais, contudo precisam ser também acompanhados de análises de aspectos extramusicais. Os gêneros musicais são parte integrante do sistema musical brasileiro, sendo necessário compreender o seu funcionamento quanto a aspectos internos à linguagem musical, mas, em especial, compreender como esse funcionamento é desencadeado pelos outros elementos constitutivos do sistema musical brasileiro (cadeias produtivas, indústria cultural, público consumidor, entre outros).

Desse modo, a definição de gêneros musicais sofre pressões de outras ordens de organização do sistema musical brasileiro. Em alguma medida, análises feitas por musicólogos desmistificam aspectos do senso comum constituído pela indústria cultural sobre os gêneros musicais. A esse respeito, Napolitano (2007b, p. 156), afirma que:

Produto mais das convenções e interesses de mercado, o gênero musical não se define apenas pelo parâmetro do “ritmo”, como quer um certo senso comum. Trata-se, principalmente, de uma convenção, de um conjunto de propriedades fluidas, constantemente debatidas e redefinidas por uma certa comunidade musical de criadores, empresários, críticos e audiências anônimas. Portanto, para se entender um determinado “gênero” é preciso entender a genealogia de uma determinada experiência musical, em seus aspectos diversos, como canção, como dança, como identidade cultural e como produto comercial revestido de efeitos que vão além da *performance* direta (Napolitano, 2007, p. 156).

A partir dessas duas abordagens diferentes, uma com um olhar mais intrínseco à obra e outra com um olhar sócio-histórico, podemos argumentar que o conceito de gênero musical é definido a partir de similaridades estruturais entre obras musicais, assim como, por convenções sociais e interesses mercadológicos. A noção de campo social de Bourdieu (2002) favorece compreender o funcionamento dessas disputas acerca dos limites dos gêneros musicais. Para o autor, o campo social é um espaço abstrato, porém estruturado de posições sociais onde os agentes ocupam posições distintas. Na seara da propriedade intelectual e, extrapolando, para o terreno da produção artística, um criador

e sua obra são fruto do sistema de relações sociais estabelecidas em um determinado campo social (Bourdieu, 2002).

Nesse particular, dialogamos com a perspectiva apresentada por Hobsbawm (1990, p. 27-8),<sup>51</sup> que propõe, ao tratar da história social do Jazz, que seu estudo:

Não trata apenas de um certo tipo de música, mas de uma realização extraordinária, um aspecto marcante da sociedade em que vivemos. O mundo do jazz não consiste apenas de sons produzidos por uma determinada combinação de instrumentos tocados de uma forma características. Ele é formado também por seus músicos, brancos e negros, americanos ou não. O fato de ser tocado por jovens operários em Newcastle é tão interessante quanto e muito mais surpreendente do que o fato de ter surgido nos longínquos saloons do vale do Mississippi.

Abrange os lugares onde o jazz é tocado, as estruturas industriais e técnicas construídas a partir dos sons, as associações que invoca. Engloba as pessoas que o escutam, escrevem ou leem a seu respeito.

Nesse sentido, para que possamos produzir obras de arte, precisamos estar inseridos num contexto de cultura que nos possibilite tecnologias para essa produção, sendo central o processo de consolidação de gêneros musicais para tanto. Cabe destacar que, assim como o *jazz*, com cuja análise proposta por Hobsbawm (1990) dialogamos, o *choro* como gênero tem destacada importância nesse processo de consolidação dos gêneros musicais que constituem a música brasileira urbana do final do século XIX e começo do Século XX.

Assim, nesta tese, apresentamos uma abordagem que destaca as características implícitas das obras musicais como reflexo das convenções e transformações da sociedade, focando, dessa forma, em elementos internos e externos à obra musical. Na sequência, focalizaremos o estudo do gênero musical pai dos gêneros urbanos do século XX, o *choro*, propondo uma narrativa historiográfica que parte de formas musicais menos estruturadas e que foram precursoras desse gênero.

### **1.3 Do Terno de Barbeiros aos Regionais de Choro**

A música popular no Brasil, tal como focalizada neste trabalho, emerge a partir da formação dos primeiros grandes centros urbanos, mais especificamente Rio de Janeiro e Salvador. Junto com a música popular “cantada” – canções vindas da tradição da

---

<sup>51</sup> HOBBSAWM, Eric . História Social do Jazz. SP: Paz e Terra, 1990.

*modinha*<sup>52</sup> e mais tarde da *seresta*<sup>53</sup> – constitui-se também, na segunda metade do século XVIII, a primeira experiência de música instrumental com características brasileiras, uma vez que, até então, existia uma hegemonia das formas europeias naquilo que era tocado e composto por artistas nacionais. Essa primeira experiência de música popular instrumental brasileira foi a *música de barbeiros*, sendo por meio dos *ternos de barbeiros*, que plantaram a semente do que viriam a ser mais tarde as bandas de música militares e municipais (Tinhorão, 1998; Jeha, 2017).<sup>54</sup>

Segundo Fausto (2009),<sup>55</sup> a partir da segunda metade do século XVII, a corrida do ouro e dos diamantes provocou um crescimento no comércio interno que teve como consequência o aumento populacional dos dois principais centros urbanos à época: Rio de Janeiro, com uma população de 522.651 habitantes em 1890, (IBGE, 1900) e Salvador, com uma população de 64.934 habitantes (Moreira de Carvalho; Pasternak; Bógus, 2010).<sup>56</sup> Formou-se, a partir de então, uma maioria urbana de africanos e descendentes, trabalhadores, soldados, pequenos comerciantes, artesãos e boêmios (Tinhorão, 1998). Concomitantemente a esse aumento populacional e da consequente diversificação do quadro social, com o aparecimento de novas carreiras e um rearranjo da sociedade, emergem das festas populares das cidades, formas de tocar e performar temas musicais, sendo a figura do barbeiro músico como o mais apto a suprir essa necessidade.

A profissão de barbeiro era exercida, em sua maioria, por ex-escravizados que trabalhavam ao ar livre e em contato com o cotidiano popular. Em trabalho que mapeia a jornada de Antonio José Dutra, um barbeiro-sangrador músico do século XIX, Jeha (2017, p. 3) explica que a tradição dos barbeiros-sangradores músicos remonta a tradição europeia medieval, ganhando novos contornos ao ser realizada por homens negros libertos e livres que acumulavam diferentes funções na busca de “ganhar a vida”.

A prática das sangrias encontra registro na obra de Jean Baptiste Debret (1768-1848), conforme podemos ver em duas obras de 1835 no Excerto 9:

---

52 Segundo Tinhorão a *modinha* que é um gênero musical de origem portuguesa, surge no Brasil no século XVIII a partir do sucesso do poeta carioca Domingos Caldas Barbosa e é considerada o primeiro gênero de canto brasileiro. (TINHORÃO, 1998)

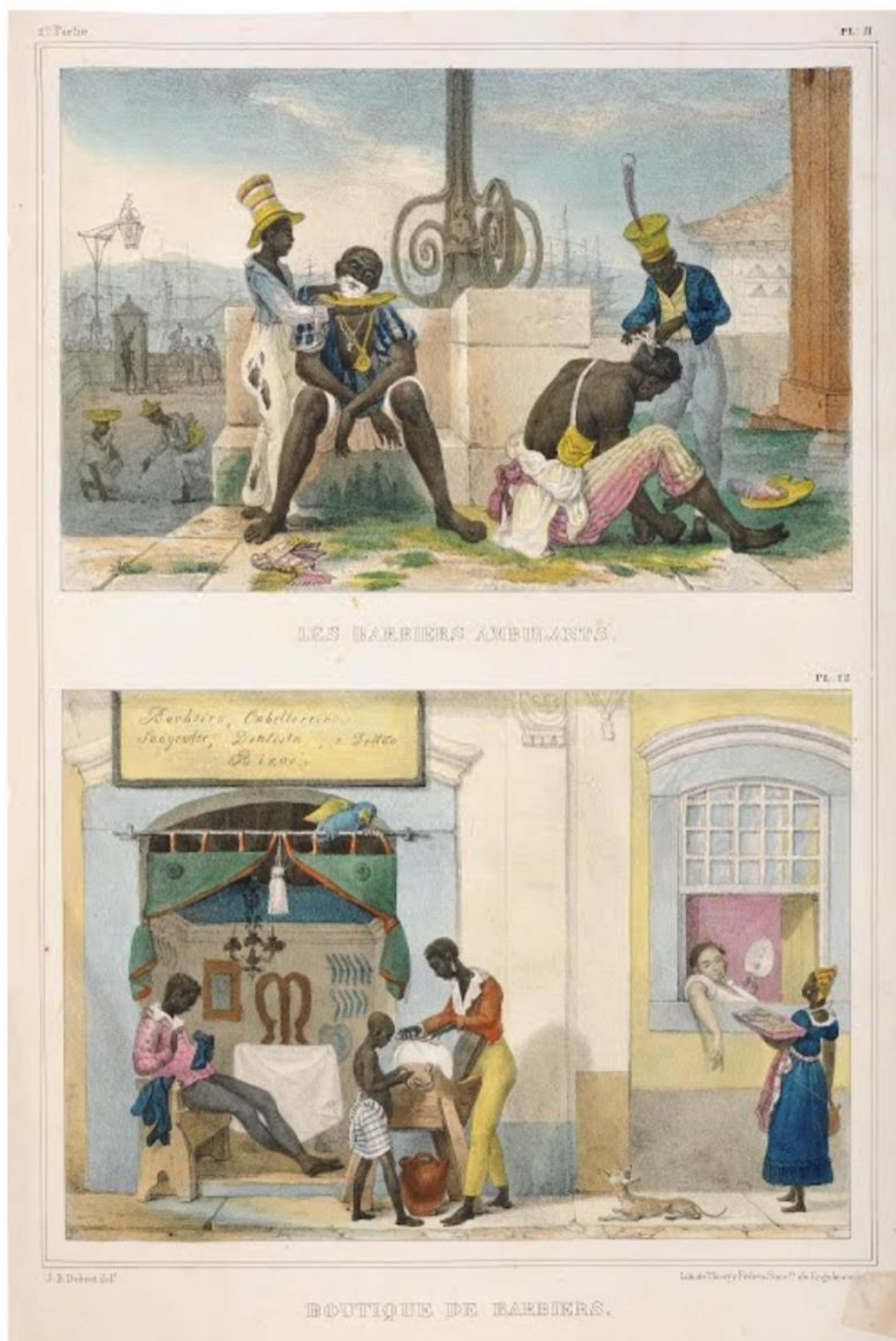
53 A *seresta*, segundo Mário de Andrade, é um gênero musical advindo da *modinha*, e se consiste em um gênero de canto com acompanhamento instrumental muito similar ao grupo de choro.

54 TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*, São Paulo: Editora 34, 1998.

55 FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2009.

56 MOREIRA DE CARVALHO, I. M.; PASTERNAK, S.; MACHADO BÓGUS, L. Transformações Metropolitanas: São Paulo e Salvador. Caderno CRH, [S. l.], v. 23, n. 59, 2010. DOI: 10.9771/ccrh.v23i59.19098. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/crh/article/view/19098>. Acesso em: 6 jan. 2025.

**Excerto 9** – Litografias “Les barbiers ambulants” (Os barbeiros ambulantes) e “Boutiques de barbiers” (loja de barbeiros) de Jean Baptiste Debret (1835)



Fonte: Museu imperial. Disponível em: <https://museuimperial.museus.gov.br/>>. Acesso em 2 out. 2024.

Esses homens integravam irmandades “étnicas, espirituais, de parentesco e comerciais que reforçaram a articulação de uma elite negra” (Parés, 2017, p. 27). Cruz (2007, p. 5) explica que:

as irmandades religiosas são abordadas como forma de vivência religiosa de cativos afrodescendentes por meio de rituais fúnebres e festas religiosas. Através dessas confrarias, os irmãos reelaboravam em parte, seu mundo, sobretudo, durante a organização e a realização de suas festas devocionais, momentos em que conseguiam transcender, mesmo que temporariamente, sua condição de excluídos sociais.

Vejamos, no Excerto 10, um registro pictórico de uma irmandade do século XIX do Rio de Janeiro:

**Excerto 10** – Desenho em grafite sobre papel “Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito” de René Moreaux (1845)



Fonte: Biblioteca Digital Luso Brasileira. Disponível em:  
<<https://bdlb.bn.gov.br/acervo/handle/20.500.12156.3/269102>>. Acesso em 2 out. 2024.

A possibilidade de reunião, organização e socialização no seio dessas irmandades de solidariedade também abraçavam aspectos de vivências culturais artísticas, ao redor dos festejos dos santos padroeiros dessas irmandades. O conhecimento que os irmanados tinham de música possibilitou uma saída também econômica, mas centralmente simbólica

para a presença de pessoas racializadas em espaços coletivos de modo destacado, conforme vimos no Excerto 5.

É importante pontuar que as irmandades apresentavam contradições por, ao mesmo tempo, possibilitarem um espaço de sociabilidade, o único permitido a pessoas negras, mas dentro de uma ordem religiosa, condicionada pela institucionalidade que permitia essa forma de organização. A integração de pessoas negras escravizadas, libertas e livres realizava-se, assim, sob tutela, visando, num primeiro momento cristianizar os recém-chegados de África, delimitar espaços de atuação e convivência entre outros. Contudo, essa experiência foi sendo (re)significada pela vivência e pela agência dos irmanados a partir de uma perspectiva de um aquilombamento em meio às pressões de centros urbanos (Abdias Nascimento, 1980; Beatriz Nascimento, 2021).<sup>57</sup> Em grande medida, o espaço de sociabilidade, solidariedade, fruição coletiva representado pelas irmandades ecoou nas formações instrumentais que se formariam nos anos seguintes.

Sobre o exercício da música por barbeiros-sangradores, Parés (2017, p. 16):

Vários deles também combinavam essas habilidades com a de músicos ou mestres de bandas de música de barbeiro. Nas irmandades, era comum a participação de músicos nas procissões, nas festas anuais, na petição de esmolas, nos cortejos do viático etc. Por exemplo, no compromisso de 1765 da irmandade dos Martírios de Cachoeira, especifica-se que, no dia da festa, “haverá da porta da igreja para fora luminárias, roquérias, tambor, trombetas, e o mais que se pratica em qual função”. Na IBJNR, no dia da procissão, em cada passo representando os martírios de Jesus Cristo, cantava-se “a música, seu verso como costuma”. Em 1813, o viajante inglês James Prior, visitando Salvador, comentava que, enquanto na igreja celebravam a missa, do lado de fora, os tiros “de musquete, fogos de artifício, tambores, tamborins, clarinetas e gritos do povo formam um coro constante”.

O aprendizado de todas essas funções era de caráter informal e constituía um arranjo de tradição oral (Jeha, 2017), sendo a prática da música uma de suas muitas atribuições exercida de modo muitas vezes amador, mas havendo uma constante presença desses grupos na vida cultural urbana em festas populares, como Festejos do Divino, Dia de Reis, Dias de Glória, entre outros.

Vejam os Excerto 11, em que há um registro pictórico de um *Terno de Barbeiros*

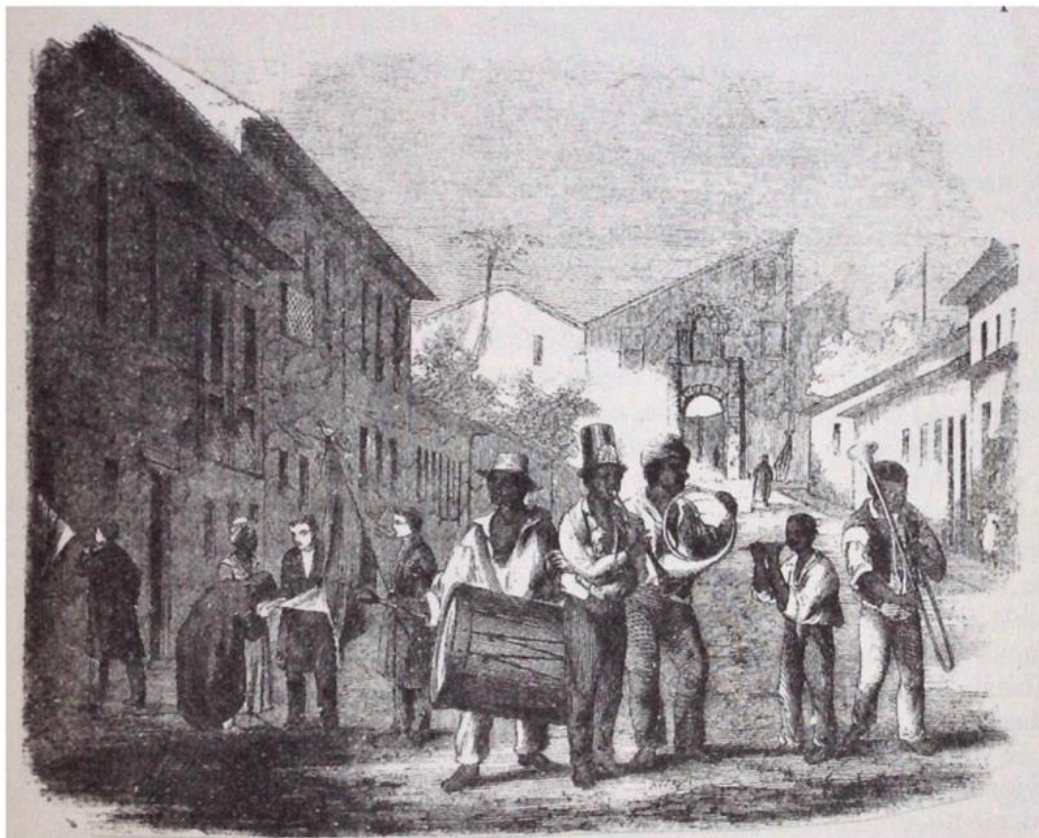
---

<sup>57</sup> NASCIMENTO, Abdias. *O quilombismo*. Editora Vozes, Petropolis, 1980.

PARÉS, L. N. *Milicianos, barbeiros e traficantes numa irmandade católica de africanos minas e jejes*. (Bahia, 1770-1830). *Tempo*, v. 20, p. 01–32, 2014.



**Excerto 11** – Gravura representando uma Banda de Negros, de Thomas Ewbank (1856)



Fonte: EWBANK, Thomas. *Life in Brazil*. Nova York: Harpers & Brothers, 1856, p. 250.

Nesse desenho em nanquim feito a bico de pena, está representada uma rua, palco desses artistas, ladeada por sobrados de ambos os lados. Em terceiro plano, há dois vultos homens subindo a rua, rumo a um aqueduto, em segundo plano três homens brancos com casacas compridas, um deles à porta de uma das casas da rua e os outros dois, portando a bandeira do Divino Espírito Santo e conversando com uma mulher negra, trajando vestido e turbante. No primeiro plano estão representados cinco homens negros, trajando roupas simples, com calças escuras e camisas brancas, e estando descalços. Da esquerda para a direita da imagem, vemos: um percussionista tocando um tambor surdo e usa um chapéu de palha; um clarinetista que porta uma cartola adornada, um trompista que usa um turbante; um flautista tocando flautim que aparenta ser de menor estatura, podendo ser uma criança; e um trombonista que traja um jaleco por cima da camisa branca. Cabe destacar que, mesmo usando alguns adornos e vestimentas que remeteriam a um destaque social maior, como a cartola adornada, todos estão descalços, o que pode evidenciar que

se tratavam de pessoas escravizadas, diferentemente do que pudemos ver no Excerto 5. A esse respeito, Lopes (2014, p. 271)<sup>58</sup> registra, no verbete “Sapatos e escravidão”, que:

No Brasil antigo – já que era considerado falta de respeito o escravo permanecer de pés calçados diante de pessoas tidas como superiores –, uma das caracterizações externas da condição escrava eram os pés descalços. Assim, os sapatos eram, para o negro, o símbolo de sua libertação e de seu nivelamento aos brancos. Tanto que, quando um escravo era alforriado, sua primeira preocupação era comprar um par de sapatos. Embora muitas vezes não aguentasse calçá-los, trazia-os sempre consigo e, em casa, os colocava em lugar de destaque, bem à vista. Um escravo de ganho podia, graças aos seus recursos, como mostram fotografias do século 19, andar bem trajado, de chapéu-coco, anel no dedo, relógio de bolso etc. Mas era obrigado a estar descalço, em atestado de sua condição servil. Daí a estratégia de alguns fujões que calçavam sapatos para passar por livres e ludibriar seus perseguidores.

As vestes gastas e não padronizadas, diferentemente do que observamos na litografia do começo do século XIX no Excerto 5, e, em especial, a falta de calçados pode evidenciar a pauperidade dos músicos. Essa precariedade foi representada de forma pejorativa, elitista e racista por Manuel Antônio de Almeida (1931-1961), na obra *Memórias de um Sargento de Milícias*, publicado em folhetins no Correio Mercantil, entre 1852 e 1853. Ao relatar uma peça que queriam pregar ao mestre-de-cerimônias, a *música de barbeiros* é descrita:

As festas daquele tempo eram feitas com tanta riqueza e com muito mais propriedade, a certos respeitos, do que as de hoje: tinham, entretanto, alguns lados cômicos; um deles era a **música de barbeiros** à porta. Não havia festa em que se passasse sem isso; era coisa reputada, quase tão essencial como o sermão; o que valia, porém é que nada havia mais fácil de arranjar-se; meia dúzia de aprendizes ou oficiais de barbeiros, ordinariamente negros, armados, este com um pistom desafinado, aquele com uma trompa diabolicamente rouca formavam uma orquestra desconcertada, porém, estrondosa, que fazia as delícias dos que não cabiam ou não queriam estar dentro da igreja (Almeida, 1965, p. 88, grifo nosso).

O trecho em foco apresenta uma tensão muito evidente entre a apreciação cultural coletiva a esses grupos musicais – “Não havia festa em que se passasse sem isso; era coisa reputada, quase tão essencial como o sermão” e “uma orquestra (...) estrondosa, que fazia as delícias dos que não cabiam ou não queriam estar dentro da igreja” –, e julgamentos de valor que constituem significados depreciativos aos músicos – “que nada havia mais fácil de arranjar-se; meia-dúzia de aprendizes ou oficiais de barbeiros” – e à prática artística em si – “armados (...) com pistom desafinado (...) uma trompa diabolicamente

---

<sup>58</sup> LOPES, Nei. Dicionário Afro-Brasileiro. São Paulo: Selo Negro, 2015.

rouca formavam uma orquestra desconcertada”. Essa dicotomia expressa no texto satírico de Almeida pode ser evidência de uma contradição social num país atravessado pela colonialidade como o Brasil, em que os padrões estéticos, morais e políticos foram conformados na construção do outro – negros, indígenas, mulheres – como subalternos/as e, portanto, incapazes de produzir conhecimento, ciência, arte. Contudo, essa construção da subalternização de grupos sociais não foi feita sem uma contrapartida, uma potência popular que teimava em ser para além dos limites impostos pela hegemonia: o povo fazia (e faz) arte, sua música era abraçada pelo coletivo, e essa arte é tão importante quanto o “sermão” (síntese de uma prática social altamente valorizada e poderosa).

A despeito de sua origem pauperizada e da pouca valorização conferida a esses músicos práticos, há registros de do pagamento recebido por José Dutra, barbeiro-sangrador músico que “Entre 1818 e 1828, (...) recebeu em média 20\$000 réis pela ‘música dos pretos’; ‘música de timbaleiros em domingo da ressurreição e corpo de Deus’; e ‘música da porta da igreja’” (Jeha, 2017, p. 22).

A esse respeito, Tinhorão (1998, p. 162) explica que:

os barbeiros músicos, levados a entreter-se com instrumentos musicais em seus momentos de ócio sem outro objetivo que a satisfação pessoal, passaram a formar seus *ternos* para tocar nas festas das igrejas movidos por uma única razão: como a vida social e religiosa da Bahia e do Rio de Janeiro começava a exigir cada vez mais o concurso de música, eles descobriram que era possível ganhar algum dinheiro com sua habilidade, uma vez que ninguém os constrangia sequer a mudar de repertório.

Assim, por mais que não houvesse uma educação formal para a música, havia já um incipiente mercado profissional para o seu exercício, o que pode indicar o começo de uma profissionalização do ofício de músico popular no Brasil. É importante destacar que houve musicistas e compositores profissionais (entendidos/as como tal, valorizados por seu ofício e remunerados/as), contudo o exercício profissional da música dava-se como reprodução de formas estéticas e performances europeias. Até mesmo a criatividade era talhada aos moldes europeus, ainda que tivessem cores locais, ou buscassem promover um ideário nacional.

Exemplo disso é a obra “Il Guarany” (1870) de Carlos Gomes (1836-1896), que adapta, para o formato de ópera em quatro atos, o romance nacionalista e indianista do escritor José de Alencar (1829-1877), *O guarani*, publicado em 1857. Vejamos a montagem da ópera realizada no centenário da Proclamação da Independência do Brasil,

pela Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e transmitida pela Empresa Brasil de Comunicação – EBC.



"Il Guarany", de  
Carlos Gomes (1870)

Orquestra do Teatro  
Municipal do Rio de  
Janeiro - 07/09/2022

O libreto da obra foi escrito pelos italianos Antonio Scalvini (1835-1881) e Carlo D'Ormeville (1840-1924), sendo que a escolha pela língua italiana se deu por uma convenção originada na força e influência da escola de ópera italiana. Havia quem dissesse que óperas só poderiam ser cantadas em italiano. Essa escolha não é nem ingênua nem desprovida de consequências: traduzir um romance originalmente escrito em português para o italiano, buscando promover a obra a partir de uma ideia de um universal (que é o particular de alguém imposto a todos os demais), em um projeto nacionalista de construção de mitos fundadores do Brasil, expressa a consciência do atraso (Candido, 1989).<sup>59</sup> O ideal nacional não se realiza a menos que seja cantado em italiano para que a Europa o valorize, o que é um contrassenso em termos. Contudo, isso não invalida a grandiosidade e qualidade musical da obra de Carlos Gomes, bem como sua enorme relevância para o sistema musical brasileiro (conforme analisaremos no Capítulo 2), apenas evidencia a contradição de uma nação que sofreu e sofre as violências coloniais.

O século XIX, tal como para a literatura, para a música, é também um momento crítico para a formação do sistema musical (Candido 2000). As experiências musicais de autores como Carlos Gomes, coexistindo em meio a processos de urbanização e mudanças do sistema econômico com experiências de músicos práticos como José Dutra, conformam as tensões e contradições dos processos históricos do período que, aos poucos sedimentaram-se (Bastos, 2009), para consolidar um sistema musical brasileiro. Nosso foco recai nos processos históricos e estéticos articulados a práticas musicais que trazem um novo em termos de formas musicais que emergem das experiências musicais vividas em diferentes espaços sociais. Assim, interessa-nos compreender o desenvolvimento das formações de grupos instrumentais.

---

<sup>59</sup> Candido, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

Por volta da segunda metade do século XIX, e, mais uma vez, por conta do aumento populacional e das transformações sociais, a tradição dos *ternos de barbeiros* vai-se perdendo. Essa primeira experiência de uma música popular instrumental dirigida às festividades públicas e religiosas dava-se a partir de trocas de saberes entre homens livres e libertos articulados em laços de solidariedade em organizações civis, tais como as irmandades, foram, em alguma medida, desarticuladas pela cooptação militar de seus membros (Costa, 2011).<sup>60</sup> Sobre o surgimento das bandas militares, Tinhorão (1998, p. 177) diz que foram: “Formadas a partir do século XIX em alguns regimentos de Primeira Linha, em substituição da confusa formação de músicos tocadores de charamelas,<sup>61</sup> caixas e trombetas vindas dos primeiros séculos da colonização”. Dentre esses músicos, constata-se homens mestiços, negros, livres e libertos, que ao ingressarem nas bandas, além de uma profissão, atingiam prestígio junto à sociedade. Vários civis eram atraídos aos quadros militares devido a sua qualificação como instrumentistas, gerando um militar que se portava mais como um funcionário público civil, mas com soldo equiparado aos oficiais.

Um dado importante é que, com a valorização das bandas militares, centenas de músicos tiveram oportunidade de viver de suas habilidades musicais, com salário e *status* de oficiais. O crescente grau de profissionalização de músicos populares, bem como o avanço de instituições, alterando suas formas originais de organização, tendo como efeitos potenciais o cerceamento de práticas populares em ritos e padrões militares, pode ser evidência de uma sedimentação de processos que dariam corpo ao sistema musical brasileiro no século XX.

Vejam os a seleção de fotografias no mosaico na Figura 5, coletados a partir do trabalho de Costa (2011) sobre as apropriações de bandas civis pelo militarismo.

---

<sup>60</sup> COSTA, Manuela Areias. Música e história: um estudo sobre as bandas de música civil e suas apropriações militares. *Tempos Históricos*, v. 15, 2011, p. 240-260.

<sup>61</sup> Segundo Mário de Andrade, charamela é uma pequena flauta de som muito agudo - o mesmo que pífano. (Andrade, 1999).

**Figura 5** – Banda São Benedito, de Botucatu-SP (1915); banda Bom Jesus de Matozinhos, de Ouro Preto (1933); banda “Sociedade Musical São Caetano” de Mariana (1920); e Banda da Sociedade Musical “União XV de Novembro (foto da autora).



Fontes: as duas primeiras fotos coletadas de Binder, 2006, p. 82, *apud* Costa 2011; Rocha, 1985, p/ 22, *apud* Costa 2011; as duas últimas são fotografias de fotografias dos acervos das bandas feitas por Costa, 2011, p. 253-255. As fotos foram tratadas para otimizar a visualização.

As bandas de música da Guarda Nacional,<sup>62</sup> introduziram, de forma pioneira, em seu repertório, para além dos hinos, marcha e dobrados de caráter marcial, peças do repertório erudito e popular. Essas bandas foram formadas, simultaneamente, em várias cidades brasileiras, o que permitiu uma difusão nacional do repertório executado nesses grupos. As bandas também foram responsáveis pela divulgação da música popular instrumental, pois desde a segunda metade do século XIX, instituiu-se as apresentações das bandas marciais aos domingos nos coretos das praças e jardins, o que representou a possibilidade de se ouvir gratuitamente esta música,<sup>63</sup> com um tipo de formação instrumental, incluindo trompetes, trombones, tubas, flautas transversais, clarinetas, além de instrumentos de percussão, que era mais comum ao cotidiano dos teatros frequentados pelas elites. Podemos destacar nesse particular, duas das grandes contribuições das

<sup>62</sup> Organização paramilitar criada pelos grandes proprietários por lei em 18 de agosto de 1831. (tinhorão, 1998)

<sup>63</sup> Coreto é uma estrutura coberta e construída geralmente em praças públicas, com o objetivo de servir como palco para apresentações musicais.

*Bandas de Música* foi a criação do gênero *maxixe*,<sup>64</sup> no Rio de Janeiro, e do gênero *frevo*,<sup>65</sup> em Pernambuco.

A despeito, ou mesmo em razão, da enorme relevância social que esse formato de grupo instrumental tomou no país, houve sua proibição por Getúlio Vargas, com o intuito de proibir reuniões e aglomerações sociais. O Estado Novo castraria, desse modo, a fruição artística, o divertimento, pelo receio da potência da organização social a partir da ocupação de territórios públicos pela população, algo que, ainda hoje, prejudica o exercício profissional da música.<sup>66</sup> A relevância social dessas bandas pode ser observada em diferentes fontes como periódicos, obras de arte pictóricas, entre outras. Em 1947, as bandas e suas performances nos coretos ficariam eternizadas na marchinha composta por João de Barro (1907-2006), o Braguinha, e Alberto Ribeiro (1902-1971), para um concurso de marchinhas de carnaval, do qual seria a vencedora daquele ano, “Tem gato na tuba”. Cabe destacar que Braguinha foi integrante do *Bando de Tangarás*, grupo regional que acompanhava o cantor e compositor Noel Rosa (1910-1937), que também contava com a participação do violonista Henrique Brito (1908-1935).

Vejamos a letra da marchinha que explica como a presença das Bandas dava-se “todo domingo”, sendo este um dia dedicado à religiosidade, ao descanso e ao lazer, tradicionalmente no país:

**Excerto 12** – Todo domingo  
 Havia banda  
 No coreto do jardim  
 E já de longe  
 A gente ouvia  
 A tuba do Serafim  
 Porém um dia  
 Entrou um gato  
 Na tuba do Serafim  
 E o resultado  
 Dessa melódia (*sic*)  
 Foi que a tuba  
 Tocou assim:  
 Pum, pum, pum - miau  
 Pum, pururum, pum, pum – miau

---

64 Gênero musical similar ao choro. Segundo Andrade (1989) é o choro adaptado musicalmente às bandas de música.

65 Gênero musical surgido na cidade de Recife, de caráter binário (em dois tempos), rápido e dançante.

66 Ainda hoje, esse tipo de higienismo é possível de observar em ataques feitos a blocos de carnaval e outras formas de expressão cultural popular. No Distrito Federal, a Lei do Silêncio tem cumprido o papel de esterilizar a cidade, impossibilitando o acesso a bens culturais pela população. Sobre isso, o livro *Na Calada da Noite. Processos culturais e o Direito achado na noite de Brasília*, de Willy da Cruz Moura (2023), contribui muito para entendermos as tensões entre o Estado, como defensor de privilégios das elites, e a alienação da população das práticas culturais que são fulcrais para a produção da organização política.



"Tem gato na tuba"  
(marchinha), de  
Braguinha e Alberto  
Ribeiro (1947)

Série Documento - João De  
Barro (1972)  
RCA Victor

(obs.: melódia aparece com a tonicidade deslocada por uma questão de prosódia condicionado pelo tempo forte da música)

A imagem das bandas dos coretos entrou para a memória afetiva de diferentes cidades brasileiras. Essa composição de Braguinha e Ribeiro teve muitas gravações destinadas ao público infantil, sendo uma das mais reconhecidas a do grupo *Turma do Balão Mágico* da década de 1980. Cabe destacar que essa peça é tão relevante que o cômico acontecimento de ter entrado um gato na tuba do Serafim se tornou uma expressão idiomática no país, em especial, no falar sudestino (Simões, 2011).

O legado dos *ternos de barbeiros* e das *bandas de música* persistiu aos ataques da ordem social estabelecida, em especial por terem possibilitado a consolidação de gêneros musicais instrumentais populares, à medida em que houve o processo de profissionalização, seja por meio de atividades civis ou estruturadas no seio do militarismo. Esses grupos coexistiram com os emergentes *regionais de choro*, que tiveram início no final do século XIX, conquanto seja importante compreender a dinâmica que havia, sendo que cada um dos formatos que foi se estruturando de grupos instrumentais apareceu na esteira do declínio de seu antecessor. Cabe observar também que os espaços sociais ocupados pelos *ternos* e *bandas* são, necessariamente, distintos daquele ocupado pelos *regionais de choro*, sendo que aquelas realizavam suas performances em ambientes abertos, como os coretos, e estes em ambientes de boemia, bem como em festejos como casamentos e batizados.

É possível observar um grau de profissionalização mais estruturado, bem como a presença de forma mais transitiva em diferentes espaços e práticas sociais por *regionais de choro*, em comparação às outras formações instrumentais do fim do século XIX.

Por esta época, surgiram na Cidade Nova, grupos de músicos chorões. Alguns desses músicos eram o flautista e saxofonista Viriato Figueira, os flautistas Virgílio Pinto, Saturnino e Miguel Rangel, Juca Vale-Violão, Luizinho, Baziza Cavaquinho, entre outros. Animavam batizados, casamentos, bodas, aniversários, festas e bailes populares, festas religiosas, carnavais. Não tocavam por dinheiro, apreciavam, porém, a boa mesa da casa para a qual eram convidados a tocar. Os músicos eram em maioria do baixo escalão do funcionalismo público, como carteiros. Sua música, uma fusão do lundu com a polca, era inicialmente um jeito abrigado de tocar, não se constituindo até os anos 1910 num gênero propriamente musical. Entre 1870/1920, datas



aproximadas, se reuniram em pontos ou tocaram nas festas do Estácio e Tijuca, Catete e Botafogo, Jacarepaguá e Ilha do Governador, no Andaraí, no Engenho Velho, no Largo de São Francisco, no Centro, no subúrbio, entre outros locais.<sup>67</sup>

Sobre os primórdios do *choro*, Cazes (2016, p. 208):<sup>68</sup>

O primeiro momento, que se inicia no simbólico ano de 1870, pode ser balizado até 1903 e é o tempo do florescimento da música dos chorões. É uma fase de efervescência intelectual, artística e política e os chorões estiveram circulando com sua música nos mais diversos ambientes, aproveitando a mobilidade social que se abriu com as campanhas abolicionista e pela república. É um tempo de grêmios estudantis e literários, de clubes carnavalescos e ranchos, espaços onde valores de diferentes extratos sociais estiveram convivendo. No livro de Gonçalves Pinto, a roda de choro se mistura com os pagodes, casamentos, bailes, batizados, festas religiosas, Carnaval etc., onde a música dos chorões estará também misturada com modinhas, cançonetas e lundus. Ou seja, a roda de choro originalmente não era um encontro para a prática musical de um só tipo de repertório, mas algo diversificado e desenvolvido em uma ambiência que combinava camaradagem, respeito e humor. Esse foi também o período em que a música dos chorões se propagou, além das rodas, pelas bandas de música e pelo teatro de revista.

Um dos primeiros e mais destacados *regionais de choro*, foi o *Choro Carioca*, de Joaquim Antônio Callado Jr (1848-1880), que data de 1870, e que enorme relevância na consolidação da formação de dois violões, cavaquinho e um instrumento solista que poderia ser uma flauta. De seu regional, participaram figuras renomadas como Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e Viriato Figueira da Silva (1851-1883). Verzoni (2016, p. 294-295) indica sobre a trajetória do flautista que:<sup>69</sup>

Joaquim Antônio da Silva Callado Jr. nasce no Rio de Janeiro no dia 11 de julho de 1848, filho de Joaquim Antônio da Silva Callado e Mathilde de Souza Callado. O pai, professor de música e mestre da banda União dos Artistas, toca cornetim e trompete (Siqueira, 1969, p. 97 e 99). Em 1856, o menino esteve fazendo um curso específico com o professor Henrique Alves de Mesquita. Mas foi efêmera essa fase, pois o mestre viajou para a Europa, pouco depois. Nessa oportunidade, Callado Júnior exercia intensa atividade como músico profissional nas orquestras da cidade. Atuava principalmente nos pequenos conjuntos organizados para atender pedidos relacionados com os bailes familiares e festas de diversas categorias (Siqueira, 1969, p. 97).

<sup>67</sup> Projeto Identidades do Rio. Disponível em: < <http://www.pensario.uff.br/audio/1870-aproximadamente-1870-nasceu-choro-rio-de-janeiro>>. Acesso em: 21 set. 2024.

<sup>68</sup> CAZES, Henrique. As três fases da roda de choro, dos pioneiros à Era do Rádio. Rio de Janeiro, v. 29, n.2, p. 277-292. v. 29, n.2, p. 277-292, Jul./Dez. 2016 *Revista Brasileira de Música* – Programa de Pós-Graduação em Música – Escola de Música da UFRJ. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/view/29422/16534>>. Acesso em: 2 jul. 2021.

<sup>69</sup> VERZONI, Marcelo. Joaquim Callado, trajetória historiográfica do pai do choro carioca. Rio de Janeiro, v. 29, n.2, p. 277-292. v. 29, n.2, p. 293-321, Jul./Dez. 2016 *Revista Brasileira de Música* – Programa de Pós-Graduação em Música – Escola de Música da UFRJ. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/view/26465>>. Acesso em: 2 jul. 2021.

Por ser filho de um maestro de uma banda de música, o que já marcava um grau de profissionalização no exercício da música por seu pai, Callado pôde acessar uma formação mais estruturada no contato com estudiosos e professores de música que estudaram as técnicas europeias, tais como Henrique Alves de Mesquita com quem tomou lições em momentos distintos de sua vida (Verzoni, 2016). A partir dessa história familiar, podemos compreender a coexistência dessas diferentes formações de grupos instrumentais, que, mesmo sendo distintas, dialogavam, centralmente pelo tipo de gêneros musicais que performavam. Podemos também observar o grau crescente de profissionalização dos músicos no país, sendo a continuidade do ofício de seu pai, um processo de reprodução social do trabalho pelo estabelecimento de redes de solidariedade. Esses aspectos podem evidenciar um processo de consolidação, também, do sistema musical brasileiro.

Callado, um instrumentista e compositor negro logrou acessar espaços sociais mais privilegiados atuando profissionalmente como instrumentista em orquestras e também como professor, tendo sido nomeado professor de Flauta no Imperial Conservatório, que hoje é Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Siqueira, 1969, p. 147).<sup>70</sup> O flautista recebeu, em 1879, o título de Cavaleiro da Ordem da Rosa, conferida a ele por Dom Pedro II, juntamente com os outros professores do conservatório.

Na obra *O Choro*, de Alexandre Gonçalves Pinto (1870-1950), prefaciada por Catullo da Paixão Cearense (1863-1946), e lançada como “reminiscências do Choro Antigo” em 1936, Callado é o primeiro nome que abre a narrativa afetiva feita sobre o momento de efervescência dos primórdios do choro:

**Excerto 13** – Callado foi um flauta de primeira grandeza, e ainda hoje é lembrado e chorado pelos músicos desta época, pois as suas composições musicais nunca perdem o seu valor, na sua flauta, quando em bailes, serenatas (que eram feitas em plena rua pois naquele tempo eram permitidas não havendo intervenção da polícia). Callado, tornou-se um Deus para todos que tinham felicidade de ouvi-lo. Os acompanhamentos eram violão, cavaquinho, ophicleide, bombardão, instrumentos estes que naquela época faziam pulsar os corações dos chorões, quando eram manejados pelos batutas da velha guarda, como sejam: Silveira, Viriato, Luizinho, etc.

---

<sup>70</sup> SIQUEIRA, Baptista. *Três vultos históricos da música brasileira*. Rio de Janeiro: D’Araújo, 1969.

Alexandre Pinto foi carteiro, compositor, violonista, cavaquinista e cantor, suas memórias são atravessadas de encantamento pelos que vieram antes e que lhe foram contemporâneos.

**Excerto 14** – Capa da primeira edição do livro *O Choro*, de Alexandre Gonçalves Pinto (1936)



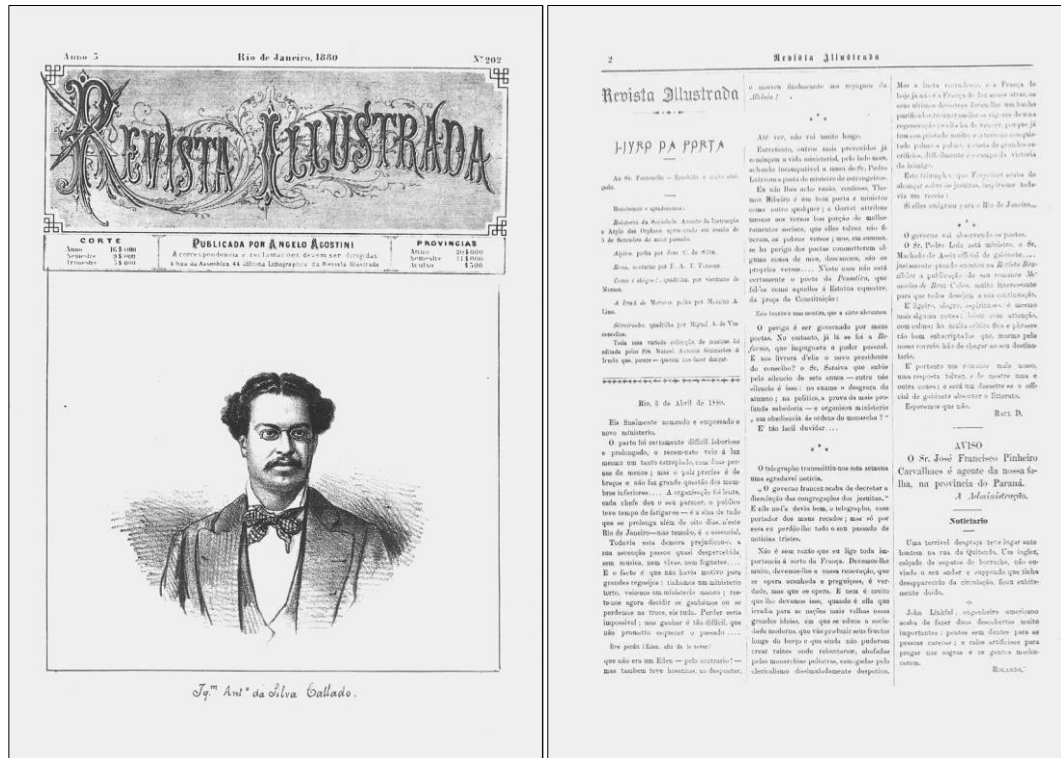
Fonte: Cazes, 2016, p. 291.

Concordamos com Cazes (2016, p. 278) que aponta que essas reminiscências não podem ser tratadas como fontes históricas fiáveis para “questões de prática musical e de avaliação técnica dos músicos”, contudo num período em que há poucos registros, este é um livro que guarda a memória de um músico que vivenciou o tocar com as pessoas que protagonizaram a consolidação do *choro*, sendo, portanto, uma fonte sensível (ética e esteticamente) aos processos históricos a que nos dedicamos nesta tese. Assim, entendemos que se trata de um texto atravessado de subjetividades e que não pode ser tomado aprioristicamente, mas que pode ser triangulado com outras fontes, tais como as jornalísticas, a fim de se mapear significados sociais sobre nosso objeto.

Vejamos o Excerto 16, que traz excertos do 202º número de 1880 da Revista *Ilustrada*, o único retrato de Joaquim Callado de que se tem registro, sendo que o número

traz, na página 7, um obituário do artista que havia morrido na semana anterior à tiragem da revista em foco.

**Excerto 15 – Nº 202 da Revista *Illustrada* – Capa e página 7 com obituário de Callado**



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira – Biblioteca Nacional. Disponível em: < [https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br/332747/per332747\\_1880\\_00202.pdf](https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br/332747/per332747_1880_00202.pdf) >. Acesso em: 2 set. 2024.

Esse hebdomadário foi uma publicação satírica, política, abolicionista e republicana, fundada no Rio de Janeiro, em 1875, pelo caricaturista italiano Angelo Agostini. Conforme o verbete da FGV CPDOC (s/d):

Durante toda a sua existência, a forma de organização da revista, entre textos e charges, foi flexível, ainda que obedecesse a uma regra mínima no sentido de manter alguma uniformidade. Tendo acumulado 739 números, total que não inclui as edições complementares, que não eram numeradas, a Revista Illustrada trazia sempre na primeira página, além da ilustração que abria cada número, um cabeçalho cuidadosamente desenhado a bico de pena. Logo abaixo, com letras litografadas que imitavam o formato tipográfico, apresentavam-se o endereço do periódico e o preço das assinaturas e do exemplar avulso. A capa da Revista era, geralmente, ocupada por uma matéria referente a algum acontecimento da semana anterior. Era comum que, através do retrato ou *portrait-charge* – gênero de caricatura que se mantinha fiel aos traços fisionômicos do retratado, exceto pela desproporção entre a cabeça e o corpo –, fossem homenageados artistas, políticos, militares e outras pessoas de destaque.

O desenho da capa feito com grafite sobre papel, elaborado a partir de uma fotografia de Callado e reproduz a estética dos retratos da época em que o personagem fotografado é posicionado de meio perfil, com olhar contemplativo. Há uma alteração que pode ser fruto do decalque da fotografia, que é a inversão horizontal da imagem, bem como a complementação do torso. Contudo, a escolha do artista gráfico ao representar a textura crespa de seu cabelo, bem como a tez negra, evidenciando-os pela técnica de sombreamento de desenho, pode estar associada a uma forma de homenagem póstuma em que os traços fenotípicos negros são valorizados, em se tratando de uma revista abolicionista. Outras fotografias da mesma época, como de Machado de Assis, sofreram tratamentos e intervenções, visando o apagamento das feições negras e a invisibilização de autores de destaque como sendo pessoas negras.

**Excerto 16** – Retrato de Joaquim Callado



Fonte: Iconografia Biblioteca Nacional, *apud* Cazes, 2005, p. 7.

Complementarmente, à capa, o periódico, traz, na página 7, um obituário de Callado como fechamento do número em foco:

**Excerto 17** – O patriotismo! Vão atrás delle...

Mas não o procurem no rodapé do *Jornal* porque certamente lá não está o pobresinho.

E senão:

Para terminar bem quizera uma boa nova; mas infelizmente...

Infelizmente, não! Olhem para o espaço azulado e esplendido aonde sobem nos raptos da inspiração as almas do poeta e do artista...

É allí que d'ora em diante devem procurar aquelle espirito de eleição de chamou-se Silva Callado, e que entre nós brilhou bastante para morrer pobre!

Hein? o que é que eu lhes dizia!

Já C. de D. Lastimava não ter uma boa nova para terminar – Infelizmente...

mas eis que recorda-se de falecimento do Callado, e brada alegre – *Infelizmente não!*

morreu um artista nacional; e foi esta a *boa nova* para terminar.

Oh! sicario! (grifos originais)

O tom satírico da revista se mantém, expressando-se pesar por ter morrido pobre um artista nacional – “brilhou bastante para morrer pobre”, “morreu um artista nacional”. A homenagem póstuma pode-nos servir de evidência refletir sobre o processo de profissionalização do artista que, não obstante seu brilhantismo e relevância, não recebeu o suficiente para escapar à pobreza.

De suas composições mais renomadas figura a *polca* “Flor Amorosa”, cuja publicação se deu logo após o seu falecimento, em 1880, e que, ao longo do tempo, teve diversas gravações. Naquele contexto, a *polca* abasileirada era um dos gêneros mais populares e que mais moviam a imprensa de partituras. Conforme Cazes (2005, p. 6):<sup>71</sup>

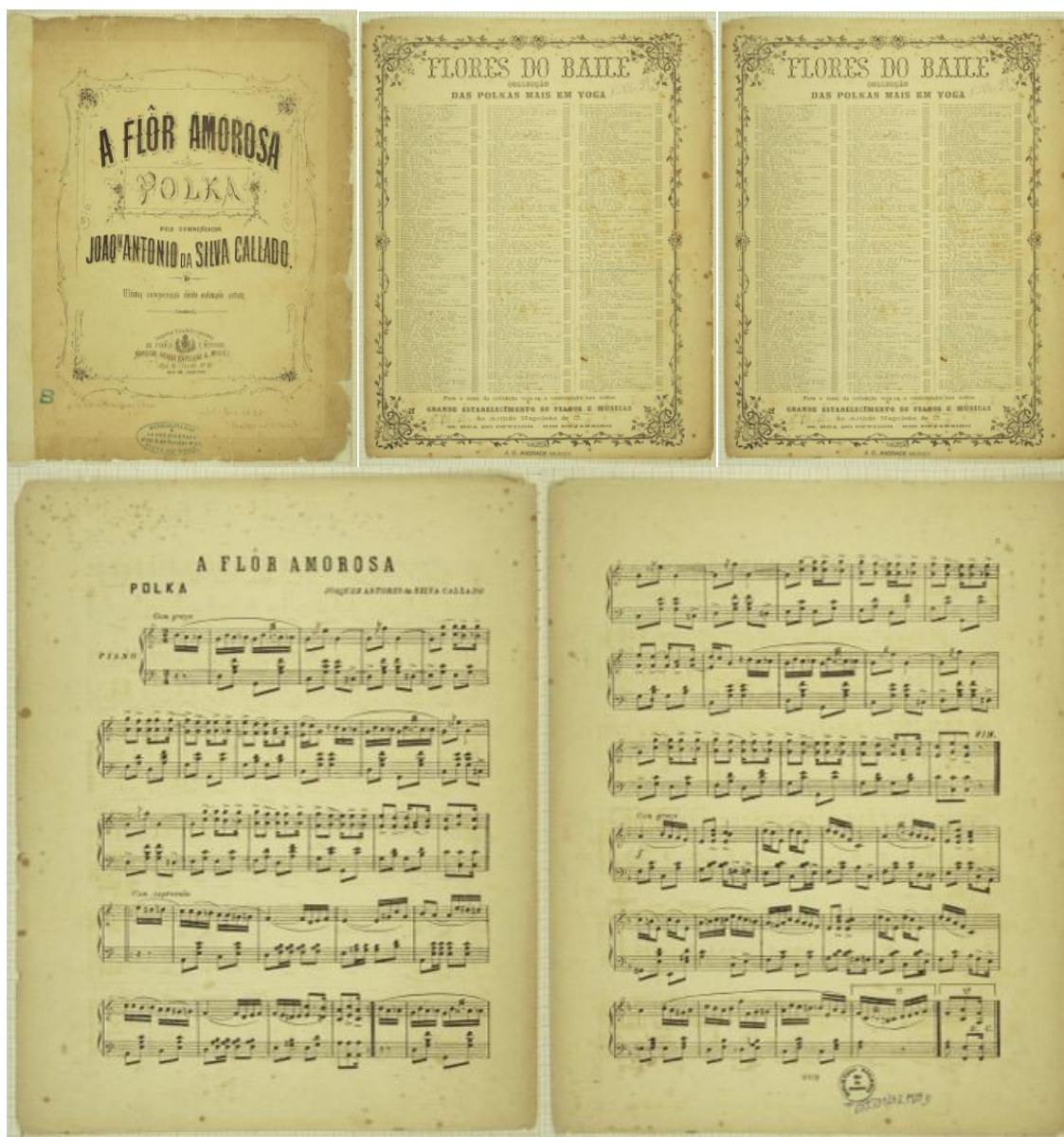
Em 1856, o escritor Araújo Porto Alegre definiu o Rio como "cidade dos pianos", tal a profusão do instrumento. Tantos pianos ajudaram a deflagrar a moda da polca e criaram uma demanda de repertório "abasileirado" para o instrumento.

Vejamos o *fac-símile* da primeira edição de flor amorosa, em que pode se observar a relevância do gênero *polca* naquele contexto, sendo que no anverso da capa e no verso da última página traz uma lista “Das polkas mais em voga”,<sup>72</sup> o que atesta a relevância do gênero para a indústria de partituras e, conseqüentemente, para o sistema musical em consolidação naquele contexto:

<sup>71</sup> CAZES, Henrique. *CHORO* – Do Quintal ao Municipal. São Paulo: Editora 34, 1998.

<sup>72</sup> “polska Dança típica da Europa central e do norte; tem versões tanto em compasso binário quanto ternário, e deu origem a danças locais tais como a mazurca e a polonaise. In: DICIONÁRIO Grove de Música: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, p. 734.

**Excerto 18** – Partitura original de Flor amorosa, de Joaquim Antonio da Silva Callado (1980)



Fonte: Disponível em: < [https://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_musica/mas658731/mas658731.pdf](https://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas658731/mas658731.pdf) >. Acesso em: 2 set. 2024.

A peça em foco apresenta a forma *rondó*, do tipo A-B-A-C-A, onde a parte A está na tonalidade de Dó Maior, a parte B está na tonalidade relativa, Lá menor e a parte C está na tonalidade do IV grau, Fá Maior. Cabe reiterar que a *polca* brasileira é bem distinta do gênero homônimo europeu ou mesmo paraguaio, conforme analisaremos em minúcia na seção 1.4. Vejamos a versão do grupo Choronas, integrado por Ana Cláudia César, no cavaquinho, Paola Picherzky (violonista e pesquisadora que colaborou com esta tese por meio de entrevista) no violão de 7 cordas, Marcira Trevisan, na flauta transversal, e Míriam Capua, na percussão.



"Flor amorosa" (polca),  
de Joaquim Callado (1880)

Interpretação do  
Regional Choronas (SP)

Outro grande nome desse período, que também marca essa transição entre as *bandas de música* e os *regionais de choro* é Anacleto de Medeiros (1866-1907), homem negro, nascido em Paquetá – RJ, filho de Izabel de Medeiros, mãe solo trabalhadora, que foi escravizada e conquistou a libertação a partir da compra de sua alforria, por meio do trabalho como vendedora de doces. Conforme Souza (2017, p. 81-82):<sup>73</sup>

Aos nove anos de idade, o jovem Anacleto de Medeiros iniciou seus estudos na Companhia de Menores do Arsenal de Guerra. Lá, deu os primeiros passos no aprendizado do flautim e teve a oportunidade de ingressar na banda da Companhia. Na instituição para menores, aqueles que conseguissem se destacar nos estudos introdutórios de música poderiam vislumbrar um futuro de ascensão e profissionalização na carreira musical. E assim, Anacleto de Medeiros batalha por duas novas oportunidades em meados da década de 1880: a primeira delas, responsável pelo seu sustento imediato e pelo seu ingresso no concorrido mundo do trabalho do Rio de Janeiro, foi a função assumida por ele nas oficinas da Tipografia Nacional, em 1884. Junto com alguns operários da Tipografia, Anacleto de Medeiros chegou a fundar o Clube Musical Gutenberg.

A segunda oportunidade, diretamente ligada ao universo musical, tratava-se de uma vaga para o concorrido Conservatório de Música (atual Escola de Música da UFRJ), o que possibilitaria que Anacleto pudesse aperfeiçoar-se ainda mais nos estudos musicais. Seu progresso deu-se principalmente na execução dos instrumentos de sopro. Concluindo os primeiros estudos, Anacleto de Medeiros possuía habilitação para tocar vários desses instrumentos, tornando-se um grande especialista em sax soprano (JARDIM, 2013, pp. 8-9; SIQUEIRA, 1970, p. 162).

A recorrência desse caminho biográfico em que a luta pela subsistência encontra espaço no exercício da música é evidente desde as trajetórias de barbeiros-sangradores e será observada até os dias mais recentes. Esse é um aspecto do sistema musical brasileiro que é conformado pelo fato de o país não ter, historicamente, a valorização dos ofícios das artes, em especial da música. Evidentemente, não nos referimos aqui aos processos da indústria cultural em que algumas pessoas, tendo ou não qualificação ou habilidades para cantar, tocar ou compor, são alçadas ao patamar de celebridades (Adorno, 1994; Zan, 2001). Referimo-nos à compreensão do campo das artes, e, especificamente, da música

<sup>73</sup> SOUZA, Vitor Leandro de. Maestro Anacleto de Medeiros: cultura negra, fronteiras e negociações. Revista Mundo Livre, Campos dos Goytacazes, v. 3, n. 2, p. 80-92, ago/dez 2017. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/mundolivre/article/download/39949/23023/134281>>. Acesso em: 12 jan. 2023.



como equivalentes a outras searas de atuação, como de profissões reconhecidas e valorizadas (medicina, direito, engenharia, entre outras).

Cabe, no particular de que estamos tratando, compreender que a falta de espaços para lazer e fruição artística nas cidades (dados do IBGE indicam que apenas 76,6% dos municípios brasileiros têm teatros),<sup>74</sup> bem como a falta de estruturas estatais para o ensino da música (por exemplo, na maioria das escolas não há educação musical, mesmo que esta conste da Lei de Diretrizes e Bases da Educação – 1996),<sup>75</sup> é revelador dos desafios e contradições que musicistas brasileiros/as precisam enfrentar. Igualmente, o sistema musical brasileiro tem como central a tradição das bandas militares que são um celeiro de formação de músicos, algo que não ocorre da mesma maneira em países europeus ou mesmo nos países latino-americanos que sofreram a colonização espanhola, em que a cultura dos conservatórios e a presença forte da educação musical na educação básica configura outros caminhos para os/as musicistas daqueles países, dos quais destaca-se a experiência cubana.<sup>76</sup>

A atuação musical de Anacleto de Medeiros deu-se em distintos espaços e práticas sociais, sendo integrante e divulgador, ao longo de toda a sua vida de formações musicais instrumentais como a banda da Sociedade Recreio Musical Paquetaense e a Banda da Fábrica de Tecidos Bangu, igualmente, em 1896, o músico funda a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro (Souza, 2002).<sup>77</sup> Vejamos a Figura 6, em que Anacleto está ao centro com os braços cruzados em uma postura que pode ser lida como evidência de altivez e orgulho:

---

<sup>74</sup> Informação disponível em: <<https://jornal.usp.br/atualidades/aproximar-o-espetaculo-da-populacao-e-um-dos-desafios-do-teatro-no-brasil/#:~:text=Os%20dados%20comprovam%20o%20distanciamento,extens%C3%A3o%20territorial%20como%20o%20nosso>>. Acesso em: 1º out. 2024.

<sup>75</sup> Informação disponível em: <<https://www.nexojournal.com.br/expresso/2023/02/03/como-a-musicalizacao-e-usada-na-educacao-basica>>. Acesso em: 1º out. 2024.

<sup>76</sup> Informação disponível em: <<https://www.adorocinema.com/filmes/filme-257597/>>. Acesso em: 1º out. 2024.

<sup>77</sup> SOUZA, David Pereira de. O xote Yara, de Anacleto de Medeiros: Aspectos históricos, estruturais e performáticos. Cadernos do Colóquio de Música da UNIRIO, p. 32-41, 2002. Disponível em: <<https://seer.unirio.br/coloquio/article/view/61/30>>. Acesso em: 12 jan. 2023.

**Figura 6 –** Banda do Corpo de Bombeiros do Distrito Federal – Rio de Janeiro



Fonte: Acervo do Arquivo Geral do Corpo de Bombeiros do Estado do Rio de Janeiro, *apud* Souza, 2017, p. 85.

Medeiros representa a continuidade das *Bandas de Música* com performances em espaços abertos, que tanto fizeram pela divulgação e consolidação dos gêneros musicais brasileiros, bem como representa a coexistência e troca de conhecimentos entre diferentes formatos de grupos instrumentais. Conforme Cazes (1998, p. 9):<sup>78</sup>

Tendo sido musicalizado por um mestre chorão Santos Bocot, Anacleto, ao organizar sua mais famosa banda, a do Corpo de Bombeiros, arregimentou músicos como Luís de Souza, Casemiro Rocha, Carramona e Irineu de Almeida, todos chorões de boa técnica. Resultado foi uma banda com especial musicalidade.

O músico figurou como um dos pais dos *regionais de choro*, tendo forte participação na vida cultural efervescente do Rio de Janeiro do começo do século XX. Igualmente, como maestro, Medeiros levou para as bandas militares músicos que tocavam nas *rodas de choro* e, desse modo, houve uma profunda transformação em termos de repertório e performance das bandas que passaram a assimilar a estilística do choro. Souza (2002, p. 33) indica que Medeiros:

freqüentava, também, o grupo do Cavaquinho de Ouro, na Rua da Carioca, 40, onde se reuniam os famosos músicos do choro carioca das duas primeiras décadas do século XX, como Luis de Souza, Quincas Laranjeiras, Juca Kalut, Mário Cavaquinho e Villa-Lobos, apenas para mencionar alguns.

Nesses espaços, destaca-se a coexistência de músicos de diferentes vertentes, sendo que os principais gêneros tocados eram gêneros europeus, mas com aspectos

<sup>78</sup> CAZES, Henrique. *CHORO – Do Quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34, 1998.

estilísticos performáticos distintos, alterando andamentos, nuances de melodias, entre outros, mas havendo uma distinção central que era a formação instrumental do que se convencionou chamar de *regional de choro* – dois violões e cavaquinho como instrumentos acompanhadores e de base, flauta, bandolim ou outro instrumento solista. A esse respeito, ainda conforme Souza (2002, p. 32):

Anacleto de Medeiros (1866-1907) foi uma das figuras mais significativas da música brasileira. Com seu apurado talento e intensa devoção à cultura musical, transformou a rispidez sonora das bandas de música com a beleza de suas melodias, o requinte de suas harmonias e a aguçada sensibilidade de orquestrador. Sua principal contribuição está ligada à participação efetiva no processo de fixação das danças européias como a valsa, a polca, a schottisch e a quadrilha, entre outras, à linguagem das rodas de choro, gêneros que vão assumindo, gradativamente, uma forma particular de escrita e execução, como marca indelével da criatividade dos compositores chorões.

No artigo citado, Souza perfaz uma excelente análise musicológica de *Xote de Yara* de Anacleto de Medeiros (1895), em que evidencia construção de uma obra musical brasileira a partir de um gênero originalmente europeu, o *schottisch*,<sup>79</sup> mas seguindo uma forma muito usada no *choro* – a forma *rondó* (Souza, 2002, p. 32). A composição de *Xote de Yara* é uma fonte interessante para compreender como elementos estilísticos de gêneros do sistema musical brasileiro foram sendo cristalizados a partir da vivência prática da música que se deu em uma escola informal ao redor das mesas de rodas de *choro*.



"Xote de Yara" (*schottisch*), de  
de Anacleto de Medeiros (1895)

Gravação da interpretação  
Yara (Rasga o Coração) Rogério  
Duprat Evocação IV - Anacleto  
de Medeiros (1981)

Naves (1998) desenvolve a ideia de que haveria músicos mediadores entre o universo da música erudita e as rodas de choro, tais como Jaime Ovalle (1894-1955), conceito semelhante é desenvolvido por Cazes (2016), que propõe duas categorias de músicos mediadores, mas não entre os universos do erudito e do popular, mas das técnicas instrumentais e aspectos estilísticos musicais, tratando-se de uma perspectiva de trocas

<sup>79</sup> "schottische (Al., 'escocesa') Dança em roda, como a polca, porém mais lenta. Foi introduzida na Inglaterra, em 1848, como a 'polca alemã'. Abrasileirou-se a tal ponto que no Nordeste Brasileiro, executado por sanfonas em bailes populares, mudou o nome para 'xótis'". In: DICIONÁRIO Grove de Música: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, p. 838.

simbólicas para o fazer coletivo do *choro*, em que atores sociais que tiveram acesso a uma formação mais estruturada possibilitam a músicos aprendizes o acesso àquele universo.

O autor explica que:

Esse foi também o período em que a música dos chorões se propagou, além das rodas, pelas bandas de música e pelo teatro de revista. Historicamente, é o período em que se configuram duas categorias que, ao interagir, vão influenciar os destinos do Choro e da roda de choro, ao longo de um século e meio. A primeira dessas categorias proponho chamar de **mediadores profissionais**, ou seja, os músicos cultores do Choro que atuavam profissionalmente em segmentos variados e mantinham contato com a roda de choro. A segunda categoria, que chamarei de **especialistas amadores**, era composta por músicos de atuação exclusiva ou quase exclusiva na roda de choro.

O papel de mediação entre o mundo da música profissional e o ambiente informal da roda haveria de ser desempenhado por músicos tecnicamente aparelhados para tal empreitada. É aí que surge a geração dos pioneiros do Choro, lideranças profissionais que criaram um tipo de música que se multiplicou pelas mãos de amadores.

Muitas vezes descrito, a meu ver com certa ingenuidade, como música de amadores, diversão de gente simples, o Choro não seria o que é se não fossem suas lideranças pioneiras. Ao colocarmos lado a lado Joaquim Callado (Joaquim Antonio da Silva Callado, Rio de Janeiro, 1848-1880), Chiquinha Gonzaga (Francisca Edwiges Neves Gonzaga, Rio de Janeiro, 1847-1935), Ernesto Nazareth (Ernesto Júlio de Nazareth, Rio de Janeiro, 1863-1934) e Anacleto de Medeiros, podemos constatar vários pontos em comum que os afastam do amadorismo e da espontaneidade apontados como características dos primeiros chorões (Cazes, 2016, p. 280-81).

As trocas empreendidas ao redor das mesas em que o *choro* era vivido, constituíram a base do aprendizado informal da música (Green, 2001). Desse modo, o acesso às formas e técnicas performativas da música foram sendo transmitidas tanto por músicos práticos como por musicistas que tiveram acesso a uma educação formal, a partir da tradição de conservatórios europeus. Essa troca de saberes vivenciais e acadêmicos está na base do sistema musical brasileiro. Mantemos a terminologia erudito e popular por entendemos que se tratam de universos efetivamente distintos, mas que têm pontos de convergência, que dialogam e que se enriquecem mutuamente. Como debateremos em maior profundidade a partir do Capítulo 2, com o advento do fonógrafo, essa escola informal é amplificada e possibilita-se o acesso a pessoas que, de outro modo, não poderiam conhecer aspectos performativos da execução do *choro*, que, de fato, não se aprende apenas com a partitura, mesmo que se saiba tocar um instrumento.

Da origem do *choro*, como protagonistas, destacam-se também Francisca Edwiges Neves Gonzaga, a Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e Ernesto Nazareth (1863-1934), que apresentam trajetórias distintas das duas personalidades que analisamos anteriormente, sendo que ambos partem de uma educação formal em música e, depois, acessam espaços

da vivência prática musical popular, favorecendo a estruturação da linguagem do *choro* e promovendo os gêneros e os músicos populares nos salões da alta sociedade e nos teatros renomados. Essa dinâmica de trocas entre saberes acadêmicos e conservatoriais, e a potência criativa da vida vivida a partir e pela música tem uma enorme centralidade nos processos constitutivos do sistema musical brasileiro.

Chiquinha Gonzaga era filha de Rosa de Lima Maria, uma mulher filha de Tomázia que foi escravizada e alforriada, e de José Basileu Neves Gonzaga, militar de alta patente no Império. Teve muitos desafios por ser fruto de uma família interracial, sendo que seu pai só se casou com sua mãe quando ela tinha 12 anos de idade, e, por isso, não teve acolhimento por parte da família do pai. Como membra de uma classe média, recebeu uma educação formal, foi uma pianista-compositora, representante pioneira das mulheres na música e no teatro brasileiros.

Sua trajetória expressa as dores e desafios de mulheres numa sociedade profundamente marcada pela violência de gênero, sofrendo violências domésticas e sendo tolhida de sua potência como artista. Encontra, na arte, o motivo e a via de saída para o casamento forçado ao qual foi submetida aos dezesseis anos, assim, ela se separa e sofre as consequências de não responder às imposições sociais. Ao mesmo tempo, logra abrir espaços não só para si, mas para uma tradição de mulheres artistas compositoras. É necessário pontuar que, a despeito da relevância do trabalho e das lutas sociais protagonizadas por Gonzaga, há poucos trabalhos acadêmicos sobre sua biografia e suas obras, bem como poucas biografias,<sup>80</sup> se comparadas a Nazareth ou Villa-Lobos, por exemplo.

Gonzaga atuou como pianista no regional *Choro Carioca*, de Joaquim Callado, que foi uma das pessoas que a acolheu e ajudou na inserção no meio musical profissional quando ela se separou e rompeu com o pai. Assim, teve, no *Choro* e nos *chorões* a irmandade que a acolheu, também como mulher afrodescendente. A esse respeito, Beatriz Nascimento (2021, p. 294) nos ensina que:<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> Até o dia 20 de outubro de 2024, havia, na plataforma *Scielo* apenas quatro trabalhos indexados sobre a artista, no *Research Gate*, apenas 21 trabalhos, e apenas quatro biografias lançadas no mercado editorial brasileiro.

<sup>81</sup> NASCIMENTO, Beatriz. Uma história feita por mãos negras: relações raciais, quilombos e movimentos Rio de Janeiro: Zahar, 2021

O quilombo representa um instrumento vigoroso no processo de reconhecimento da identidade negra brasileira para uma maior autoafirmação étnica e nacional. O fato de ter existido como brecha no sistema a que os negros estavam moralmente submetidos projeta a esperança de que instituições semelhantes possam atuar no presente ao lado de várias outras manifestações de reforço à identidade cultural.

Assim, compreendemos as relações de solidariedade entre músicos populares como espaços de trocas e de ajuda mútua. Nessa perspectiva, Gonzaga, também, foi pioneira na luta pelos direitos autorais e uma abolicionista militante, ao ponto de vender partituras de suas músicas para arrecadar fundos para a Confederação Libertadora e, com o dinheiro dessas vendas, comprou a alforria do músico José Flauta.<sup>82</sup> Desse modo, foi nesses lugares de aquilombamento (Nascimento, 2021) que ela tomou pé de apoio e se lançou em diferentes frentes como as composições para o Carnaval e o Teatro de Revista, sendo destaque sua produção teatral contabilizando até 1933 setenta-e-sete obras (Azevedo, 1956, p. 150).<sup>83</sup> E, numa via contrária, levou o *choro* para os grandes salões e teatros da elite, sendo a primeira mulher a ser regente e a reger uma orquestra de música popular no Brasil, no ano de 1889, quando regeu um concerto de violões no Imperial Teatro São Pedro de Alcântara.

Conforme Azevedo (1956, p. 150)

Por todas essas partituras, Chiquinha Gonzaga espalhou números de música que muito contribuíram para fixar a fisionomia típica das danças e canções brasileiras, traduzindo fielmente o improvisado pitoresco do choro ou o perdido e enfático lirismo das serestas (Azevedo, 1956, p. 150).

Chiquinha Gonzaga foi, assim, uma figura de mediação entre o popular e erudito, bem como entre músicos práticos e músicos que tiveram acesso a práticas de aprendizado formal. Nesse sentido, ela encarna ambos os conceitos de mediação de Cazes (2016) e de Naves (1998).<sup>84</sup> Entendemos que ela ocupe uma posição intermediária no sistema musical brasileiro, participando de diferentes âmbitos desse sistema. Isso fica evidenciado em suas composições, que articulam a consciência formal sobre técnicas composicionais, tais como as de contraponto com ritmos que emergem das práticas vivenciais e dos aprendizados de matriz oral tais como as discutidas acima. Esses aspectos serão aprofundados em 1.4, em que propomos uma análise musicológica da *polca* “Sultana”.

<sup>82</sup> Disponível em: < <https://chiquinhagonzaga.com/wp/>>. Acessado em outubro de 2024.

<sup>83</sup> AZEVEDO, Luiz Heitor. *150 Anos de Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956.

<sup>84</sup> NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular* / Santuza Cambraia Naves. – Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

Vejamos três capas de coletâneas de partituras, uma dedicada a obras para o teatro, a segunda de danças – formas europeias ao sabor brasileiro – e a última de canções brasileiras, em que figuram peças da tradição das Modinhas Imperiais que foram abraçadas pela tradição da *seresta* (ver o Capítulo 2).

**Figura 7 –** Capas de coletâneas de partituras de Chiquinha Gonzaga



Fonte: Disponível em: <[https://ims.com.br/wp-content/uploads/2017/10/ChiquinhaGonzaga\\_partituras.jpg](https://ims.com.br/wp-content/uploads/2017/10/ChiquinhaGonzaga_partituras.jpg)> e <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/02/negritude-de-chiquinha-gonzaga-ganha-acento-em-exposicao-em-sao-paulo.shtml>> Acesso em: 5 ago. 2021.

Assim como Machado de Assis (1839-1908), que fundou a Academia Brasileira de Letras, que tem um caráter à vez de entidade de classe e de busca de institucionalização e validação da arte feita no país, Chiquinha Gonzaga funda a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), que objetivava defender os direitos de autores/as, bem como de promover a arte cênica no país.

Vejamos três registros fotográficos que guardam a memória dessas múltiplas frentes de atuação em que, de modo robusto, Gonzaga atuou – como compositora da *opereta* Juriti, que foi a sua mais relevante obra teatral tendo tido mil apresentações (Azevedo, 1956); como liderança que organizou a luta de classe, em outra em reunião na sede da SBAT; e como maestrina, ao lado dos instrumentistas da Orquestra Chiquinha Gonzaga.

**Figura 8 –** Vicente Celestino, Chiquinha Gonzaga, Gilda de Abreu e Viriato Corrêa no palco do Teatro Recreio (RJ), após o ensaio geral da opereta Juriti em 1919



Fonte: Disponível em: <<https://jornalggn.com.br/cultura/chiquinha-gonzaga-uma-mulher-irreverente-2/>>. Acesso em: 5 ago. 2021.

**Figura 9 –** Chiquinha Gonzaga na sede da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais



Fonte: Chiquinha Gonzaga, uma história de vida, por Edinha Diniz, Editora Zahar, 2009. Disponível em: <[https://appsindicato.org.br/chiquinha\\_gonzaga/](https://appsindicato.org.br/chiquinha_gonzaga/)>. Acesso em: 5 ago. 2021.



**Figura 10** – Chiquinha Gonzaga à frente da Orquestra Chiquinha Gonzaga, formada na ocasião da visita do escritor português Júlio Dantas, na sede da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (Sbat), no Rio de Janeiro, em 23 de julho de 1923



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles – Coleção Edinha Diniz. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/chiquinha-gongaza/palco/>. Acesso em: 5 ago. 2021.

Focalizando um último personagem histórico, cuja biografia e produção artística possibilita observar aspectos do sistema musical brasileiro em formação, abordamos as contribuições de Ernesto Nazareth (1863-1934) para a constituição do *choro*.

Cazes (2016, p. 281) observa que:

Ernesto Nazareth, além de ter tido contato ainda na infância com a cultura pianística européia e ter estudado com o professor francês Lucien Lambert, tinha plena consciência do trabalho que fazia, entre o popular e o erudito. No ensaio “Ernesto Nazareth na música brasileira” de Brasília Itiberê, há a narrativa de um diálogo entre Nazareth e o folclorista e estudioso de sua obra Oscar Rocha, que lhe pergunta como tinha chegado a compor seus tangos, com um caráter rítmico tão variado. Nazareth responde que “ouvia muito as polcas de Viriato, Callado e Paulino Sacramento e sentiu o desejo de transpor para o piano a rítmica dessas polcas-lundu” (Itiberê, 1946 *apud* Severiano, 2008, p. 30).

Assim como Chiquinha Gonzaga, Nazareth esteve nesse lugar de intermediação entre diferentes escolas e, a partir de vivências e processos de aprendizado formal, foi um dos sistematizadores do *choro* como forma. Em sua música, encontramos vários elementos musicais idiomáticos que viriam a ser definidores desse gênero musical, tais como a forma *rondó*, os motivos melódicos sincopados, os contrapontos de baixo e a harmonia que gira em torno do I grau e das modulações para o grau relativo e para a tonalidade do IV grau, subdominante.

De suas obras destaca-se, até mesmo para o autor, o *tango brasileiro* “Brejeiro”, de 1893, vejamos registro de entrevista concedida à Folha da Noite em 1926, que consta do portal Instituto Moreira Salles – 150 anos de Ernesto Nazareth, em que o autor responde:

- Excerto 19** – - Mas qual é a sua composição predileta?  
 - Ah!... Isso é que não póde ter resposta definitiva, assim à queima-roupa... Gosto de algumas... Lembra-se do *Brejeiro*?  
 - Como não?  
 "Ai, ladrãozinho! Dos teus labios de coral. (Tem dó!)  
 Dá-me um beijinho! Não te póde fazer mal. (Um só!)"  
 - Todo o Brasil canta isso - concluiu ele num sorriso

Nazareth fecha a resposta cantando versos compostos por Catullo alguns anos depois do seu lançamento sob o título “Sertanejo enamorado”. Trata-se de uma das peças mais executadas desse compositor, tendo até o ano de 2012, 237 gravações registradas.<sup>85</sup>



"Brejeiro" (tango brasileiro), de Ernesto Nazareth (1893)

Interpretação de Clélia Iruzun (2018)

Conforme Azevedo (1956, p. 151-152)

Sua música é essencialmente pianística e nela todos os seus críticos notam a influência de Chopin, autor que êle estudava e executava amiúde. O tango foi, como já vimos, o gênero que o consagrou; um tango especial, bem brasileiro, que disfarçava sob essa denominação mais polida a verdadeira natureza de *maxixe* plebeu e equívoco que o animava. Diversos processos rítmicos curiosos, autenticamente nacionais, mas que pela primeira vez recebiam a consagração da pauta, foram utilizados por êsse compositor de músicas de dança, bem como sugestões provenientes do instrumental típico do chôro, que êle habitualmente reproduzia no piano. Basílio Itiberê, em um estudo sobre *Rítmica Brasileira*, observa que a insistência de certas fórmulas nos tangos de Nazaré, “reduzidas às vezes a esquemas lineares essenciais, dão a impressão de que êle as fez propositadamente para servir de estudo”.

Nazareth, assim como Gonzaga, teve enorme reconhecimento em vida, tendo sido reverenciado pela revista *A Voz do Violão*, conforme podemos ler na fonte que segue:<sup>86</sup>

<sup>85</sup> Informação disponível em: <<https://ernestonazareth150anos.com.br/Works/view/31>>. Acesso em: 2 fev. 2023.

<sup>86</sup> Disponível em: ACERVO ERNESTO NAZARETH. Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://ernestonazareth150anos.com.br/chapters/index/640>>. Acesso em: 3 fev. 2022.



Fonte: Disponível em: < <https://www.digitalguitararchive.com/wp-content/uploads/2021/07/1931-02-A-voz-do-violao.pdf> >. Acesso em 3 fev. 2023.

Esse reconhecimento foi cristalizado em registros fonográficos que aconteceriam na virada do século. Nesse particular, é interessante observar o grau de convergência de diferentes atores naquele contexto, sendo que, em 1902:

São realizadas as primeiras gravações no Brasil. Pela Casa Edison (Odeon), Nazareth tem uma composição sua pela primeira vez registrada em disco: Está chumbado (zon-O-phone/X-1.055), gravada pela Banda do Corpo de Bombeiros e regida por Anacleto de Medeiros (1866-1907) (Salles, 2013. Ernesto Nazareth 150 anos. Disponível em: < <https://ernestonazareth150anos.com.br/facts> >. Acesso em: 3 fev. 2022).

Em 1910, ele era pianista do cinema *Odeon*, que ficava na região da Praça Marechal Floriano, que acabou recebendo o topônimo de Cinelândia, por ter vários cinemas. Foi nesse teatro que Villa-Lobos o conheceu, ele tocando piano e este violoncelo, sendo que consta em diferentes biografias como no portal “150 Anos de Ernesto Nazareth do Instituto Moreira Salles”, que Villa-Lobos teria dito que Nazareth seria “a encarnação da música brasileira”. Esse cinema acabou dando nome de um de seus tangos mais famosos. Interessante observar que muitas de suas composições aparecem classificadas como *tango brasileiro*, pois, à época, o termo *choro* se referia muito mais à forma de tocar e aos regionais que tocavam essas músicas.



"Odeon" (tango brasileiro), de  
Ernesto Nazareth (1893)

Interpretação e arranjo de  
Hércules Gomes, em  
apresentação no Museu da Casa  
Brasileira em São Paulo (2015)

No dia 1º de fevereiro de 1934, falece Nazareth pelas consequências da sífilis, sendo que participam, da missa rezada em memória no dia em que completaria 71 anos, diferentes figuras da música, como o amigo Villa-Lobos, como se pode observar no Excerto 22:

**Excerto 22** – Nota sobre missa de sétimo dia de Ernesto Nazareth no jornal “A Noite”, edição de 20 março de 1934

**POR ALMA DO COMPOSITOR  
ERNESTO NAZARETH**



*Pessoas que assistiram à missa, vendo-se ao centro o maestro  
Villa-Lobos*

Com grande concorrência, realizou-se, hoje, na igreja da Candelaria, a missa em sufrágio da alma do saudoso compositor patricio Ernesto Nazareth, por motivo da passagem de sua data natalícia.

O officio religioso foi mandado celebrar pela familia do morto.

Foi celebrante da cerimonia o conego Henrique de Magalhães.

No côro tocou o Orpheão de Professores, dirigido pelo maestro Villa Lobos.

Assistiram ao acto numerosos amigos e parentes do compositor patricio, artistas e representações de associações musicaes.

O templo estava repleto. Finda a cerimonia, a familia de Ernesto Nazareth recebeu demonstrações de pezar de todos os presentes.

Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em 3 fev. 2023.

Não apenas o *choro* foi conformado a partir das trocas com saberes acadêmicos/conservatoriais, mas a música de concerto, ou música erudita brasileira foi robustecida com os aportes do *choro*. Compositores como Camargo Guarnieri (1907-1993), Francisco Mignone (1897-1986), Guerra-Peixe (1914-1993) e Heitor Villa-Lobos (1887-1959), buscaram em raízes populares inspiração para suas obras.

Destaca-se, nesse particular, a obra de Heitor Villa-Lobos. Esse compositor frequentava as rodas de *choro* na casa do violonista João Pernambuco e convivia com os *chorões* do Rio de Janeiro nos anos 1920 e 1930. No início dos 1910, começou a compor a “Suíte Popular Brasileira” para violão, com as peças, “Valsa-choro”, “Schotosh-choro”, “Mazurka-choro”, “Gavota-choro” e “Chorinho”, todas inspiradas em sua vivência com as práticas musicais populares.



"Suíte Popular Brasileira", de Heitor Villa-Lobos (1910-1912)

Álbum *Heitor Villa-Lobos, Obra Completa para Violão Solo*, selo Kuarup Discos (1978)  
Mazurca-Choro (com Sergio Assad)  
Schottisch-Choro (com Odair Assad) Valsa-Choro (com Odair Assad) Gavota-Choro (com Sergio Assad) Chorinho (com Sergio Assad)

Villa-Lobos compôs, também, a série “Choros” que é aberta com o “Choros Nº 1” para violão, dedicado a Ernesto Nazareth. Essa série vai ganhando formações instrumentais diferentes e maior complexidade composicional. O “Choros Nº 2” (1924) foi composto para flauta e clarineta. O “Choros Nº 5 – Alma Brasileira” (1925) para piano, até chegarmos em grandes formações como no “Choros nº 10 – Rasga Coração” (1926), o “Choros Nº 13” para duas orquestras e no “Choros Nº 14” (1928) para orquestra, banda e coro (Neves, 1997). Sendo que estes dois últimos constam em registro, mas cujas partituras foram perdidas.



"Choros nº 1" (1920), de Villa-Lobos

Interpretação de Julian Bream, no concerto *Five Faces of the Guitar*, produzido pela BBC de Londres (1974)



Choros nº 2, para flauta e clarineta (1924)

Interpretação de Philipp Jundt - fluta - e Jaehee Choi - clarinet Centro de Artes de Seoul Coreia do Sul (2018)



Choros nº 5 "Alma Brasileira" (1925)

Interpretação de Nelson Freire, piano Igreja Matriz de Santo Antônio em Tiradentes - Brasil (2012)



"Choros nº 10 - Rasga o Coração", de Heitor Villa-Lobos (1926)

Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo - OSESP, Coro da OSESP, Regência de John Neschling, Solistas Mônica Salmaso e Cláudio Cruz - (2023)

Além das obras inspiradas no *choro*, Villa-Lobos tem composições como o “Prelúdio Nº1” dedicado ao sertanejo brasileiro e as obras inspiradas em lendas amazônicas como “A Lenda do Caboclo” e o poema sinfônico “Uirapuru”. Toda a obra do compositor é atravessada pelos temas populares e regionais do Brasil.



Cabe pontuar que, no projeto Modernista brasileiro para a construção de uma arte nacional, havia essa segmentação entre a percepção do popular como menor, ligada a dimensões dionisíacas, e do erudito como a verdadeira linguagem artística, ligada a dimensões apolíneas (Contier, 1992, *apud* Naves, 1998), havendo para teorizadores dessa arte brasileira, como Mario de Andrade, uma percepção não só hierarquizada entre o popular e o erudito, mas uma compreensão de que haveria um processo evolutivo, em que as formas populares seriam aprimoradas pela técnica de tradição europeia. Conforme Naves (1998, p. 23):

prevê-se, no projeto musical modernista, a transfiguração desse imaginário popular por meio de recursos técnico-estéticos do domínio erudito, o único a propiciar condições para a existência do homem cultural, ou seja, o “agente social capaz de deglutir antropofagicamente as falas populares num discurso sonoro nacionalista atrelado à arte pura, como os Choros no 10, de Villa-Lobos” (Contier, 1992: 275-6).

Em seu *O violão azul*, Naves (1998), concorda com essa divisão, mesmo indicando aspectos únicos da experiência brasileira em relação a outros projetos modernistas. Conforme a autora:

o modernismo em sua versão brasileira promove uma certa dose, ainda que limitada, de descontinuidade com relação ao passado estético comprometido com os ideais de civilização. Tende a rejeitar, neste caso, principalmente as contribuições advindas da tradição clássica, legítima representante de um tipo de erudição que exclui as manifestações da cultura popular (Naves, 1998, p. 25).

Em nossa argumentação nesta tese, ao defendermos que há um sistema musical brasileiro, distanciamos-nos dessa percepção hierarquizada entre erudito e popular, compreendendo as relações estabelecidas entre diferentes escolas musicais e formações instrumentais em uma organização sistêmica, ou seja, em que há padrões característicos que vão sendo conformados a partir das trocas sociais, pela sedimentação dos processos históricos em formas estéticas que se somam para constituir as experiências musicais propriamente ditas. Essas experiências, conforme nossa discussão sobre os gêneros como entidades organizadoras intermediárias de todo o potencial da música enquanto linguagem, informam a essas estruturas socialmente constituídas pela somatória das práticas sociais e das produções musicais que nelas ocorrem.

Discordamos também de perspectivas que buscam constituir uma hierarquia entre gêneros musicais sudestinos e nordestinos, pois tratam-se de facetas de um sistema musical complexo, cuja riqueza reside, justamente na pluralidade de formas que coexistem, dialogam, aproximam-se em forma, harmonia e motivos melódicos. Assim, entendemos a existência de obras, como as supracitadas, de Villa-Lobos, porque houve uma troca com obras de João Pernambuco (1883-1943) (conforme analisaremos em minúcia no Capítulo 2). Só houve obras como *Choro de Cordel* de Sivuca (1930-2006), porque houve um movimento de ensino-aprendizagem de trocas entre a música modal conservada no Norte e as inovações harmônicas do Sul. Igualmente, entendemos que a compreensão das estruturas musicais apresentadas por Ernesto Nazareth no campo da música popular, só foi possível pelo seu contato com a música erudita para piano. Desse modo, existe uma relação de complementaridade nessas práticas e vivências que constituem o sistema musical brasileiro.

Por outro lado, concordamos com Naves (1998) quanto ao entendimento da relevância e centralidade do violão, não só para o contexto do Modernismo, foco de seu livro, mas para todo o sistema musical brasileiro.

O violão, um dos instrumentos a que o compositor recorre, possibilita esse tipo de mediação entre o erudito e o popular, o que lhe confere um papel simbólico no panorama modernista. o violão ganha força simbólica como instrumento que possibilita a transição entre esses dois mundos. Dotado de amplos recursos musicais e de grande penetração social – aspecto que o valoriza perante os artistas de orientação nacionalista, não só no Brasil como em outros países –, o violão começa, a partir dos anos 20, a interessar cada vez mais a grande parte dos músicos eruditos (Naves, 1998, p. 26).

O violão, em especial, nas peças solo, possibilita o desenvolvimento de elementos mais características das escolas eruditas, tais como sonoridade, variações de timbre,



dinâmica, agógica, contraponto melódico, bem como mais características das escolas populares de música, tais como a harmonia funcional, as levadas rítmicas e a improvisação.

#### **1.4 Das performances de gêneros transplantados à criação dos gêneros brasileiros urbanos**

Nesta seção, dedicamo-nos a aprofundar a análise sobre a centralidade do violão em gêneros musicais brasileiros, partindo de seu momento decisivo de formação, no final do século XIX e o seu momento de consolidação até meados do século XX. Para tanto, partiremos de um debate de caráter teórico e historiográfico e construiremos uma análise contrastiva de duas peças que realizam o gênero *polca*, sendo a primeira *Tritsch-Tratsch-Polka*, de Johann Strauss II (1825-1899), que realiza o gênero a partir de suas feições europeias; e a segunda *Sultana*, de Chiquinha Gonzaga (1847-1935). A seleção dessas peças justifica-se pela relevância do gênero *polca* ao final do século XIX, conforme observamos na seção anterior, bem como com a finalidade de apresentar, de modo pormenorizado, aspectos estruturais distintivos do gênero tal como praticado no Brasil.

Os processos históricos constitutivos do sistema musical brasileiro (Bastos, 2009, Napolitano, 2007a) podem ser estudados a partir da materialidade de obras compostas em entre o final do século XIX – “momentos decisivos” (Candido, 2000) – e o começo do século XX. Conforme já pontuamos, os gêneros musicais, assim como o são os gêneros discursivos, são construtos socialmente constituídos a partir da reiteração de práticas sociais. Isto é, cada vez que um ator social produz obras, empregando a semiótica musical, ele o faz reiterando formas semióticas relativamente estáveis (Bakhtin, 2016), ou propondo mudanças a partir da criatividade do ato de composição. Essa plasticidade reforça o caráter de relativa estabilidade, ou seja, os gêneros são constituídos socialmente e informam a realização de obras musicais a partir do potencial do sistema semiótico – linguagem musical –, mas, ao mesmo tempo, são constituídos a partir de cada uma das composições musicais que se dão em diferentes momentos históricos.

Sobre a descrição de gêneros musicais populares brasileiros Napolitano (2017a, p.10) explica que:<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup> NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007a.

Até o começo do século XX, a nomenclatura de gêneros na música popular, tão valorizada pelo mercado de partituras e pelo incipiente mercado fonográfico, era bastante confusa do ponto de vista musicológico. Ao mesmo tempo, a cristalização de uma linguagem de gêneros musicais reconhecíveis foi fundamental na avaliação de quais eram as canções e as práticas musicais que expressavam a brasilidade idealizada, debate importante a partir dos anos 1920. Ao contrário das formas eruditas, vistas como universais, os gêneros populares deveriam enraizar-se em tradições nacionais, com nomenclaturas arbitrárias que nem sempre correspondiam ao efetivo material sonoro presente nas obras. Lundu, modinha, habanera, seresta, polca, choro eram nomes que se confundiam do ponto de vista musical e formavam a usina sonora que tudo misturava e tudo transformava. A partir de então, a busca de uma rigorosa definição musicológica para esses gêneros seminais da tradição musical urbana no Brasil ainda desafia musicólogos, historiadores e etnomusicólogos.

A partir do final do século XIX, a música popular produzida e praticada no Brasil passou por um processo de ressignificação dos modelos musicais europeus tais como o *schottisch*, a *polca*, a *mazurca*<sup>88</sup> e a *habanera*<sup>89</sup>, que passaram a ser performados com fraseologias e maneirismos mais livres em relação à métrica (tempo) e em relação à possibilidade de se improvisar sobre os temas, em especial pela fusão com outros gêneros tais como o *lundu*.<sup>90</sup> A esse respeito, Napolitano (2017a, p. 11-12) indica que:

O lundu surgiu como dança, por volta de 1780. Aos poucos, ele se afasta do batuque negro que es encontrava na sua origem, tornando-se cantado, facilitando sua aceitação pela Corte. Em torno de 1870, o lundu é revalorizado, principalmente como tempero musical das polcas e habaneras que invadiram o mercado musical do Brasil. Aliás, a polca européia, filtrada pela levada do lundu e tocada por flauta, cavaquinho e violão, está na base do choro. Apesar de não ser de origem brasileira, a polca, dança de salão centro-européia introduzida por volta de 1844/ 1846 pela atriz Clara del Mastro, tornou-se uma verdadeira “epidemia” a partir de 1847. José Miguel Wisnik considera a polca o “protótipo das formas dançantes da música de massa”. No final dos anos 1870, em torno da polca, temperada pelo lundu e pelo maxixe, firmou-se um incipiente sistema musical no Brasil, articulando a tríade fundamental “autor-obra-público”. Era o início da “pequena tradição” da música ligeira e popular, “alegreto vivaz que afronta a seriedade das formas clássicas e cultas”. Além disso, as polcas amaxixadas falam de um recalçado: a “música dos escravos” espreitando a música popular urbana “em vias de constituição”. (...) Assim, a polca-maxixe era um “lugar fora das idéias”, núcleo inconsciente da cultura que só mais tarde será nomeado e ideologizado: a mestiçagem, o hibridismo,

88 “mazurca Dança polonesa da Mazóvia, cercanias de Varsóvia. Seus três tipos regionais, masur, obertas e kujawiak, são em compasso ternário rápido, com acentos rápidos no segundo ou terceiro tempo. Geralmente dançada por quatro, oito ou 12 casais, era, originalmente acompanhada por uma espécie de cornamusa ou gaita de foles. In: DICIONÁRIO Grove de Música: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, p. 587.

89 Habanera Dança e canção cubana, assim chamada em referência à capital Havana (La Habana). A música é em compasso binário moderado a lento. A habanera tornou-se popular no início do séc. XIX e foi muito utilizada por compositores franceses e espanhóis; um exemplo notável pode ser encontrado em Carmen, de Bizet.

90 “O lundu (landum, lundum, londu) é dança e canto de origem africana introduzido no Brasil provavelmente por escravos de Angola. Da mesma forma que a modinha, há inúmeras controvérsias quanto à sua origem. Confundido inicialmente com o batuque africano (do qual proveio), tachado de indecente e lascivo nos documentos oficiais que proibiam sua apresentação nas ruas e teatros, o lundu em fins do século XVIII não era ainda uma dança brasileira, mas uma dança africana do Brasil” In: DICIONÁRIO Cravo Albin da música popular brasileira. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2002, s/p. Disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/termo/lundu/>>. Acesso em: 13 abr. 2022.

base do pensamento sobre o samba como sinônimo de “música brasileira”. Ao ser, mais tarde, nomeada e ideologizada nos cânones determinados pela expressão nacional-popular, a “pequena tradição” é adensada, ganha um sentido sociocultural mais amplo passa a informar os criadores que nelas reconhecem. Mas também agrega visões idealizadas e projeções que muitas vezes são alinhavadas por uma relação linear de causa e efeito que nem sempre traduz os conflitos e polifonias das lutas culturais que a estabeleceram.

O *choro* surge, assim, inicialmente, como uma maneira diferente de tocar as formas musicais presentes na época (como a *polca*, a *valsas*, entre outras) e não como um gênero musical independente. Essa forma diferente de tocar era caracterizada principalmente pelo acompanhamento dos violões que, durante as passagens modulatórias, realizavam improvisos nos bordões (cordas graves), configurando um contraponto à melodia, chamado genericamente de baixaria. Os grupos instrumentais tinham como base a flauta, o violão e o cavaquinho e o nome, *choro*, vem, provavelmente, da execução chorosa impressa pelos instrumentistas. Segundo o musicólogo José Maria Neves, o *choro* e a *seresta*, predominaram na música popular brasileira até o aparecimento da *marchinha*<sup>91</sup> e do *samba*<sup>92</sup> (Neves, 1977).<sup>93</sup>

Esse amálgama musical que viria a se tornar o *choro*, serviu de base para muitos dos gêneros musicais que constituem a grande diversidade do que se convencionou chamar de música popular do Brasil ou brasileira. Abaixo, seguem duas fontes para observarmos a forma como um gênero musical europeu *polca* foi apropriado e recriado por uma compositora brasileira. A primeira é Tritsh-Trascht-Polka, composta em 1858 pelo compositor austríaco Johann Strauss II (1825-1899).

---

91 “Marcha – a música para marchar, é, essencialmente, uma ornamentação de um ritmo regular e repetido de tambor” (In: DICIONÁRIO Grove de Música: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, p. 574). A marchinha brasileira consiste numa adaptação da marcha e de seu caráter marcial para uma configuração mais livre e ritmada, visando o divertimento popular. A esse respeito, no site da gravadora Dubas é possível ler: “Composta em 1899, a marchinha “Ó Abre Alas” de Chiquinha Gonzaga é a primeira música feita exclusivamente para uma agremiação carnavalesca. (Disponível em: <<https://dubas.net/os-generos-musicais-mais-tradicionais-do-carnaval-brasileiro/>>. Acesso em: 13 abr. 2022.)

92 Possivelmente o termo “Samba” é uma corruptela de “Semba” (umbigada), palavra de origem africana, provavelmente do Congo ou Angola, donde vieram a maior parte dos escravos para o Brasil. Uma das grafias mais antigas do termo “Samba” foi publicada por Frei Miguel do Sacramento Lopes Gama, em fevereiro de 1838 na revista pernambucana “Carapuceiro”, não se referindo ao gênero musical, mas sim a um tipo de folguedo popular de negros da época. In DICIONÁRIO Cravo Albin da música popular brasileira. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2002, s/p. Disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/termo/samba/>>. Acesso em: 13 abr. 2022.

<sup>93</sup> NEVES, José Maria. *Villa-Lobos, o choro e os choros*, São Paulo: Musicália S/A, 1977.

Excerto 23 – STRAUSS II, Johann. Tritsche-Tratsche-Polka. 1858

## TRITSCH - TRATSCH - POLKA

von

JOHANN STRAUSS.

214<sup>tes</sup> Werk .

POLKA.

EINGANG.

Fonte: Disponível em <[https://musescore.com/james\\_brigham/scores/1260056](https://musescore.com/james_brigham/scores/1260056)>. Acesso em: 17 mar. de 2024.



"Tritsch-Tratsch" (Polca),  
de Johann Strauss II (1858)

Gravação de Ágnes Kövecses -  
Hungria (2019)

A *polca* europeia é uma dança que surgiu na primeira metade do século XIX na Boémia – região histórica da Europa Central que ocupava parte do que hoje é o território da República Checa. Trata-se de um gênero que tem como característica estrutural ser escrita em compasso binário, sendo dividida em três seções, com uma introdução e uma coda. Conforme Diniz (1994, p. 17):<sup>94</sup>

inicialmente dança de camponeses, ela nos chegou via Paris. Acusada por muitos de dança voluptuosa, observa o correspondente de Lisboa que os franceses transformam tudo que lhes cai nas mãos e lhes tiram muito da singeleza popular. O importante a assinalar é que apresentava uma melodia saltitante em compasso binário com andamento allegretto. A dança, além de ser executada por par enlaçado, introduzia o puladinho sobre as pontas dos pés. Tudo isso assegurava grande vivacidade e atendia às expectativas de desrepressão da população.

Até então, com exceção da valsa, as danças elegantes de salão eram coletivas ou de grupo. Surgida em meados do século XVIII, a valsa foi durante longo tempo proibida nas cortes europeias por introduzir a novidade (e intimidade!) do par enlaçado. Aos olhos e costumes daquela gente senhoril parecia escandaloso que homem e mulher irrompessem nos salões a voltear enlaçados.

<sup>94</sup> DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga*, uma história de vida. Rio de Janeiro: Codecri, 1984.

Como podemos ver no trecho da partitura de *Tritsch-Tratsch-Polka*, temos um compasso binário, sendo que a linha de acompanhamento (linha de baixo que define o que será tocado pela mão esquerda) segue padrões rítmicos que se mantêm ao longo de toda a música, igualmente, a fraseologia da melodia (linha de cima, que define o que será tocado pela mão direita) apresenta padrões rítmicos, havendo entre os compassos nove e dez uma sequência mais virtuosística, aspecto que ressoa uma tradição do romantismo.<sup>95</sup> Notamos, a partir da gravação, que o andamento<sup>96</sup> é rápido e bastante regular, sem muitas alterações, o que confere um caráter mais rígido e marcial à essa peça. Essas características estilísticas reiteram o que está disponível como estrutura de gênero socialmente constituída. Como a peça é de 1858, trata-se, no contexto europeu, de um gênero já consolidado e, portanto, Strauss evidencia um domínio dessa forma.






Conforme abordamos anteriormente, essa e outras danças em voga à época foram trazidas para o Brasil e passaram a ser executadas por *Bandas de Música e Regionais de Choro*. Conforme Diniz (1994, p. 16-17):



Durante mais de quarenta anos a polca dominou a cidade. Dela derivaram vocábulos como polcar, polquista, polcalizar, etc. Causou profunda impressão popular e deu nome e origem a modas, vestidos, penteados, bengalas e outros objetos. Penetrou com a virulência de uma verdadeira epidemia e provocou febre e delírio ao reprimido carioca da época. Aclimatou-se de tal forma a esse ambiente tropical que aqui ficou, modificada.

Apareceu no Rio de Janeiro em julho de 1845 quando foi apresentada no Teatro São Pedro. Já era ansiosamente esperada. De Lisboa, aonde chegara dez meses antes, diziam que ninguém de “boa roda” podia desconhecer-la, que era tocada em todas as casas de “tom”, vendida em todos os armazéns de música e todas as amigas pediam uma às outras para aprender. O certo é que, na mesma semana em que chegava, um professor já se anunciava: “não teve mãos, ou pés, a medir”. (12.A história da introdução da polca no Brasil vem contada na edição comemorativa do 1º centenário da Independência do Brasil, feita pelo Jornal do Commercio. Rio de Janeiro, 1922. p. 266. 1-lá inclusive a transcrição integral do artigo “A Polca”, assinado por Silva Leal, feito para a Revista Universal Lisbonense em 12/09/1844, e enviada na época para publicação no

<sup>95</sup> Compasso é a divisão de um trecho musical em séries regulares de tempo, essa divisão é expressa pelas linhas verticais que observamos na peça acima. A palavra “binário” se refere ao número de tempos do compasso, nesse caso, o compasso tem dois tempos. Essa indicação pode ser observada logo no início da pauta musical, onde aparece

um número em forma de fração  $\frac{2}{4}$ . Esse número é o que chamamos na teoria musical de “signo de compasso”, nele o número de cima (numerador) indica o número de tempos do compasso e número de baixo (denominador) a figura/valor que preenche esse tempo. Figura ou valor em música são símbolos que possuem um valor relativo de acordo com o signo do compasso. Temos as seguintes figuras sendo que, cada uma, possui um número

correspondente: Semibreve – 1 ; Mínima – 2 ; Semínima – 4 ; Colcheia – 8 ; Semicolcheia – 16 

– 32 ; e semifusa – 64. . Dessa forma, um compasso  $\frac{2}{4}$  é um compasso binário, onde a figura que preenche o tempo é a semínima, ou seja, ele tem um valor relativo de duas semínimas por compasso.

<sup>96</sup> Velocidade em que a música é tocada.

jornal carioca. O anúncio é do Jornal do Commercio, dia 6 de julho de 1845, três dias após a apresentação da dança em teatro.).

Não tardou para que compositores/as brasileiros/as se apropriassem não apenas do modelo europeu, por meio do estudo formal, da leitura de partituras que vinham de alhures, mas, em especial, absorvessem os maneirismos com que as peças europeias eram tocadas no contexto brasileiro, e, assim, cristalizassem essas inovações de gênero. Vejamos o trecho da partitura e também a gravação de uma polca brasileira, “Sultana”, de Chiquinha Gonzaga (1878).

**Excerto 24** – Trecho da partitura da polca Sultana - Chiquinha Gonzaga

*O.D. e C. ao distinto Clube dos Políticos*

## SULTANA

Polca

Francisca Gonzaga (1847-1935)

Fonte: Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=3VJ0JE8sD3A>>. Acesso em: 17 mar. 2024.



"Sultana" (Polca),  
de Chiquinha Gonzaga (1878)

Gravação original de 1913 do  
grupo Chiquinha Gonzaga, pelo  
selo Casa Edison.

Nessa segunda fonte, composta vinte anos após a primeira obra que analisamos, temos também um compasso binário, mas com elementos rítmicos de influências afrobrasileiras, o que torna a música mais gingada com o uso da síncope (em um compasso, temos o tempo forte, que é o primeiro tempo, e os demais são tempos fracos. Quando se prolonga a nota de um tempo fraco invadindo o espaço tempo forte, temos um deslocamento que chamamos de síncope). No fonograma da gravadora Casa Edison, podemos acessar a interpretação de um regional de choro, onde a instrumentação também é caracterizada pelo uso do violão, cavaquinho e a flauta transversal fazendo a melodia.

Optamos pelo termo afrobrasileiro para nos referirmos a estruturas rítmicas que têm suas origens nos conhecimentos de matriz oral trazidos, conservados e cultivados por pessoas que foram sequestradas do continente Africano ao longo dos 388 anos em que o regime foi oficialmente mantido. Mesmo sabendo que a maior parte das pessoas que foram escravizadas e que aportaram no território brasileiro pelo cais de Valongo no Rio de Janeiro eram de Angola, da África Oriental e Centro-Occidental, em que havia povos de matriz banta e iorubá,<sup>97</sup> não é possível precisar, com exatidão, as origens de tais ritmos em razão dos processos de escravização que alienaram descendentes da diáspora de suas raízes étnicas. Sobre isso, cabe destacar que houve tecnologias perversas usadas para promover o apagamento das origens de pessoas que foram escravizadas, indo de separar pessoas que falassem a mesma língua durante os primeiros momentos da colonização até a ordem de queima dos registros da escravidão no Brasil, que partiu do ministro da fazenda Rui Barbosa, em 14 de dezembro de 1890 (Lima; Santos; Terra; Souza, 2023).<sup>98</sup> Ademais, por se tratar de uma composição do século XIX que bebe das diversas influências culturais que já estavam sendo transformadas pelas vivências das populações

<sup>97</sup> Informações disponíveis em: <

<sup>98</sup> LIMA, Paulo Ricardo Silva; SANTOS, Eliaquim Ferreira dos; TERRA, Guilhermina de Melo; SOUZA, Edivanio Duarte de. Entre o apagamento da memória e a reescrita da história: a desinformação acerca da escravidão no Brasil. *Revista Conhecimento em Ação*, [S. l.], v. 8, n. 1, p. 153–170, 2023. Disponível em: <  
<https://revistas.ufrj.br/index.php/rca/article/view/59349>>. Acesso em: 8 out. 2024.

há mais de 250 anos, novamente, seria leviano dizer especificamente de onde vem um determinado aspecto rítmico.

Focalizando a análise contrastiva das duas peças, ao compararmos dois compassos de cada peça, notamos diferenças substanciais entre as duas. Seguem os compassos:

**Excerto 25** – Pizzicato-Polka, compassos 6 e 7.



Fonte: Disponível em <[https://musescore.com/james\\_brigham/scores/1260056](https://musescore.com/james_brigham/scores/1260056)>. Acesso em: 17 mar. de 2024.



**Excerto 26** – *Sultana*, compassos 10 e 11.



Fonte: Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=3VJ0JE8sD3A>>. Acesso em: 17 mar. 2024.

É importante evidenciar a principal diferença entre os dois trechos musicais acima. No Excerto 25, considerando a linha inferior – mão esquerda do piano, temos uma figura de acompanhamento de uma polca europeia tradicional, com colcheias em uma divisão rítmica que sugere um compasso de  $\frac{4}{8}$  (compasso 6), seguido de um compasso  $\frac{2}{4}$  (compasso 7).<sup>99</sup>

Na Excerto 26, também evidenciando a linha inferior – mão esquerda do piano, temos nos dois compassos o acompanhamento formado pelas figuras de uma colcheia pontuada, seguida de uma semicolcheia e depois mais duas colcheias. Isso sugere



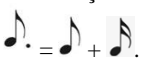
<sup>99</sup> A colcheia, representada graficamente por  ou , é um valor ou figura rítmica que tem como referência o número 8. Dentro da chamada divisão binária, que é a divisão das figuras em duas outras, ela vale duas semicolcheias.



compassos regulares de  $\frac{2}{4}$  o que muda, drasticamente, a rítmica do acompanhamento, trazendo um tipo de construção rítmica característico da música afrobrasileira.<sup>100</sup>

A análise de aspectos estruturais que configuram o funcionamento interno de gêneros tal como realizados em diferentes partes do mundo possibilita analisarmos efetivamente aspectos materiais das práticas, o que constitui uma contribuição importante para a historiografia, em especial no campo dos estudos sobre os processos estéticos no campo da música. Desse modo, podemos observar como a música europeia de meados do século XIX foi sendo apropriada pelos musicistas brasileiros/as a partir de influências como a afrobrasileira, em um processo de ressignificação estilística e idiomática, o que criou um terreno fértil para o surgimento de novos gêneros musicais, que são constitutivos do sistema musical brasileiro. No próximo capítulo, focalizaremos, especificamente, os violonistas-compositores que atuaram no contexto das *Rodas de Choro* e que foram alçados a um protagonismo maior por meio da indústria fonográfica.

---

<sup>100</sup> A semicolcheia, como supracitado, é um valor ou figura rítmica e seu número de referência é o 16. Sua representação gráfica é  ou . O ponto de aumento, quando acrescentado a uma figura rítmica, aumenta sua duração em 50%, ou seja, uma colcheia pontuada tem o mesmo valor de uma colcheia mais uma semicolcheia – .

## CAPÍTULO 2

### OS VIOLONISTAS-COMPOSITORES E O FONÓGRAFO – das performances e composições nas rodas de choro à inserção na indústria fonográfica

*Pobre violão  
tu vibras contra o peito  
deste que canta um amor desfeito  
O teu sofrer é grande como o meu  
Foste outrora tronco verde vivo  
ouvias sempre o canto do canário altivo  
e, hoje, quem canta para ti, sou eu  
só para ti, violão,  
Que a mim chegaste como um presente  
De um amigo que, num bar decente,  
tão comovido, ouvia a minha voz  
Sei que tens saudade, violão,  
das mãos artistas que te abraçavam,  
dos bons ouvidos que te escutavam,  
das outras mulheres,  
de um poema atroz  
Esquece tudo amigo,  
repartirás a tua dor,  
vibrarás essa canção comigo  
e tu verás que tudo é ilusão  
Foste uma árvore  
Eu fui feliz na vida  
E, desse amor, só há quem diga,  
meu coração, meu grande amigo,  
meu violão*

*(Pobre Violão, de Rolando Boldrin, s/d)*



Poema "Pobre Violão" recitado  
por Rolando Boldrin em seu  
programa *Sr. Brasil*

A poesia de Rolando Boldrin (1936-2022), cujo trabalho faz parte memória afetiva do sistema musical brasileiro e nos ajuda a “tirar o Brasil da Gaveta”, possibilita-nos uma entrada lírica para nossa narrativa historiográfica. Nela, o eu-lírico novamente e clama ao seu violão, que figura como indissociável das suas vivências, sendo sua redenção em meio

ao sofrimento. O violão (nas múltiplas dimensões significativas que o substantivo engloba, tal como debatido no Capítulo 1) e os violonistas-compositores perfazem uma relação dialética sendo que o potencial socialmente constituído a partir do violão é realizado nas práticas sociais pelos seus executantes. Essa dialética tem uma centralidade muito relevante no sistema musical brasileiro, sendo que, no imaginário não só brasileiro, mas mundial, quando se fala de música brasileira figura o violonista e seu violão como uma imagem acústica desse signo linguístico contido na expressão “música brasileira” (Saussure, 2021).<sup>101</sup> Para o professor, violonista, fundador e regente da Orquestra de Violões de Brasília, Jaime Ernest Dias, em entrevista realizada durante a pesquisa que originou essa tese:

**Excerto 27** – O violão, assim como, a viola é um instrumento portátil. Eu estou falando isso porque ele vai estar em todos os cantos, em todos os rincões (Jaime Ernest Dias, i. v., 2021).<sup>102</sup>

Na iconografia da primeira metade do século XX, são frequentes obras que representam violonistas e seus instrumentos como cerne da *Alma encantadora das ruas* (1908), tomando de empréstimo o livro de crônicas de João do Rio (1881-1921) sobre o momento de transformações profundas nas práticas sociais por conta de processos de urbanização, mudança do modelo econômico, entre outros que impactaram substantivamente o Rio de Janeiro daquele período. Vejamos algumas obras, às Figuras 20, 21 e 22, de Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque e Melo, o Di Cavalcanti, (1897-1976), Candido Portinari (1903-1962) e Heitor do Prazeres (1898-966) que em diferentes obras tematizaram violonistas em diferentes contextos – orla do mar, serestas, rodas de choro, ruas, bares.

---

<sup>101</sup> Rolando Boldrin (1936-2022), foi ator, cantor, compositor e apresentador de programas como o Som Brasil, nos anos 1980 na Rede Globo, Empório Brasil, na rede SBT, nos anos 1990 e Sr. Brasil, a partir dos anos 2000, na TV Brasil. Boldrin foi um importante divulgador da música brasileira e sempre apresentava novos músicos e compositores. Um dos seus últimos trabalhos foi a coletânea de CDs “Vamos Tirar o Brasil da Gaveta”, onde gravou canções, modas de viola, cateretês, sambas de compositores de todo Brasil. Rolando Boldrin faleceu em 2022, deixando uma enorme lacuna para a cultura musical brasileira.

<sup>102</sup> A fim de diferenciar dados etnográficos verbais gerados por meio de entrevistas que realizamos para nossa pesquisa, optamos por destacar e numerar os excertos analíticos. Conforme a NBR 6023 da ABNT é necessário destacar que a informação é de caráter oral, sendo a recomendação grafar como “informação verbal”. Considerando que linguagem verbal é a linguagem feita com palavras, por uma precisão maior, empregamos, conforme Acosta (2018) ‘informação oral’, cuja abreviatura é ‘i. o’. Como esta pesquisa tem também o objetivo de divulgar os trabalhos de violonistas, e por não haver risco para os participantes de nossa investigação, questionamos, no momento da assinatura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, aos/às participantes da pesquisa se preferiam ter pseudônimos ou que seus nomes figurassem nos produtos da pesquisa, como esta tese e as demais publicações que dela poderão advir. Nossos/as cinco entrevistados/as optaram por ter seus nomes publicizados. Desse modo, não empregamos pseudônimos.

**Excerto 28** – “Seresta”, de Di Cavalcanti (1925), obra em óleo sobre tela



Fonte: Disponível em: < <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa971/di-cavalcanti> >. Acesso em: 5 set. 2022.

A obra “Seresta” de Di Cavalcanti (1925) apresenta uma seresta, tendo ao fundo o mar com um forte, um farol e um barco a vela. Ele traz, em segundo plano, um violonista compenetrado, mantendo uma postura alta, característica da Escola de Tárrega (ver Capítulo 1), e em primeiro plano, as mulheres negras que tradicionalmente figuram em suas obras.

**Excerto 29** – “Favela”, de Candido Portinari (1957), obra em óleo sobre tela



Fonte: Disponível em: < <https://www.portinari.org.br/acervo/obras/19490/favela> >. Acesso em: 5 set. 2022.

Ao investigar obras do século XX que tematizavam músicos, o acervo de Portinari é um dos mais relevantes, por buscar representar diferentes contextos nacionais do fazer musical popular. Ao focalizar a cenas da música urbana há várias obras dedicadas a *rodas*

*de choro, bandas de música*, da boemia do asfalto, contudo, chamou-nos a atenção um conjunto de obras que representam morros e favelas, com trabalhos que valorizam a luz e o movimento, por meio de uma técnica cubista. Nessas cenas, há rodas de música, tendo sempre a centralidade da figura de violonistas. Essa representação evidencia uma forma de sociabilidade em que a prática da música ocupa uma posição central

Heitor dos Prazeres é um caso particular da cena artística nacional, sendo um artista de grande relevância em diferentes mídias – música, artes plásticas –, havendo um intercruzamento temático desses dois fazeres artísticos. Há, em suas obras pictóricas, a temática frequente do *samba* e dos *sambistas*, bem como do *choro*, bem como de cenas urbanas, das ruas, dos morros, da vida coloquial, das gentes que ele tanto amou, pintou e cantou. Igualmente, teríamos uma infinidade de obras para trazer a este ponto de nossa narrativa historiográfica, contudo nos chamou a atenção a coleção de obras feitas em aquarela e nanquim sobre papel de partitura, estando esse papel, por sua vez escrito com composições do autor.

**Excerto 30** – “Viola Leitura”, de Heitor dos Prazeres (1960), em aquarela e nanquim sobre papel de partitura



Fonte: Disponível em: <[https://www.arrematearte.com.br/artistas/heitor-dos-prazeres-1898?lot\\_number=203&account=tnt&auction\\_id=56](https://www.arrematearte.com.br/artistas/heitor-dos-prazeres-1898?lot_number=203&account=tnt&auction_id=56)>. Acesso em: 5 set. 2022.

No Excerto 30, a obra “Viola Leitura”, representa um homem negro trajado em terno cinza, camisa branca e gravata borboleta vermelha, que tem à mão direita um violão de pinho, e conversa com uma mulher negra com vestido vermelho de babados brancos, sapato de salto alto, brincos e colar. Ambos estão sentados em cadeiras de madeira modelo Tonet, tradicionais dos bares da Lapa. Do pouco que conseguimos ler da partitura, pareceu-nos um acalanto, o que pode ter como efeito de significação possível a expressão de um momento de afetividade entre as personagens representadas.<sup>103</sup>

O par dialético violão-violonista, tal como representado pela lírica, pela prosa e pela arte pictórica, figura no seio de práticas sociais diversas e constrói a cena da vida do começo do século XX. Ao longo do primeiro capítulo desta tese, buscamos estruturar nosso argumento de que o violão e os/as violonistas-compositores/as têm uma centralidade no sistema musical brasileiro, assim, neste segundo capítulo, fechamos nosso foco sobre biografias e obras de violonistas que participaram do momento de formação do *choro* e de violonistas-compositores que acessaram a indústria fonográfica, a partir das primeiras gravações de música popular brasileira que ocorreram no país no início do século XX. Metodologicamente, empregamos como fontes periódicos, obras literárias, partituras, fonogramas e registros fílmicos de performances dos violonistas investigados. Em especial na segunda seção, buscamos triangular a análise historiográfica com análises musicológicas, a exemplo do que realizamos em 1.4.

## 2.1 Violonistas e *chorões*

No período que compreende o final do século XIX até meados do século XX, o violão era o instrumento de uso obrigatório dos *chorões* em sua prática musical, tanto nas rodas de *choro* quanto nas *serestas*. Nesse sentido, podemos compreender como o violão, instrumento de origem europeia, ofereceu uma materialidade ao redor da qual as práticas musicais urbanas brasileiras se consolidaram a ponto de instituírem esse como o principal instrumento de acompanhamento no país. Em música, instrumento de acompanhamento,

---

<sup>103</sup> A obra “Viola Leitura”, assim como boa parte dos registros das obras de Heitor dos Prazeres encontra-se em casas de leilão sendo vendidas a preços irrisórios, se considerarmos a relevância do autor, não há nenhuma instituição ou museu que se dedique a conservar a memória de seus trabalhos, nem mesmo na academia. Já, para os outros artistas que trouxemos aqui, há projetos de preservação do acervo, mesmo de obras que estão em coleções particulares. O recorte racial se mostra evidente na escolha dos trabalhos que são cuidados e cuja memória é preservada.

são aqueles instrumentos que servem de apoio e base harmônica<sup>104</sup> para melodias<sup>105</sup> instrumentais e canções,<sup>106</sup> como o violão, o piano, a viola caipira e o cavaquinho.

O violão de padrão de construção Torres (Dudeque, 1994) caracteriza-se como instrumento usado em ambientes populares urbanos no Brasil. Em oposição, nos rincões do país, os gêneros musicais (Fabbri, 1982) do campo constituíram-se centrados na viola caipira. Deste modo, compreendemos aqui que o violão ofereceu uma materialidade enquanto instrumento propriamente dito, mas também em todas as práticas materiais relacionadas às formas de se tocar para atingir-se um determinado efeito estético que foram desenvolvidas nesses espaços urbanos.

O acesso ao violão, em razão de seu custo de produção não ser tão oneroso quanto o de um piano, era possível às camadas menos abastadas da sociedade. Igualmente, sua manutenção prescindiria de serviços como de um afinador de piano, em razão de sua mecânica menos complexa. Vejamos dois anúncios extraídos dos números 9 e 10 da Revista *O Violão*, respectivamente de outubro e novembro/dezembro de 1929:

**Excerto 31** – Anúncios de violão e de encordoamento (jogo de cordas) para violão nos números 9 e 10 da Revista *O Violão* (1929)

**O VIOLÃO**  
**MODELO JOSEPHINA ROBLEDO**  
 É UM INSTRUMENTO DE ELITE PARA A ELITE  
 MODELADO EM PROPORÇÕES TÉCNICAS E DE LAVOR SOBRE UM TIPO MUITO PROPRIO PARA O BELLO SEXO E SATISFAZ SEMPRE TANTO OS MESTRES COMO OS DISCÍPULOS.  
**Cuidado!**  
 O modelo Josephina Robledo é de mesma exclusiva fabricação, e é fácil identificar os legítimos os quais trazem no interior o rotulo representando a estatueta violonista encostado no seu instrumento.  
 Fabricação exclusiva de  
**A GUITARRA DE PRATA**  
 Bem montada Secção de Victrolas e discos  
 Bello sortimento de discos de Violão  
 Apparehos ingleses Portateis "DECCA"  
 grande sortimento desde 200\$000  
 Excelentes aparelhos de Sala DULCEOLAS desde 700\$000  
**VENDAS A PRAZO**  
 Porfirio Martins & Co.  
 Rua da Carioca, 37 - Rio de Janeiro

**O VIOLÃO** — Novembro - Dezembro - 1929

**Antiga Casa Nuñez**  
**fundada no anno 1870**  
**Fabrica e reparações de violões**  
 REMETTEMOS "GRATIS" NOSSOS CATALOGOS

Quando V. S. quizer adquirir um bom violão imite os concertistas e profissionais. Compre um violão Nuñez e terá um bom instrumento!

Experimente nossas cordas marca "Sem Rival". Encordoamento completo — \$3. (peços) — 108000. Nossa especialidade e experiencia adquirida na seleção de cordas para instrumento é uma garantia.

Um encordoamento de estudo, grandísimas e bordões bronzeados — \$3. (moeda argentina) 108000 m/n.

Um encordoamento "A melhor da manada", brancos e bordões harmônicos \$3.50 (moeda argentina) 128 m/n. De concerto marca "Prastro".

Successores \$4.50 (moeda argentina) 158000 m/n.

Diego, Gracia & Cia. Em músicas para SARMIENTO 156. Em violões temos o repertorio mais completo.  
 BUENOS AIRES

**Antiga Casa Nuñez**

Fonte: Portal Acervo do violão brasileiro: < <https://www.violaobrasileiro.com.br/biblioteca/?tag=quincas-laranjeiras-joaquim-francisco-do-santos>>. Acesso em: 21 out. 2024.

104 Harmonia é uma progressão de acordes que se encadeiam formando uma base para a melodia. Acorde é um conjunto de três ou mais notas que são executadas de forma simultânea.

105 Melodia é a parte principal de uma música, geralmente, aquela que mais facilmente memorizamos. Do ponto de vista técnico, é uma sequência de notas musicais tocadas ou cantadas, sobre a qual todos os outros aspectos de uma peça musical estão subordinados.

106 Canção é como chamamos em música uma melodia composta para voz, para ser cantada por um ou mais cantores. A canção pode ser à capela – sem acompanhamento instrumental – ou com o acompanhamento de um instrumento harmônico como o violão ou o piano.

Desse modo, havia uma segregação econômica que marcava o piano como instrumento das casas das elites e o violão como um instrumento mais democrático. Como pudemos observar no Capítulo 1, não apenas as pessoas, mas os gêneros musicais populares foram alvo de percepções preconceituosas em razão das assimetrias sociais e da aporofobia. Assim, o violão e os violonistas-compositores foram também bastante discriminados no meio de elites que cultuavam a produção cultural europeia. A esse respeito é possível retomar as palavras de Pereira (1984, p. 108), que indica que “Houve mesmo uma época na qual as pessoas que ousavam aparecer em público com um violão eram imediatamente tidas como boêmios e vagabundos”.

Pereira e Gloeden (2012, p. 72) explicam que:<sup>107</sup>

O violão chega ao Brasil no século XIX e rapidamente se integra à vida musical urbana do país, como um instrumento de acompanhamento. Logo, também passa a ser associado à vadiagem e à boemia e ao mesmo tempo, não se difunde nas camadas sociais mais altas, como um instrumento aristocrático, ao contrário do que ocorrera no Uruguai e Argentina (VIGLETTI, 1973, p. 155-172), e mesmo na Europa (PUJOL, 1960, p. 39), já que essa função no Brasil, era ocupada quase que exclusivamente pelo piano. Assim, no final do século XIX, tocar violão no Brasil significava pertencer a uma classe de desocupados sem profissão (ALFONSO, 2009, p. 32). Veremos que a profissionalização da figura do violonista ocorreu a duras penas a partir do trabalho de alguns solistas do início do século XX.

Encontramos, também, registros desse olhar preconceituoso sobre o violão na literatura da época, como no romance *O Triste Fim de Policarpo Quaresma*, do jornalista e escritor Lima Barreto (1881-1922), publicado em formato de livro pela primeira vez em 1915. Esse romance retrata a cidade do Rio de Janeiro, no final do século XIX e tem como personagem principal Policarpo Quaresma, Major e subsecretário do Ministro da Guerra. Quaresma é um árduo e radical defensor da cultura brasileira, tendo proposto, entre outros, que o Tupi fosse a nossa língua oficial, defendendo que os/as indígenas são os/as verdadeiros/as brasileiros/as. Nessa busca por uma identidade nacional, ao longo da obra, Quaresma aprende a língua indígena, modifica hábitos alimentares e de vestuário e toma aulas de violão com o professor e ativista do instrumento Ricardo Coração dos Outros.

Ricardo é retratado como um grande violonista e divulgador do seu instrumento. Sua defesa do violão como instrumento digno e da *modinha* como gênero musical brasileiro de referência, aparece nos diálogos com o protagonista Policarpo Quaresma. Sobre a prática de tocar violão destacamos o seguinte trecho: “a vizinhança concluiu logo

---

<sup>107</sup> PEREIRA, Marcelo Fernandes e GLOEDEN, Edelson. De maldito a erudito: caminhos do violão solista no Brasil. *Composição*: Revista de Ciências Sociais da UFMS, v. 6, n. jun. 2012, p. 68-91, 2012



que o major (Policarpo Quaresma) aprendia a tocar violão. Mas que coisa? Um homem tão sério metido nessas malandragens!” (Barreto, 2019, p. 2). Aqui, encontramos a ideia presente à época do violão como instrumento de boêmios e vagabundos. Temos também em outros momentos uma associação do violão com pessoas negras o que, na visão de uma das personagens, poderia piorar ainda mais a fama do instrumento. Destacamos o trecho seguinte que traz uma reflexão sobre a personagem Ricardo Coração dos Outros:

Não é que ele tivesse ojeriza particular aos pretos. O que ele via no fato de haver um preto famoso tocar violão, era que tal coisa ia diminuir ainda mais o prestígio do instrumento. Se o seu rival tocasse piano e por isso ficasse célebre, não havia mal algum; ao contrário: o talento do rapaz levantava a sua pessoa, por intermédio do instrumento considerado; mas, tocando violão, era o inverso: o preconceito que lhe cercava a pessoa, desmoralizava o misterioso violão que ele tanto estimava (Barreto, 2019, p. 2).

Temos, nesse trecho da obra de Lima Barreto, um caso de preconceito em relação ao violão como instrumento popular ou “popularesco”, mas também um caso de preconceito racial. Ao afirmar que o fato de um “preto” ficar famoso tocando violão desprestigiaria ainda mais o instrumento, o autor nos dá uma pista de como a sociedade desse período, anos 1910, estava impregnada de racismo e preconceito de classe.

Essa associação entre música, classe social e raça, atravessa toda a história da música popular no Brasil. Mas, mesmo nessa ótica de exclusão racial, temos uma dualidade de visões nas fontes sobre o “negro” tocador de violão. A historiadora Maria Clementina Pereira Cunha (2016),<sup>108</sup> referindo-se aos Oito Batutas, grupo formado por quatro brancos e quatro negros, entre eles Alfredo da Rocha Vianna Filho – o Pixinguinha (1897-1973). A autora explica que:

Na ordem do dia da política, o debate sobre raça e nação era então diretamente associado às diferentes modalidades musicais consideradas populares. Diferentemente do que ocorrera nos primeiros anos do século, entretanto, os Batutas tiveram defensores entre jornalistas e intelectuais – e admiradores entre as elites econômicas e políticas do país – que argumentavam com a originalidade mestiça e uma identidade própria para o país que os músicos e sua obra podiam expressar: o escritor Coelho Neto, Arnaldo Guinle (que logo se tornaria uma espécie de mecenas do grupo) e Heitor Villa-Lobos são apenas alguns apoiadores dessa visão otimista e positiva da musicalidade “brasileira” dos Batutas, com os quais conviveram em saraus e botequins ou os quais aplaudiram nas plateias.

Na verdade, a dualidade de registros pertinentes ao significado dessa musicalidade “popular” ou “negra” era anterior à formação do grupo instrumental e ultrapassou seu tempo de existência” (Cunha, 2016, p. 23).

---

<sup>108</sup> CUNHA, Maria Clementina Pereira. Não tá sopa – Sambas e sambistas no Rio de Janeiro de 1890 a 1930. Campinas: Editora Unicamp, 2016.

A autora cita como registro dessa dualidade duas ilustrações de tocadores de violão presentes no livro de memórias de Luiz Edmundo, *O Rio de Janeiro do meu Tempo*, lançado em 1938. A primeira ilustração é de Raul Pederneiras (1874-1953) e a segunda ilustração é de Armando Pacheco (1913-1965).

**Excerto 32** – Mosaico de ilustrações – Tocador de violão, por Raul Pederneiras (1874-1953)



Fonte: Cunha, 2016, p. 23.

Na ilustração no Excerto 32, temos o tocador de violão representado por um homem negro, com cabelos desarrumados (diferentemente da representação de Callado na *Revista Ilustrada*), trajando camisa esgarçada e amassada, calça presa por um cordão com um nó, alpargatas, estando sentado em um tamborete e tendo ao lado uma garrafa e um copo que representam o vício em bebidas alcoólicas, igualmente, ele tem um cigarro pendendo do canto da boca.

Ele apresenta uma postura bastante peculiar ao segurar o violão, os dedos da mão esquerda estão paralelos ao braço, e os da mão direita parecem uma garra segurando as cordas. Ele também está sem nenhuma base de apoio, pois tem as pernas mal posicionadas, se compreendermos qualquer das técnicas violonísticas, seja a da Escola de Tárrega seja a da escola popular, em que o violonista cruza as pernas e apoia o violão sobre a perna de cima, mantendo equilíbrio para poder tocar. A ilustração é profundamente preconceituosa e não se aproxima a realidade do fazer musical realizado em bares e outros contextos mais informais.

Vejam os a segunda ilustração citada pela autora:

**Excerto 33** – Tocador de violão, por Armando Pacheco (1913-1965)

Fonte: Cunha, 2016, p. 23.

Já na segunda ilustração, temos a figura de um homem negro bem-vestido e empunhando o violão de forma altiva. Para Cunha (2016), Armando Pacheco, autor da segunda ilustração traz em seu desenho as concepções de seu tempo, em que havia um esforço em se “positivar” a ideia de uma cultura popular urbana. Ela afirma que o autor representa o violonista como “um mulato bem-apeado, capaz de encarnar a ideia positiva de uma musicalidade original e mestiçamente brasileira” (Cunha, 2016, p. 24).

Analisando a representação pictórica, além da evidente diferença de vestes, sendo o músico representado com fraque, cabelos penteados, bigode talhado à moda da época, calçados fechados, há um estranhamento que emerge do fato de o músico estar, também, com uma postura muito particular, se considerarmos as duas escolas de violão que citamos. Ele está de pé, não tem nenhuma correia segurando o violão às costas, ele mantém o instrumento no alto, tendo a mão esquerda tensionada pelo peso do instrumento e a palma da mão direita paralela às cordas, o que dificilmente viabilizaria uma execução minimamente precisa de qualquer composição. Assim como a imagem anterior, trata-se de uma representação que não condiz com a prática do instrumento, contudo, o fato de o violonista estar de pé e com o violão apontando para cima pode ter como efeitos potenciais de significação um vetor de movimento ascendente, como se o violão estivesse sendo lançado para cima, alçado ao patamar de instrumento de concerto, bem como o violonista que, por meio do instrumento pode também ser alçado.

Os violonistas, figuras comuns nas práticas musicais urbanas do início do século XX, estavam, por isso, no centro das discussões sobre a posituação e a busca de uma musicalidade popular brasileira. Por isso, também, essa visão dicotômica em relação a esses músicos. Se, por um lado, uma certa elite conservadora não aceitava uma ideia de musicalidade brasileira associada ao violão e aos violonistas, por outro a identificação das classes populares com a sonoridade deste instrumento fez com que ele ganhasse, cada vez mais, admiradores e novos executantes, sobretudo, no ambiente de centros urbanos em formação, tais como o Rio de Janeiro.

Ao discutir o violão de concerto no Brasil, Pereira e Gloeden (2012, p. 75-76, grifos originais) indicam que:

Não é incomum que um violonista de formação erudita se utilize do repertório popular em seus concertos. Esse fenômeno não é privilégio dos brasileiros, pois o mesmo se poderia dizer de um violonista argentino quanto ao tango ou de um uruguaio em relação à milonga. No Brasil, um dos primeiros solistas conhecidos do instrumento que buscou formação e repertório diferente dos chorões foi Ernani Figueiredo (? – 1917). Ele já possuía instrução musical quando começou a estudar violão e deixou registrado que para se aperfeiçoar, adquiriu um método de Ferdinando Carulli (1770 – 1841) sem ter, contudo, quem lhe ensinasse. Por fim, encontrou um certo Sr. Colchoeiro (membro naturalmente de uma classe popular) que lhe ministrou aulas de violão. Esse fato reafirma a tônica deste artigo: que o instrumento, pertencente à alta sociedade européia, entre 1810 e 1840, passara, no Brasil, completamente à cultura popular. Notamos esse fato na fala do próprio Figueiredo, se referindo à sua busca pelo aprendizado violonístico: *só encontrava ironia e referências de menoscabo a tal instrumento que reputavam de qualidade e de técnica insignificantes.*

Um acontecimento muito relevante na cena musical daquele contexto foi o concerto do paraguaio Agustín Barrios (1885-1944) que promoveu uma abertura de possibilidades no sistema musical brasileiro por evidenciar ao país que o violão poderia ser um instrumento solista num espaço privilegiado como o teatro. Conforme Antunes (2008, p. 23):<sup>109</sup>

O violonista paraguaio Agustín Barrios aparece pela primeira vez na imprensa paulista em abril de 1917 para uma apresentação à imprensa e convidados no Salão do Correio Paulistano, após a realização de dois recitais de sucesso no Rio de Janeiro. Tratava-se do primeiro recital de um violonista estrangeiro de renome em São Paulo, sendo que o programa a ser realizado refletia um repertório diferenciado do que se fazia na Europa em termos de violão erudito, a se julgar pelos posteriores recitais apresentados pela violonista espanhola Josefina Robledo, que em breve tocaria na capital. O evento em si teria outra importância, pois poderia influenciar um provável acréscimo do número de

---

<sup>109</sup> ANTUNES, Gilson Uehara. Américo Jacomino “Canhoto” e o início do violão solo em São Paulo. *Anais do II Simpósio de Violão da Embap*, 2008, p. 18-33.

estudantes de violão em São Paulo, os quais tinham assistido apenas a Américo Jacomino como solista de destaque na imprensa, um ano antes.

Nos dias 5 e 9 de maio Barrios se apresentaria no Teatro Municipal de São Paulo, tornando-se o primeiro violonista a se apresentar no principal teatro da capital paulista. O jornal O Estado de São Paulo escreveria que o violão possui um poder de sonoridade pequeno e a “circunstância agravante de ter um único timbre” e que “obedecia a uma execução da mais difícil técnica e era tão aristocrático quanto o violino e o violoncelo, apesar de ser um instrumento melodioso e com uma “suavidade e uma variedade de sons que falam a alma”. Mas após o recital de Barrios, a crítica deste jornal assim se manifesta.

Barrios voltaria ao Brasil em 1929, conforme excerto da edição de Novembro/Dezembro daquele ano da revista *O Violão*:

**Excerto 34 – Matéria sobre o 2º Recital de Agustín Barrios no Brasil – Revista O Violão – nº 10 p. 4-5**

O VIOLÃO — Novembro - Dezembro - 1929

O 2º CONCERTO DO MAESTRO AGUSTIN BARRIOS



PROGRAMMA DO SEGUNDO CONCERTO DO VIOLONISTA PARAGUAYO AGUSTIN BARRIOS.

I — Barrios: I. La Samaritana; II. Menet en el motor; III. Valsa n. 3; IV. Allegro brillante.

II — Schumann: V. Träumerei; Chopin: VI. Mazurka; Mendelssohn: VII. Canzonetta; Tartini: VIII. Fandango; Albéniz: IX. Legenda; Arca: X. Grande fantasia en lá.

III — Barrios: XI. O choro da saudade; XII. Pagina de aham; XIII. Contemplação; XIV. Jota aragonesa.

tistas que, como Barrios, Rodrigo, Sainz de la Maza e outros, fazem ingentes sacrificios para levarem a sua arte travarilha a todos os recantos sem uma recompensação que ao menos lhes dê para um relativo conforto.

Nesse espaço de tempo, porém, nenhuma modificação sofreu o artista paraguaio.

Barrios é incontestavelmente, o chefe de violão mais discutido na America do Sul, por todos os países onde se tem exhibido, pois consegue dividir as opiniões, criando uma pleiade de proletoys, que o admiram e o elevam ás culminancias collocando-o em pedestal mais elevado, chegando a afirmar ser elle o maior violonista contemporaneo.

Dahi, talvez, a reacção por elle provocada, muito maior que a accção. Por isso mesmo, nos grupos onde se discute a personalidade de Barrios, não ha meio termo, ou melhor dito, justo termo, não se podendo formar um juizo seguro sobre a sua competencia, segundo as opiniões apaixonadas.

Della, porém, resulta uma evidencia: Barrios, conhece sempre empolgar a materia dos cultores de violão, talvez pelo seu temperamento: assaz democratico. Além disso, seu repertorio é perfeitamente acessivel aos espiritos menos cultos. Trazendo-se de melodias puras, sem os repleos de uma harmonização mais complicada, ellas realçam e sobressahem, especialmente porque Barrios, parece-nos, não se preoccupa simlo em agradar o grande publico com o qual se identifica e ao qual, realmente, agrada.

Se a arte fosse isso somente, o artista paraguaio não poderia merecer restricções; mas, infelizmente, ella não é sicente isso. Das exigencias não por demais severas e dahi a luta que Barrios vem sustentando, de ha longa annos, a começar pelo modo de encordar o violão. Elle é o unico que colloca nesse instrumento as tres primeiras cordas de aço. Segovias, Robledo, Rodrigues, L'volet, Pujol e Maza, considerado os maiores violonistas do mundo, todos usam cordas de tripa, para não desvirtuarem o timbre do instrumento, na realidade, de uma heresia musical.

Essa questio é a primordial, quando se discute a personalidade do artista paraguaio. Elle, entretanto, sustenta seu ponto de vista, contra todos os mestres do instrumento e não transige. Para quebrar as estridencias das cordas de aço, apresento-nos, desta vez, uma innovação, collocando sobre ellas bolhas de borracha. Quebrando, poética, essa estridencia, tornando seu som agradável, diminua também a intensidade deste, tornando-o imperceptivel aos espectadores distantes, como se verificou no seu concerto.

Alí mesmo, no Municipal, não ha muito tempo, ouviu-se Sainz de la Maza tocando em cordas de tripa com o dobro da sonoridade obtida por Barrios. Assim sendo, parece-nos fiera de duvida clabar em erro os adeptos das cordas de aço, por julgarem-na com maior sonoridade.

Realmente, os mecos precavidos têm essa impressio, quando surtem, de perto, o violão encordado em aço, mas em se collocando á distancia, verificam o erro.

Seu oer deante disso, só pode ser justificado pela maior facilidade de execução para aquellos que não se dão ao trabalho de seguir á esoga classica, por demais difficil, mas sempre productiva.

Parece-nos que a intransigencia de Barrios, nessa questio, adventa justamente de ter este sido um esforçado, estudando por si só, sem auxilio de algum mestre experimentado.

Não sendo feito, naturalmente, uma base solida, tem de lutar eternamente com as difficilidades vencidas pelos mestres do instrumento, como a sua pouca sonoridade e o desvirtuamento da harmonização de accordes de pegos de folego. Barrios simplifica tudo para poder tirar os effeitos accessíveis ás suas forças.

Dahi resulta apresentar ao não tecnico uma execução perfeita e formulável ás vezes, mesmo empolgante.

Todavia, os technicos reparam que elle usa e abusa de effeitos que os mestres reputam de attentado artistico, como seja, por exemplo o vibrato repetido, prolongado, dando ao violão uma monotonia fiera do seu caracteristico para equiparar-o á dolente cultura.

Além disso, Barrios ainda procura tirar effeitos de golpes anti-quados e chulos como a imitação de concerta e tambor, golpes sobre o tempo do instrumento, dos quaes o saudoso violonista patricio Casoldo empolgava os espectadores em cascas de instrumento. Tarrega, o immortal innovador do violão, comparado a sua formulação Yota Aragonese, não podendo furtar-se a uma variação, com tales effeitos, por se tratar de musica caracteristica vivise forçada a entropese-la com uma harmonia elucida e assim

Novembro - Dezembro - 1929

## Um recital de Agustín Barrios

No dia 28 do mes passado Agustín Barrios reapareceu perante o nosso publico, no Theatro Municipal, dando-nos mais um recital.

Desde 1917, que não o ouviamos, havendo, portanto, um interregno de 12 annos.

Nesse espaço de tempo, porém, nenhuma modificação sofreu o artista paraguaio.

Barrios é incontestavelmente, o chefe de violão mais discutido na America do Sul, por todos os países onde se tem exhibido, pois consegue dividir as opiniões, criando uma pleiade de proletoys, que o admiram e o elevam ás culminancias collocando-o em pedestal mais elevado, chegando a afirmar ser elle o maior violonista contemporaneo.

Dahi, talvez, a reacção por elle provocada, muito maior que a accção. Por isso mesmo, nos grupos onde se discute a personalidade de Barrios, não ha meio termo, ou melhor dito, justo termo, não se podendo formar um juizo seguro sobre a sua competencia, segundo as opiniões apaixonadas.

Della, porém, resulta uma evidencia: Barrios, conhece sempre empolgar a materia dos cultores de violão, talvez pelo seu temperamento: assaz democratico. Além disso, seu repertorio é perfeitamente acessivel aos espiritos menos cultos. Trazendo-se de melodias puras, sem os repleos de uma harmonização mais complicada, ellas realçam e sobressahem, especialmente porque Barrios, parece-nos, não se preoccupa simlo em agradar o grande publico com o qual se identifica e ao qual, realmente, agrada.

Se a arte fosse isso somente, o artista paraguaio não poderia merecer restricções; mas, infelizmente, ella não é sicente isso. Das exigencias não por demais severas e dahi a luta que Barrios vem sustentando, de ha longa annos, a começar pelo modo de encordar o violão. Elle é o unico que colloca nesse instrumento as tres primeiras cordas de aço. Segovias, Robledo, Rodrigues, L'volet, Pujol e Maza, considerado os maiores violonistas do mundo, todos usam cordas de tripa, para não desvirtuarem o timbre do instrumento, na realidade, de uma heresia musical.

Essa questio é a primordial, quando se discute a personalidade do artista paraguaio. Elle, entretanto, sustenta seu ponto de vista, contra todos os mestres do instrumento e não transige. Para quebrar as estridencias das cordas de aço, apresento-nos, desta vez, uma innovação, collocando sobre ellas bolhas de borracha. Quebrando, poética, essa estridencia, tornando seu som agradável, diminua também a intensidade deste, tornando-o imperceptivel aos espectadores distantes, como se verificou no seu concerto.

Alí mesmo, no Municipal, não ha muito tempo, ouviu-se Sainz de la Maza tocando em cordas de tripa com o dobro da sonoridade obtida por Barrios. Assim sendo, parece-nos fiera de duvida clabar em erro os adeptos das cordas de aço, por julgarem-na com maior sonoridade.

Realmente, os mecos precavidos têm essa impressio, quando surtem, de perto, o violão encordado em aço, mas em se collocando á distancia, verificam o erro.

Seu oer deante disso, só pode ser justificado pela maior facilidade de execução para aquellos que não se dão ao trabalho de seguir á esoga classica, por demais difficil, mas sempre productiva.

Parece-nos que a intransigencia de Barrios, nessa questio, adventa justamente de ter este sido um esforçado, estudando por si só, sem auxilio de algum mestre experimentado.

Não sendo feito, naturalmente, uma base solida, tem de lutar eternamente com as difficilidades vencidas pelos mestres do instrumento, como a sua pouca sonoridade e o desvirtuamento da harmonização de accordes de pegos de folego. Barrios simplifica tudo para poder tirar os effeitos accessíveis ás suas forças.

Dahi resulta apresentar ao não tecnico uma execução perfeita e formulável ás vezes, mesmo empolgante.

Todavia, os technicos reparam que elle usa e abusa de effeitos que os mestres reputam de attentado artistico, como seja, por exemplo o vibrato repetido, prolongado, dando ao violão uma monotonia fiera do seu caracteristico para equiparar-o á dolente cultura.

Além disso, Barrios ainda procura tirar effeitos de golpes anti-quados e chulos como a imitação de concerta e tambor, golpes sobre o tempo do instrumento, dos quaes o saudoso violonista patricio Casoldo empolgava os espectadores em cascas de instrumento. Tarrega, o immortal innovador do violão, comparado a sua formulação Yota Aragonese, não podendo furtar-se a uma variação, com tales effeitos, por se tratar de musica caracteristica vivise forçada a entropese-la com uma harmonia elucida e assim

**Casa Arthur Napoleão**

MUSICAS PARA VIOLÃO

|                                       |             |      |
|---------------------------------------|-------------|------|
| Caracas — 3 Cantatas op. 1            | Nov. edição | 4900 |
| — 6. Caprichos op. 20                 | Nov. edição | 7950 |
| — 24. Popemas Pegos op. 21            | Nov. edição | 7950 |
| — 20 Valsas escolhidas                | Nov. edição | 7950 |
| — Composições escolhidas em 3 volumes | Nov. edição |      |
| — 1º Volume — Facil                   | Nov. edição | 4900 |
| — 2º —                                | Nov. edição | 4900 |
| — 3º —                                | Nov. edição | 4900 |
| — 1º Volume — Meio facil              | Nov. edição | 4900 |
| — 2º —                                | Nov. edição | 4900 |
| — 3º —                                | Nov. edição | 4900 |
| — 1º Volume — Meio difficil           | Nov. edição | 4900 |
| — 2º —                                | Nov. edição | 4900 |
| — 3º —                                | Nov. edição | 4900 |

**Sampaio Araujo & Cia.**  
Avenida Rio Branco, N. 122  
RIO DE JANEIRO

**ZAPIA**

I

Zapia,  
Gandando no matrukada, zapia,  
A tua ganta deng zautade  
Zautade no matrukada  
Gue a sol veng barra estandi.

REFRAIN:

Zapia ganta pajinjo,  
Zapia — neng vae gantá —  
Gue a sol dampeig te gue sgutti,  
E o matrukada vae simpora,  
Vae tamada lera foci, zapia,  
Vae tamada lera foci, zapia.  
Barra agapar:  
Zapia — neng vae gantá —  
zapia.

II

Zapia,  
Gandando no matrukada, zapia,  
As blandas jora te gombendes  
E a zerrona vae gali tos folhas  
Gue boga te se empalangá...

**Casa Vieira Machado** \*  
orthophonica, discos e accessorios em geral.

Vendas á vista e a prazo + Rua do Ouvidor, n. 179

Fonte: Portal Acervo do violão brasileiro: < <https://www.violaobrasileiro.com.br/biblioteca/?tag=quincas-laranjeiras-joaquim-francisco-do-santos>>. Acesso em: 21 out. 2024.

Mediante o quadro apresentado, pode-se deduzir a dificuldade que encontraram violonistas pioneiros no Brasil, e que, ainda assim, é significativo como contribuíram para a consolidação do violão como um instrumento digno das salas de concerto no país. Dentre os vanguardistas do violão, Alfonso (2009) destaca Clementino Lisboa – primeiro

a realizar um recital de violão no Brasil – e Quincas Laranjeira (1889-1929) – fundador da revista *O Violão* (1928) e professor do instrumento.

Sobre esse período Pires (1995, p. 11) afirma que:

Houve, porém, um movimento de violonistas compositores que, numa demonstração de vitalidade artística e busca de padrões brasileiros, souberam relativizar as fronteiras entre a música erudita e a popular, com domínio da técnica mais elaborada e, ao mesmo tempo tratando de estilos e temas populares.

Consonante com isso, Taborda (2011, p. 115) defende que “Ao timbre do instrumento, ao repertório e a seus executantes estão associados um determinado tempo, espaço e um tipo de sociabilidade que se confundiram com a paisagem urbana.” A maneira característica de se tocar violão para acompanhar outros instrumentos solistas nos espaços urbanos do *choro* e da *seresta* foi, aos poucos, constituindo aspectos técnicos e estilísticos sobre os quais se desenvolveu uma forma solista de se tocar o violão no Brasil. Desse modo, as práticas sociais populares da música urbana foram estruturadas a partir de materialidades centradas no violão, sendo a contribuição desse movimento de violonistas de suma importância e agia em consonância com o movimento de busca por consolidar uma ideia positiva para a música e a cultura popular urbana. Assim, a investigação sobre os violonistas do início do século XX e suas práticas musicais, pode fornecer pistas sobre como se deram processos de positivação e busca por uma musicalidade urbana brasileira.

### **2.1.1 Revistas especializadas e o projeto de valorização do violão no Brasil**

Entre o final do século XIX e o começo do século XX, são publicadas as primeiras revistas semanais no Brasil, havendo, mais especialmente, no contexto dos anos 20, o desenvolvimento de revistas especializadas. No que concerne à música, conforme atesta Priori-dos-Santos (2023, p. 153):

no contexto da imprensa periódica (que também foi de imensa importância para essa transmissão), desde o Almanak Administrativo Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro (1844-1889), conhecido como *Almanak Laemert*, até o *Guitarrista Moderno* (jornal já dedicado ao instrumento, lançado ainda no século XIX, em 1857) e depois o lançamento da revista *O Violão* (1928-1929), que foi dedicada a dar ênfase à trajetória profissional violonística nesses contextos.

Em *Violão Azul*, Naves (1998, p. 12) indica que havia “um projeto estético, e os poetas e ideólogos do modernismo, envolvidos num projeto coletivo consciente”, ao qual ela opõe um “pressuposto de que há uma convergência entre os músicos populares, que trabalham individualmente”, contudo, como observamos no Capítulo 1, fechando o foco no violão como instrumento que participa dos dois universos erudito e popular, o advento das revistas indicam um projeto de valorização do violão brasileiro, por meio de sua difusão em periódicos. Desses periódicos, destaca-se a revista *O Violão*, que desde o início da publicação centrou esforços pelo enaltecimento e pela definição do que seria o ‘violão brasileiro’. A esse respeito, conforme Priori-dos-Santos (2023, p. 154):

é pertinente informar que a primeira menção ao termo “violão brasileiro”, encontrada até o momento, aparece na 1ª edição dessa revista, e isso a torna ainda mais significativa, pois esse é um indicativo que informa sobre a questão de identidade nacional.

Esse registro é particularmente relevante, se considerarmos que, naquele momento, havia um esforço muito grande pela definição de quem seríamos como nação. Assim, novamente, reitera-se a compreensão da centralidade do instrumento não apenas no sistema musical brasileiro, mas como um elemento de identificação nacional.

Quanto à revista, esta se tratou de uma iniciativa idealizada e executada por violonistas e admiradores do violão no final dos anos 1920. Ela teve a sua primeira edição em dezembro do ano de 1928 e circulou até o ano de 1929, tendo, no total, 10 edições. Seu diretor era B. Dantas de Souza Pombo e contava entre seus colaboradores o violonista-compositores Quincas Laranjeira (1836-1935), o pintor Oswaldo Teixeira (1905-1974) e o ilustrador português radicado no Brasil, Manoel Môra.

Vejamos a capa da primeira edição o Excerto 35, que traz um retrato de Francisco Tárrega, fechado em uma moldura branca, à esquerda da capa. Ao lado, há um violonista e uma mulher representada com traços dinâmicos que podem representar que ela esteja dançando com uma saia esvoaçante e um leque na mão, ambos são representados com traços estilísticos *art nouveau*.

**Excerto 35** – Capa da edição número I de *O Violão*.



Fonte: Portal Acervo do violão brasileiro: < <https://www.violaobrasileiro.com.br/biblioteca/?tag=quincas-laranjeiras-joaquim-francisco-do-santos>>. Acesso em: 21 out. 2024.

A revista é uma peça de exaltação ao violão e aos violonistas, na contramão do discurso preconceituoso contra esse instrumento e seus executantes. Já, em seu primeiro número, ela traz no editorial a tônica do que seria a sua abordagem, também, nos números seguintes. Vejamos um trecho do editorial do número I da revista *O Violão*:

**Excerto 36** – Ao iniciarmos a publicação desta revista julgamos de nosso dever dizer algumas palavras aos leitores com o intuito único de esclarecer nossos propositos e os fins a que ella se destina. Não se trata aqui de um artigo puxado a sustancia nem da exposição de um programa. Um e outro já se tornaram sedições sinão serodios para quem não admite mais os sonhos e palavras vãs para vêr só e tão sómente a realidade das cousas. E em busca da realização andamos nós e parece não termos perdido o tempo porquanto a simples publicação hoje posta sob os vossos olhos, leitores amigos, representa a execução de uma idéa afagada de há muito, por um reduzido numero de amantes do nossso mavioso instrumento – o carinhoso e doce Violão.



Ninguém ignora o quanto elle é conhecido e estimado quão maltratado e escarnecido.

Sua trajetória através dos séculos não mudou sua amarga sorte. Tal como as antigas e nobres dynastias, ora refulge entre os esplendores das mais severas e sumptuosas côrtes, ora desliza por sobre as diversas camadas sociaes, para encontrar no aconchego da plebe o lenitivo para o seu sentimentalismo.

Isso prova a sua immortalidade e, por mais absurdo que pareça, a sua sinceridade – pois o Violão é, de todos, o instrumento mais sincero e generoso (Revista O Violão, p. 2).

Vimos nesse excerto do editorial da revista um enaltecimento do violão como instrumento “mavioso”,<sup>110</sup> “doce”, “sincero” e “generoso”. Mas, encontramos, também, a descrição de uma dualidade de visões em relação a esse instrumento, vejamos, por exemplo, o seguinte trecho: “Ninguém ignora o quanto elle é conhecido e estimado quão maltratado e ignorado”. Aqui aparece no texto que, na visão do autor, parte da opinião pública gosta do violão e parte o rejeita.

Mais adiante temos uma pista das razões dessa rejeição. Segue o texto:

**Excerto 37** – ora refulge entre os esplendores das mais severas e sumptuosas côrtes, ora desliza por sobre as diversas camadas sociaes, para encontrar o aconchego da plebe, o lenitivo para o seu sentimentalismo (Revista O Violão, p. 2).

Assim, há a evidência de uma contradição em relação aos significados desencadeados pelo instrumento pela prática de seus executantes. Aqui temos a sugestão de que o violão é malvisto por parte da sociedade por estar associado às classes sociais mais pobres. Talvez, por isso a revista busque quase sempre retratar o violão em contextos de recitais e concertos, com violonistas e público bem-vestidos, bem como em contexto de lazer, como idas à praia. Vejamos os Excertos 38 e 39:

---

110 Harmonioso, agradável aos ouvidos.

**Excerto 38** – Foto “Uma noite brasileira no “Tijuca Tennis Clube”

Fonte: Hemeroteca da BND. Disponível em: <<https://www.violaobrasileiro.com.br/biblioteca/revista-o-violao-ano-1-numero-1-dezembro-1928>>. Acesso em: 2 jul. 2021.

**Excerto 39** – Icarahy Violão Club

Fonte: Hemeroteca da BND. Disponível em: <<https://www.violaobrasileiro.com.br/biblioteca/revista-o-violao-ano-1-numero-1-dezembro-1928>>. Acesso em: 2 jul. 2021.

No texto da matéria da Excerto 40, lemos o seguinte:

**Excerto 40** – Alguns rapazes das melhores famílias de Icarahy, lembraram de levar para a praia seus violões e, ali, em torno delles, formou-se o núcleo que deu origem à iniciativa de se fundar o Icarahy violão Club.

Do texto acima, podemos deduzir algumas ideias implícitas. Primeiro, a de que a noção que só pessoas pobres tocavam e gostavam de violão não é verdadeira, uma vez que esse instrumento é retratado pela revista em meios sociais de classe média. Quando o autor do texto fala em “rapazes das melhores famílias”, por exemplo, deixa implícito a

ideia de pessoas de famílias com renda média ou alta. A segunda, é que a escolha da revista ao retratar os violonistas nesse contexto, faz parte de um esforço editorial em desassociar o violão da figura do pobre, tentando associá-lo aos clubes sociais e classes mais abastadas.

É relevante pontuar que encontramos apenas um retrato de violonista negro, o Professor Gustavo Ribeiro, que consta em matéria da página nº 10 do número 9 da Revista *O Violão*. Vejamos a referida matéria:

#### Excerto 41 – O violonista e professor Gustavo Ribeiro

Outubro -- 1929

O VIOLÃO



### LONGE E PERTO

E' esse o título de uma valsa da autoria da professora D. Adelaide Vidal, que acaba de ser dada a publicidade. E' escripta para piano e sua inspirada autora merece os louvores a que fez jus não só pelo sentimentalismo nella irradiado como também pela impecabilidade tecnica que notamos nessa inspiradíssima pagina musical.

*Longe e perto*, obedece a uma linha melódica pouco commum, porém, toda ella vasada em uma elevada inspiração, embebida numa alma simples e sonhadora.

---

louvavel de aprender cada vez mais, elle tem vindo, quasi que com o seu proprio esforço, galgando todas as etapas da carreira violonistica.

Rebuscando aqui, aconselhando-se acolá, com os mestres tradicionais, mas sempre disposto a aprender, o que lhe valeu a technica extraordinaria que hoje possui no violão.

Nesse numero publicamos, por uma deferencia especial do Professor Gustavo ao nosso director, uma de suas magistraes composições, um estudo, que elle dedicou carinhosamente ao nosso amigo e representante da revista em São Paulo, o Professor Oswaldo Soares.

E' uma obra de admiravel inspiração e extraordinario mecanismo, de cujo valor, nós mesmo ouvimos do grande mestre argentino o Sr. Juan Rodriguez os mais calorosos elogios.

A revista, sincera admiradora de seu grande valor artistico, sente-se jubilosa de contal-o no numero de seus amigos e colaboradores.

E' com a mais viva satisfação que damos hoje, aqui, a photographia do nosso amigo e collaborador o Professor Gustavo Ribeiro, tão conhecido de nosso mundo social pelas audições em que, á menudo, se tem feito ouvir nos salões de nossa sociedade elegante.

Professor dos mais competentes e cavalheiro de fino trato, é quem está latendo o "record" de alumnos nesta capital.

Deve-se, parece-nos, ao nosso grande Levino o ter despertado em

Gustavo o gosto pelo instrumento em que mais tarde se tornaria um mestre.

Consciencioso e intelligente imprimiu logo á sua carreira methodos vigorosos de observação e estudo que o collocaram no primeiro plano dos violonistas cariocas.

Desenvolveu os seus conhecimentos musicaes com o consagrado mestre Euclides, de cuja competencia musical, por demais conhecida, é inutil falar.

Muito modesto e bom, na ansia

---

**Macedo & Irmão - Grande e variado stock de banheiras de luxo.**  
RUA 13 DE MAIO, 41

Não há, contudo, fotos de *rodas de choro* ou da atuação dos violonistas em ambientes mais modestos, onde, pela convergência da violência racial que tem como resultado evidente a pauperização de pessoas negras, seriam ambientes com maior diversidade racial. As revistas em foco, portanto, dedicam-se ao violão como instrumento de concerto, e, mesmo valorizando as peças musicais populares, não dão visibilidade aos violonistas-compositores negros. Novamente, temos uma reiteração dos preconceitos do tempo aos quais os editores da revista não escapam. Há, nas fotos dos Excertos 38 e 39, um recorte racial evidente, participando do registro apenas pessoas brancas, o que pode implicar que esse projeto de valorização do instrumento passaria pelo apagamento de seus executantes negros. Assim, a contradição do projeto Modernista de valorização do popular como nacional, mas desde que seja feita pela elite, assimilando a produção cultural das classes populares, mas promovendo um higienismo em relação aos músicos dessas classes.

Por outro lado, contradizendo o arranjo patriarcal, há, com frequência, a representação de mulheres tocando violão, como no Excerto 42:

**Excerto 42** – Stefana de Macedo, violonista e cantora

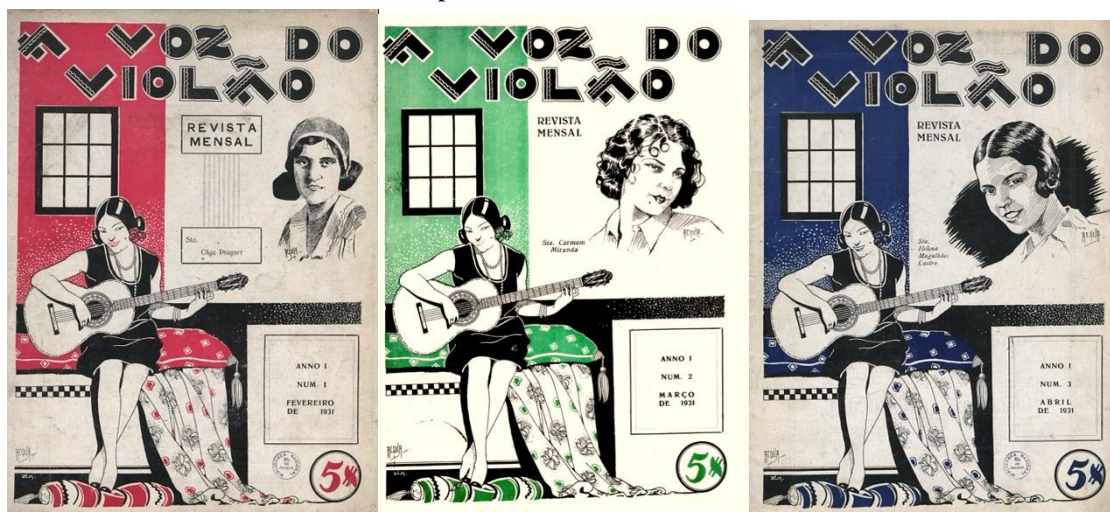


Fonte: Hemeroteca da BND. Disponível em: <<https://www.violaobrasileiro.com.br/biblioteca/revista-o-violao-ano-1-numero-1-dezembro-1928>>. Acesso em: 2 jul. 2021.

Na imagem acima, vemos uma jovem com cabelos curtos e roupas ao estilo da moda dos anos 1920, trata-se da cantora e violonista Stefana de Macedo, nascida em Recife, em 1903, filha de Erasmo de Macedo, que fora deputado, e Euxelia de Moura Macedo.<sup>111</sup> Assim, configura-se que o violão seria digno das moças das famílias renomadas, o que poderia ter como efeito de significação afastar a ideia do violão dos/as seus/suas executantes das ruas, bares, esquinas, da vida popular. Temos, então dois significados sociais potenciais para essa escolha editorial, o primeiro alinhado a vanguardas de pensamento, respondendo às conquistas, mesmo que ainda muito incipientes, da primeira onda do feminismo, que foi um feminismo burguês, racista. Por outro lado, temos uma instrumentalização da figura feminina, para servir a um projeto de legitimação da prática do instrumento.

Algo semelhante pôde ser observado em relação à revista *A voz do violão*, lançada fevereiro de 1931, contudo a publicação só teve três números, sempre trazendo à portada retratos de mulheres da cena musical, sendo: na primeira, a cantora e violonista pernambucana Olga Pragner; na segunda; a cantora portuguesa radicada no Rio e depois nos EUA, Carmem Miranda, e na terceira a cantora, declamadora, pianista, violonista, professora pesquisadora do folclore brasileiro e homeopata Helena de Magalhães Castro. Todas identificadas como senhoritas<sup>112</sup>

#### Excerto 43 – Capas dos três números da revista *A voz do violão*



Fonte: Disponível em: < <https://www.digitalguitararchive.com/2021/03/a-voz-do-violao/>>. Acesso em: 22 out. 2024.

<sup>111</sup> Informações disponíveis em: <https://www.marcelobonavides.com/2010/09/stefana-de-macedo.html>>. Acesso em: 2 fev. 2023.

<sup>112</sup> Informações disponíveis em: < <https://www.fernandomachado.blog.br/de-volta-para-o-passado-3260/> > e < <https://www.marcelobonavides.com/2018/09/helena-de-magalhaes-castro-116-anos.html>>. Acesso em: 22 out. 2024.

Das três capas, das mulheres representadas duas eram violonistas, contudo havendo um destaque significativo também para cantoras, conforme pode-se observar a seguir:

**Excerto 44 – Cantoras que foram representadas respectivamente nos três números da Revista A Voz do Violão**



Fonte: Disponível em: < <https://www.digitalguitararchive.com/2021/03/a-voz-do-violao/>>. Acesso em: 22 out. 2024.

Nas imagens acima, podemos ver cantoras sendo representadas como destaques na revista *A voz do violão*. Cabe destacar que a escola do canto popular no Brasil tem enorme relevo e, perfaz, com o violão um par indissociável ao analisarmos o sistema musical brasileiro. Há, entretanto, uma segregação de gênero sendo a figura de quem toca violão, via de regra, masculina, e de quem canta, feminina; perfazendo uma divisão social do trabalho artístico característica do sistema musical brasileiro.

Quanto à revista *A voz do violão*, algo interessante de observar é que várias das mulheres que figuraram nessa revista eram migrantes de Pernambuco, sendo chamadas de cantoras folclóricas. Novamente, podemos observar uma instrumentalização da figura feminina para veicular um produto – a revista. Por outro lado, essa publicação pode ter servido de vitrine para divulgar o trabalho dessas mulheres migrantes.

Cabe observar que, nas trinta páginas que constituíam cada um dos números da revista *A Voz do Violão*, havia mais espaço para músicos populares, como Henrique Brito e Mozart Bicalho, conforme o excerto abaixo:

**Excerto 45** – Henrique Brito, José Augusto de Freitas, Dutra, e Mozart Bicalho, em nossa redacção, cercados dos representantes da “A Voz do Violão”



Henrique Britto, José Augusto de Freitas, Dutra e Mozart Bicalho em nossa redacção cercados de representantes da «A Voz do Violão»

— 13 —

Fonte: Disponível em: < <https://www.digitalguitararchive.com/2021/03/a-voz-do-violao/>>. Acesso em: 22 out. 2024.

Quanto à circulação e preço dessas duas revistas, é necessário destacar que o recorte elitista também ocorre. Sobre o valor da revista *O Violão*, Priori-dos-Santos (2023):

A revista foi um periódico de perfil técnico e consequentemente de valor mais elevado que as de gênero comum (atualidades e ilustradas) de seu tempo. O preço de 5\$000 réis mostra-se figurativo se comparado ao preço dos jornais que eram vendidos entre \$100 e \$200 réis e de revistas ilustradas semanais como a *Cruzeiro* com preço de capa em 1\$000 réis.

Para além do fator preço, a revista era impressa em papel couché e com excelente acabamento gráfico como descreve a crítica do *Jornal O Globo* em 06 de dezembro de 1928 e em 17 de janeiro de 1929. Trazendo em suas páginas conteúdo com exercícios técnicos da Escola de Tárrega, canções populares e seus acompanhamentos, e peças para repertório de concerto a Revista veio à tona com o objetivo de orientar o processo de estudo entre os amantes do instrumento. Para tanto, aborda conteúdos em torno das nomenclaturas de mão direita e mão esquerda na Coluna Violão ao alcance de todos; e ilustra para seus leitores o posicionamento adequado para a prática do instrumento.

O valor da revista, efetivamente tornava difícil o acesso a seu conteúdo para a maior parcela da população. Quanto à revista *A voz do Violão* buscando ser uma revista mensal sob assinatura, desde o seu segundo número, publicou fichas destacáveis como a que está no Excerto 46, sendo o preço por unidade avulsa o mesmo da de *O Violão* – 5\$000 réis.

**Excerto 46** – Ficha de assinatura da revista *A voz do violão*

**A VOZ DO VIOLÃO**

Sr. Gerente.

Junto remetto a quantia de \_\_\_\_\_ para  
uma assignatura da "A Voz do Violão", por \_\_\_\_\_ mezes,  
a começar no n.º \_\_\_\_\_

NOME \_\_\_\_\_

RUA \_\_\_\_\_ N.º \_\_\_\_\_

CIDADE \_\_\_\_\_

ESTADO \_\_\_\_\_

NOTA—As remessas das importancias das assignaturas  
devem ser em vales postaes, registrados, che-  
ques, ou ordens bancarias e remettidas a S.  
Leal — Caixa Postal 2294 ou Rua S. José, 54 —  
2.º andar. Rio de Janeiro.

| ASSIGNATURAS             |         |
|--------------------------|---------|
| 12 numeros . . . . .     | 50\$000 |
| 6 " . . . . .            | 30\$000 |
| 3 " . . . . .            | 15\$000 |
| Numero avulso . . . . .  | 5\$000  |
| Numero atrasado. . . . . | 6\$000  |

Fonte: Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/a-voz-do-violao/750271>>. Acesso em: 22 out. 2024.

Feitas essas considerações, destacamos que ambas as revistas são fontes históricas relevantes, sendo que, a partir delas, pudemos elucidar muito sobre a atuação dos violonistas do início do século XX, assim como, sobre o elo desses músicos com a indústria fonográfica e com as emissoras de rádio. Igualmente, é importante ressaltar que iniciativas como a do portal *Acervo do violão brasileiro* são muito relevantes na conservação da história. Contudo, é pertinente ponderar que muitos documentos e obras que não constam de nenhuma base de dados pública puderam ser mapeados em sites de leilão, o que diz muito sobre a falta de cuidado com a história do país.



## 2.2 Os anos 1920 e as primeiras gravações em fonógrafo

No início do século XX, sobretudo na cidade do Rio de Janeiro, conviveram violonistas e compositores que, por meio de sua atuação nas *rodas de choro*, e, posteriormente, nas gravações de fonogramas e nos programas de rádio, colaboraram na criação e disseminação de uma forma de tocar e compor para violão. Violonistas como João Pernambuco (1883-1947), Américo Jacomino, o Canhoto (1889-1928), Levino Albano Conceição (1895-1955), Mozart Bicalho (1902-1986), Henrique Brito (1908-1935) e Rogério Guimarães (1900-1980), podem ser compreendidos como vanguardistas desse movimento. A partir da chegada do fonógrafo no Brasil, esse grupo de violonistas, assim como, grande parte dos músicos populares, buscaram essa nova tecnologia para registrar suas práticas e composições.

Como aventamos ao final da seção 1.3, a música tem como característica uma relativa efemeridade se não houver registro em partitura ou em fonograma. É dizer, a música, em sua execução, diferentemente de uma poesia, uma pintura ou escultura, demanda que a fruição seja simultânea a sua realização. Além disso, a partitura de uma música não é a música em si, trata-se de uma representação escrita do que seria a música, mas a sua performance demanda conhecimentos de leitura musical no instrumento e uma série de fatores estilísticos que passam pelo crivo de quem está lendo, assim, uma mesma partitura pode soar de modos distintos a depender de quem a esteja lendo. Realizar uma peça musical, demanda, além de habilidades técnicas, do acesso ao instrumento, também a vivência prática, a fruição, a imersão no caldo de cultura da qual a peça faz parte.

Nessa perspectiva, quando ocorre o registro/cristalização em sulcos e relevos do tubo de gravação da performance da música, ocorre uma ampliação das *rodas de choro*, e do aprendizado informal que proporcionavam, para tempos assíncronos e fruições remotas. Aquela prática coloquial, ao redor de uma mesa, no aprender um com o outro, de apreender no contrapé do tempo a dança dos instrumentos passa, então, a ser possível de ser acessada assincronamente. O fonograma permite uma tele recepção / telefruição, que recria um tempo histórico que religa o momento da composição, dos ensaios, do registro em estúdio, da prensagem dos discos, até a sua reprodução na dança das agulhas de vitrolas.

Essa compreensão encontra respaldo em editorial publicado na página nº 22 da 1ª edição da revista *A Voz do Violão*, intitulado “A voz do violão gravada em discos”. Vejamos a fonte:

Excerto 47 – Editorial A voz do violão gravada em discos nº 1, p. 22, da revista *A voz do violão*

A VOZ DO VIOLÃO GRAVADA  
EM DISCOS

o papel do disco, na civilização moderna, tem sido de uma proeminência pouco vulgar.

Para não falar no cinema, que é, — no dizer de Monteiro Lobato, — a civilização americana vinda até nós, enlatada, como goiabada, o disco, seu aliado inseparável, — é, — numa imagem desgraciosa, — o prato em que, na moderna sincronização das películas, é servida essa mesma goiabada aos meios sul-americanos.

Edison, quando exercitava, em experiências, a sua pequenina caixeta de phonographia, em ensaios rudimentares, não poderia, por certo, imaginar o relevo accentuadíssimo que o seu invento iria esculpir, mais tarde para a glória de seu nome.

O disco, com effeito, avassalou o mundo inteiro.

Creou indústrias vastíssimas; levantou centenas de chaminés de fabricas; forçou a instalação de outras tantas indústrias decorrentes; empregou milhares de contos, como capital, e milhares de braços, como trabalho; valorizou artistas de todas as craveiras, e entrou, finalmente, como factor preponderante na civilização de cada povo!

São hoje, innumeráveis, as funções do disco, em todos os ambientes sociais.

Perpetua a voz immortal das celebridades lyricas de todos os continentes; eterniza as harmonias superiores das grandes orquestras e dos grandes sólistas; exhibe a musica de dansa, característica de cada recanto da terra; grava as canções, que dizem peculiarmente, do sentimento de cada povo; ensina,—e esta é a mais moderna função do discopedagogo,— em methodos praticos e syntheticos, varias modaldades do saber humano e transmite discursos e conferencias, diffundindo-os em louvavel missão civica.

O disco é a alma do mundo moderno!

E é, graças ao barateamento de sua confecção e de seu preço, que a musica tem nelle o seu vehiculo mais precioso.

Antigamente, só em "tournées" dispendiosas, é que se podiam tor-

nar conhecidos de um paiz para outro, os artistas ou os conjunctos orchestraes. Assim mesmo, exhibindo-se em theatros, ou salões, a bom preço, eram ouvidos apenas pelo reduzido numero de pessoas que acorriam á encher a casa.

Hoje não; mercê de uma facilissima condução, a musica de cada povo, embarca encaixotada, viaja em porções de navio, e espalha-se, ás duzias, ás centenas, aos milhares, para o atordoamento ou para o enlevo auditivo de outros povos.

Aqui, no Brasil, muitos já são os "studios" de gravação, nacionaes e estrangeiros, que, sensibilizam, em matrizes de cera, todos os generos da musica nacional.

Vem do disco, talvez, o surto que presentemente se nota, das melodias brasileiras. E é apenas pela diffusão do disco, que conhecemos as canções do Norte, e do Sul, bem como os nortistas e sulistas canhem o que se canta aqui na Capital.

O samba, que "nasce nos morros e vive nas cidades", deve essa propaganda exclusivamente, ao disco. Só por meio d'elle, com effeito, é que os malandros, creadores de sambas, nas favéllas, têm entrada livre nos salões atapetados dos modernos "bungalows".

E assim, de disco em disco, vae-se catalogando tudo o que, de mais interessante, consegue crear-se, aqui, em materia de musica.

O violão, — pelo qual pugnamos — goza de uma grande preferencia nos "studios" de gravação.

Disco em que entra violão, calha no gosto do publico.

Não poderiamos, pois, deixar de inserir nesta revista, a presente secção.

Nella, faremos o registo mensal de todos os trechos regionaes gravados por nossos "studios", acompanhados, sempre que pudermos, de um pequeno commentario critico, afim de orientar, tanto quanto possivel, aos consumidores, a boa ou má qualidade das peças que os mesmos preferirem.

Fica de inicio, registado aqui, o pedido que endereçamos a todas as fabricas, no sentido de nos envia-

rem os seus supplementos mensaes de gravações de "tudo o que é nosso", bem como a indicação de todos os artistas, que, no genero, trabalham para os seus "studios".

RESENHA DO MEZ

GRANDE é o repertorio de discos, gravados em nossos "studios", sobre canções brasileiras e sólos de violão. Damos, aqui abaixo, a relação dos de maior successo, postos á venda pelas fabricas Odeon, Brunswick, Parlophon, Columbia e Victor:

VICTOR

33.397 — "Eu sou do barulho" e "Quero ver você chorar", marchas de Joubert de Carvalho, com Carmen Miranda, orchestra e côro.

33.407 — "Bahianinha" (Marcha) e "Gamelã quebrada", com Sylvio Caldas e choro.

33.404 — "Desgraça pouca é bobagem" (Samba de Aymberé) e "Vou te levar" (marcha de Clínio d'Espiro e V. de Lima), com Otília Amorim e orchestra.

33.399 — "Carnavá tá ahí" (Marcha de Josué de Barros) e "Vamos brincar" (do mesmo), com Carmen Miranda, orchestra e côro.

33.398 — "Deixa disso" e "Sou da Pontinha" (de Ary Barroso), com Carmen Miranda, orchestra e côro.

33.400 — "Bambina, meu bem!" e "Sestrosa", de Rogerio Guimarães, com Sylvio Caldas e orchestra.

33.405 — "Eu hei de ser de você" e "Viola mimosa" (Canções de Marcello Tupynambá) com Mario Araujo e orchestra.

33.406 — "Com yayá é assim" (de Candido das Neves) e "Coração que esqueceu" (de M. Montenegro), com Jesy Barbosa, orchestra e violões.

33.410 — "Sinhá" (de J. Luiz de Moraes), e "Cinzas de amor" (de Candido das Neves) com o menino Floriano Belham e violões.

33.408 — "Samba de reüna" (de Cicero de Almeida) e "Vira as butuca" (de Rogerio Guimarães) com Sylvio Caldas e choro.

A VOZ DO VIOLÃO

Trata-se de um editorial atravessado por uma dicotomia entre seguir o pensamento tradicional de Monteiro Lobato, para quem produtos de arte reproduzidos e exportados seriam como “goiabada enlatada”, assim como discos – “a musica de cada povo, embarca encaixotada”, mas por outro lado, aporta percepções extremamente laudatórias do disco – que “avassalou o mundo inteiro” e que é “a alma do mundo moderno!”. Essa dicotomia, no entanto, fica secundarizada em face do potencial das “inumeraveis, (as) funções do disco, em todos os ambientes sociaes”, porque “Creou industrias vastíssimas”, “empregou milhares de braços como trabalho; valorizou artistas de todas as craveiras, e entrou, finalmente, como fator preponderante na civilização de cada povo”. Destaca-se, dentre essas funções a de “disco-pedagogo”:

**Excerto 48** – Perpétua a voz immortal das celebridades lyricas de todos os continentes; eterniza as harmonias superiores das grandes orchestras e dos grandes sólistas; exhibe a musica de dansa, característica de cada recanto da terra; grava as canções que dizem, peculiarmente, do sentimento de cada povo; ensina, – e esta é a mais moderna funcção do disco-pedagogo, – em methodos práticos e syntheticos, varias modalidades do saber humano e transmite discursos e conferencias, diffundindo-os em louvável missão cívica.

A missão cívica do disco de difundir o sentimento de cada povo perfaz o ideal nacionalista daquele período. Em resposta aos enlatados “americanos” questionados por Lobato, teríamos o potencial de constituir nossa identidade por meio do disco, identidade essa, centrada no violão: “O violão, – pelo qual pugnamos – goza de uma grande preferência nos ‘studios’ de gravação. Disco em que entra violão, calha no gosto do publico.” Identidade nacional, de país com dimensões continentais que só consegue se (re)conhecer a partir de sua música por meio do avento do fonógrafo/disco:

**Excerto 49** – Antigamente, só em “tournées” dispendiosas, é que se podiam tornar conhecidos de um paiz para outro, os artistas ou os conjunctos orchestraes. Assim mesmo, exhibindo-se em theatros, ou salões, a bom preço, eram ouvidos apenas pelo reduzido numero de pessoas que accorriam á encher a casa. (...) Vem do disco, talvez, o surto que presentemente se nota, das melodias brasileiras. E é apenas pela diffusão do disco, que conhecemos as canções do Norte, e do Sul, bem como os nortistas e sulistas canhecem o que se canta aqui na Capital.

O disco constrói esses espaços e tempos de fruição remota que possibilita ligar o Norte ao Sul do país, tendo a Capital – Rio de Janeiro – como epicentro. Evidentemente, tudo aquilo que não é capital é relegado a segunda categoria em termos do valor social

agregado à produção artística. Assim, novamente, temos um atravessamento de contradições do ser humano em seu tempo. O aspecto preconceituoso e mais explicitado tento como alvo camadas populares:

**Excerto 50** – O samba, que “nasce nos morros e vive nas cidades”, deve essa propaganda exclusivamente, ao disco. Só por meio d'elle, com effeito, é que os malandros, creadores de sambas, nas favelas têm entrada livre nos salões atapetados dos modernos “bungalows”.

Desse modo, há a reiteração de um ideal nacionalista que valoriza as riquezas produzidas pelo povo, mas o aliena do acesso a essas riquezas. Mesmo no cerne dessas contradições, ou melhor, em razão dessas contradições, é que podemos reconstituir significais sociais forjadores do sistema musical brasileiro, em que se destaca a centralidade do violão e dos violonistas compositores, tendo como reforço o desenvolvimento tecnológico realizado pelos “‘studios’ de gravação, nacionaes e estrangeiros, que, sensibilizam, em matrizes de cêra, todos os generos da musica nacional”.

Sobre a importância do registro fonográfico para os violonistas, o pesquisador Jefferson Motta, em entrevista para essa tese, afirma que:

**Excerto 51** – A primeira grande mudança na perspectiva de consumo de música, ela se dá com a gravação na virada do século, quando a gente muda a perspectiva do consumo de música. Até 1902, aproximadamente, para se consumir música tinha de ir aonde a música estava acontecendo. Com a gravação, a música passa a vir até as camadas privilegiadas que tinham acesso aos aparelhos reprodutores dessa nova coisa chamada disco (Jefferson Motta, i. o., 2024).

Com a gravação, ocorre, então, uma ampliação do acesso e da fruição do público, do ouvido atento de músicos profissionais ou de amadores que buscaram tirar de ouvido não só uma sequência de notas em tempos definidos, mas apreender um saber-fazer da performance do *choro*, dos maneirismos e aspectos estilísticos. Cabe destacar que mesmo com o acesso às partituras que havia desde o século XIX, especialmente com a chegada da família real portuguesa em 1808 e a permissão da imprensa no país, apenas a escrita musical não dá conta de tudo o que significa a música e, em especial, de como performá-la. Aspectos de execução tais como variações de agógica, de andamento e dinâmica não necessariamente são escritos nas partituras. Desse modo, a tecnologia do fonograma

complementa a partitura e, dialeticamente, a indústria de partituras vem complementar ao fonógrafo e ao rádio, o que impacta profundamente o sistema musical brasileiro.

O fonógrafo, inventado por Thomas Edison em 1877, teve sua primeira exibição no Brasil dois anos depois, em 1879, na cidade de Porto Alegre. Segundo Silva (2001), o então imperador do Brasil, D. Pedro II, sua filha, a Princesa Isabel e seu genro, o Conde D’eu, assistiram a uma sessão de gravação em que o filho caçula da princesa teve sua voz gravada, sendo o primeiro registro de um cidadão brasileiro cantando. As primeiras gravações em cilindros realizadas no Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro, foram obra do tcheco-eslovaco Frederico Figner (1866-1947), a partir do ano de 1897. Figner começou a contratar músicos populares como Cadete (Antônio da Costa Moreira) e a Banda do Corpo de Bombeiros, regida por Anacleto de Medeiros, para registrar interpretações de gêneros populares como modinhas,<sup>113</sup> lundus, valsas,<sup>114</sup> entre outros. A esse respeito, Zan (2001, p. 107) observa que:

A partir de então, começou a formar-se um mercado de música gravada no país, por meio do qual era veiculada, por quase todo território nacional, uma gama de gêneros populares urbanos que se constituíram, especialmente no Rio de Janeiro, em fins do século XIX e início do século XX.

Desse modo, como observou o autor, os músicos e, entre eles, os violonistas passaram a ter a possibilidade de gravar suas composições nessa nova mídia, o fonógrafo. No entanto, para ter acesso à essa tecnologia, o músico tinha que já ser conhecido nas *rodas de choro* e nos grupos instrumentais ou, então, ter algum contato que o levasse a

---

113. Modinha – “Canto urbano de salão, de caráter lírico, sentimental. Em Portugal, a palavra moda designa canção em geral. É jeito luso-brasileiro de acarinhar tudo com diminutivos. A palavra modinha nasceu assim. Resta acrescentar que a modinha, hoje denominada popularmente seresta, nos botequins e nas churrascarias de subúrbio, onde se refugiou, reveste também o ritmo do fox-canção brasileiro, tão divulgado nas décadas de 1930 e 1940.” In: DICIONÁRIO Cravo Albin da música popular brasileira. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2002, s/p. Disponível em: <<https://dicionariomb.com.br/termo/modinha/>>. Acesso em: 13 abr. 2022.

114 Valsa – “Dança européia de compasso ternário e andamento rápido, moderado ou lento. No século XVIII, era usada pelos camponeses de algumas regiões da Alemanha, da Áustria ou da França, mas não conseguia penetrar nos salões por ser dança de par enlaçado e por ser em geral muito movimentada. Por ocasião do Congresso de Viena, que reuniu em 1815 na capital da Áustria as mais altas cabeças coroadas da Europa, com a finalidade de organizar politicamente o mundo depois da derrota de Napoleão, Sigismundo Neukomm, encarregado da parte musical do encontro, admitiu a valsa nos bailes realizados, tornando-a daí em diante uma dança da sociedade. No ano seguinte (1816), Neukomm veio para o Brasil, onde foi professor de harmonia e composição do futuro Imperador D. Pedro I e de sua esposa D. Leopoldina. (...) – a valsa existia no Brasil em 1816; – as primeiras valsas comprovadamente compostas no Brasil tiveram por autor o Príncipe D. Pedro, futuro imperador Pedro I; – a valsa teve aqui origem nobre, ligada ao Paço Imperial de S. Cristóvão, e foi trazida diretamente de Viena e não via Paris ou Lisboa. A despeito dessa ascendência da mais alta nobreza, ela se difundiu entre todas as camadas sociais. Acomodou-se aos diversos níveis artísticos da música, erudito, popular e folclórico. (...) Invadiu a rítmica da modinha que, a partir da metade do século XIX, tomou preferencialmente o corte da valsa. Mesmo no campo da música popular, há extrema variedade de espécies do gênero valsa.” In: DICIONÁRIO Cravo Albin da música popular brasileira. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2002, s/p. Disponível em: <<https://dicionariomb.com.br/termo/valsa/>>. Acesso em: 13 abr. 2022.

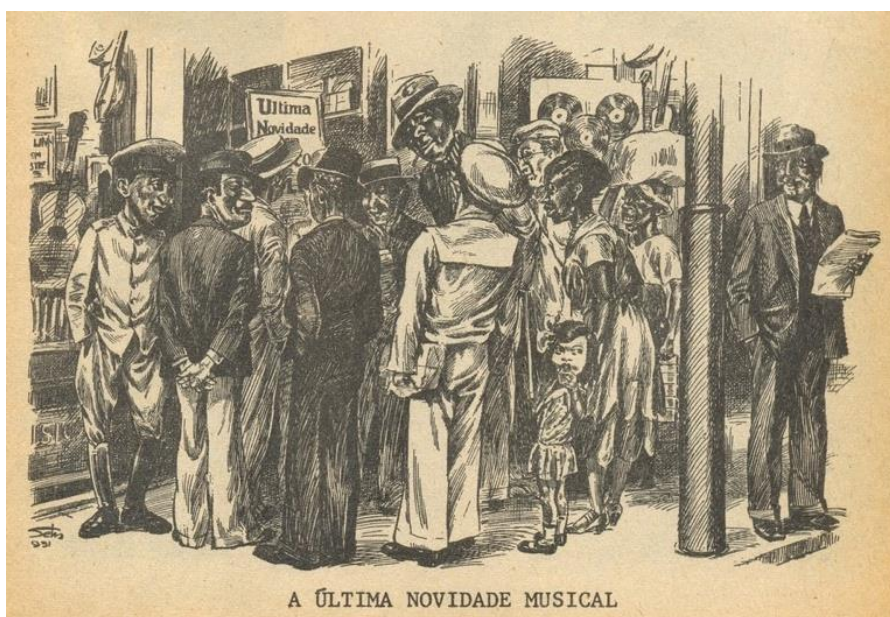
quem, como Frederico Figner, tinha um fonógrafo. Não era, nesse princípio, um aparelho comum e nem acessível financeiramente.

Em 1897, a loja de Frederico Figner, a “Casa Edison”, localizada na cidade do Rio de Janeiro, Rua Ouvidor nº 105 (mais tarde mudaram-se para o nº 135) já oferecia o serviço de gravação em cilindro. O disco, no entanto, só foi inventado em 1902, com a pioneira gravação da modinha “Isto é Bom” com a interpretação de Baiano, intérprete bastante popular a época. A Casa Edison foi pedra fundamental da indústria fonográfica brasileira e a primeira loja de discos do país. Nesse período, destacaram-se as gravações realizadas pela Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, formada e liderada por Anacleto de Medeiros. Essa banda ficou conhecida posteriormente como Banda da Casa Edison (Silva, 2001).

Já em 1904, os brasileiros puderam ter contato com o precursor do que viria ser a radiola, o gramofone. Esse aparelho, inventado pelo germano-americano Émile Berliner, tocava discos de cera através de uma agulha metálica ligada a um diafragma de mica. No entanto, só em 1908, quando a Sociedade Phonográfica Brasileira anunciou gramofones vendidos a diversas faixas de preço, é que houve um impulso ao mercado de discos no Brasil (Silva, 2001).

Desde então, o novo suporte para a veiculação de obras de arte foi incorporado ao cotidiano das famílias, sendo aguardado o novo lançamento com ansiedade, tal como representado na caricatura de Seth, Álvaro Martins:

**Excerto 52 – A Última Novidade Musical – Álvaro Martins, o Seth**



As práticas de fruição de discos davam-se também de modo coletivo e solidário, grupos de amigos costumavam cotizar-se para comprar os lançamentos a fim de poderem acessar as produções simbólicas do período. Muitos tinham os discos, mas não tinham o gramofone ou, posteriormente, a vitrola, para poderem ouvir as músicas, o que favoreceu, novamente práticas coletivas de fruição. Essas práticas buscavam, assim, dar conta do desafio imposto pelos preços praticados no mercado.

Uma das primeiras gravadoras a atuar no Brasil foi a Odeon Records. Fundada em Berlim, em 1903, por Frederick M. Prescott (1869-1923), a Odeon veio para o Brasil em 1913 onde estabeleceu uma parceria com a Casa Edison. Em 1926, a gravadora inglesa Columbia Gramophone Company assumiu o controle dos negócios da Odeon. Nessa ocasião encerra-se a parceria com a gravadora brasileira Casa Edison. A Odeon foi responsável por grande parte das gravações no período inicial desse processo em território nacional.

É importante ressaltar que, do final do século XIX a meados do século XX, houve duas fases do processo de gravação de discos: a fase mecânica e a fase elétrica. Sobre essas fases, Antunes (2002) diz que:

A fase mecânica dura aproximadamente de 1902 a 1927, com cerca de 7000 discos, dos quais mais da metade são registrados pela Casa Edson. Fred Figner, o diretor desta empresa, passa a pensar suas chapas no Brasil em 1913, com a instalação da Fábrica de Discos Odeon.

A fase da gravação elétrica de 78 RPM no Brasil inaugura-se em julho de 1927, totalizando 28000 discos, sendo editados de 1927 a 1964, quando o sistema cai em desuso (Antunes, 2002, p. 91).

Outra gravadora a atuar no Brasil, ainda na fase mecânica das gravações, foi a Parlophon ou Parlophone Records. Ela foi fundada na Alemanha com o nome de Parlophon, pela Carl Lindström Company. Mais tarde, em 1923, surge a filial inglesa com o nome de Parlophone Records. Em 1927 foi, também, adquirida pela Columbia Gramophone Records, tornando-se, posteriormente, o selo EMI Music. No Brasil, ela funcionou como uma divisão da EMI-Odeon. A Parlophone Records ganhou projeção mundial nos anos 60 do século XX, por ter gravado os oito primeiros álbuns dos *Beatles*. Igualmente, gravadora importante no período foi a estadunidense Brunswick Records, braço da Brunswick-Balke-Collender Company, empresa que originalmente fabricava peças para piano e materiais esportivos. A empresa passou a produzir fonógrafos em 1916 e, posteriormente, lançou um selo de discos. Em 1930, esse selo foi adquirido pela Warner Brothers e, ano seguinte, revendida para a American Record Corporation. Em 1932, a sua

filial britânica foi vendida para a Decca Records. No Brasil, essa gravadora foi responsável por registros fonográficos importantes de músicos populares, como no caso das primeiras gravações do violonista Henrique Brito.

### **2.3 Violonistas, das *rodas de choro* aos estúdios, às vitrolas**

Nesta seção, focalizaremos alguns violonistas-compositores que aturam nesse período e que tiveram a oportunidade de registrar suas composições em fonogramas, nas gravadoras que aportaram no Brasil a partir da década de 1920. As gravações, conforme indicamos anteriormente, não apenas favoreceram o acesso, mas mantiveram sua arte viva até hoje, viabilizando que cada um deles contribuísse na criação de uma espécie de escola no contexto do sistema musical brasileiro.

#### **2.3.1 Canhoto, o *Rei* das gravações**

Américo Jacomino (1889-1928), mais conhecido como Canhoto, nasceu em São Paulo e era filho dos italianos de Nápoles Crescencio Jacomino e Vicência Gargiula Jacomina. Sua família veio para o Brasil na década de 1880, onde Crescencio passou a trabalhar em diversos empregos como ourives, pintor e paisagista. Foi também professor de primeiras letras, sendo ele mesmo o responsável por educar todos os filhos (Antunes, 2002). Em 1901, o filho de Crescencio e irmão de Américo Jacomino, Ernesto comprou um violão por cerca de 3 mil a 4 mil réis, e passa a ensinar Jacomino a tocar violão e bandolim. Segundo Antunes (2002), Crescencio chegou a quebrar esse violão para evitar que os filhos virassem violonistas, mas Américo consertou o instrumento e passou a tocá-lo escondido do pai. Em 1904, Américo faz o seu primeiro recital no Cinema Guarani, em Campinas e, em 1905, com 16 anos e já trabalhando como pintor e jornalista, consegue comprar o seu primeiro violão, sendo que consta que, nessa época, também estudava cavaquinho. No ano de 1907, adquire um violão Di Giorgio, que é o instrumento com o qual faz as primeiras gravações. Dois anos depois, em 1909, conhece o cantor Roque Ricciardi (1894-1976) que, posteriormente, passa a usar o nome artístico de Paraguassu. Ele vem a se tornar o grande parceiro de serestas de Canhoto (Antunes, 2002).



À essa época, cada bairro costumava ter o seu conjunto de *seresta* e, segundo Antunes (2002), Paraguassu era chefe do conjunto do Brás e Canhoto era chefe do conjunto de Bela Vista. Nesse momento, Canhoto, junto com Paraguassu, passa a se apresentar em cinemas locais como o Édén, o Bresser e o Braz-Bijou. Vale ressaltar que, nos primórdios do cinema, mais especificamente, na época do cinema mudo, as salas de filmes contratavam grupos regionais para tocar durante e entre as sessões, tal como observado no Capítulo 1 sobre o cinema *Odeon*. Isso representa à época uma importante oportunidade de emprego para os músicos populares que se organizavam regionais com violão, cavaquinho, percussão, flauta ou saxofone e, por vezes, um cantor.

Para além dos cinemas, canhoto e Paraguassu se apresentavam também em teatros, circos e restaurantes, sendo importante destacar o restaurante Cascata, que era localizado na esquina da Senador Feijó com a Quintino Bocaiúva. Para Antunes (2002), essas apresentações são de grande importância para o violonista Canhoto, pois ele passa a estabelecer contatos e ficar conhecido entre os músicos, donos de teatros, cinemas e outros estabelecimentos comerciais, formando assim uma rede de trabalhos em potencial.

Uma particularidade de Américo Jacomino em sua prática violonista é que, como a sua alcunha preconiza, ele era canhoto e tocava o violão na posição contrária, com o braço do instrumento virado para a direita – no caso dos violonistas destros o braço fica virado para a esquerda. Mas, ao contrário de outros violonistas canhotos, ele não invertia as cordas para tocar. Isso significa que no violão dele as cordas agudas ficam na parte de cima e as cordas graves ficam na parte de baixo, ou seja, ele simplesmente virava ao contrário qualquer violão de músico destro e tocava com ele invertido. Essa especificidade possibilitou para Canhoto desenvolver uma técnica totalmente diferente e específica de tocar o instrumento, produzindo recursos técnicos e efeitos diferentes e, às vezes, difíceis de serem reproduzidos por um violonista destro.

Entre 1912 e 1913, a gravadora Odeon lançou o que são considerados os primeiros registros fonográficos de Canhoto, com o seu regional – Grupo do Canhoto – e em violão solo. Dessa série (120.000), da gravadora Odeon, constam as peças tocadas com seu conjunto que foram a polca *Saci*, de João Batista do Nascimento (120.589), a valsa do mesmo autor *Saudades de Iguape* (120.590); a valsa *Supplication* (120.591) de W.J. Peans; a valsa *Tuim-Tuim* (120.592) de Antonio Picucci; a mazurca *Amores Noturnos* (120.593) e a polca *Babi* (120.594), essas últimas sem indicação de autor. Na parte de violão solo estão a valsa *Belo Horizonte* (120.595); a polca *Pisando na Mala* (120.596); o dobrado

*Campos Sales* (120.597) e a mazurca *Devaneio* (120.598), peças de autoria de Canhoto (Antunes, 2002).

Vejamos um registro do regional *Grupo do Canhoto*:

**Figura 11** – Fotografia do Regional *O Grupo do Canhoto*



Fonte: Disponível em: < <https://www.violaobrasileiro.com/dicionario/americo-jacomino-canhoto> >. Acesso: 20 out. 2024.

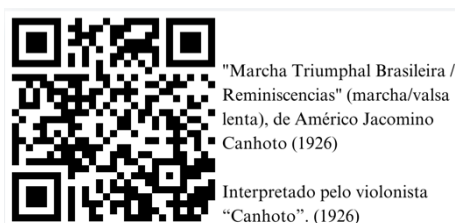
Também entre os anos de 1912 e 1913, Canhoto lança uma série de discos de uma só face, gravados no sistema mecânico. A primeira gravação foi a valsa *Saudades de Minha Aurora* (nº 70.786), de autoria e interpretação de Canhoto, ao violão solo. A segunda gravação foi a valsa saudade de São Bernardo (nº 70.790) de autoria de Antônio Picucci e interpretada por Canhoto e seu grupo.

Em 1927, Canhoto participa do primeiro concurso de violão do país, Concurso O Que É Nosso. Conforme o portal *Acervo do violão brasileiro*:

Em fevereiro de 1927 participa do primeiro certame de interpretação violonística que se tem notícia no Brasil, o concurso O Que é Nosso, promovido pelo jornal *Correio da Manhã*. Apenas três participantes comparecem: além de Canhoto, o violonista cego Manoel de Lima – mais conhecido como Manoelito, do conjunto *Turunas da Mauricéia*, que tinha

como cantor Augusto Calheiros – e a menina Ivonne Rebello, de 10 anos. Canhoto recebe o troféu principal, Prêmio João Pernambuco, sendo os outros violonistas também premiados: Manoel de Lima recebe o Prêmio Levino Albano da Conceição e Ivonne Rebello recebe o Prêmio Quincas Laranjeiras. Ao voltar a São Paulo, Canhoto organiza um espetáculo no Teatro Municipal com os Turunas Paulistas, formado por músicos como Armando Neves. O jovem Aníbal Augusto Sardinha, mais conhecido como Garoto do Banjo (e, posteriormente, apenas como Garoto), também participou de espetáculos, tendo estudado com Canhoto durante certo tempo (conforme informações de Ronoel Simões e do filho de Canhoto, Luis Américo Jacomino). Por essa época, segundo o jornal O Estado de São Paulo, Canhoto dava aulas para mais de 200 alunos (Disponível em: < <https://www.violaobrasileiro.com/dicionario/americo-jacomino-canhoto> >. Acesso: 20 out. 2024).

Abaixo seguem duas peças de sua autoria gravadas em disco de 78 RPM, já no formato de duas faces, e lançadas pela gravadora Odeon, em 1926. São, respectivamente, a *Marcha Triumphal Brasileira* e a *valsa Reminiscências*.



Na *Marcha Triumphal Brasileira* observamos um recurso muito usado por Canhoto e, posteriormente, replicado por violonistas como Dilermando Reis, que é imitar o som de uma caixa clara no violão. Esse efeito é obtido posicionando a 5ª corda sobre a 6ª corda e prendendo as duas com o mesmo dedo sobre um traste do violão. Dessa forma, tocando as duas cordas juntas teremos uma simulação do som de uma caixa clara, que é muito usada em bandas marciais.

Na valsa *Reminiscências*, temos um caráter lírico e seresteiro que mostra a idiomática do que seria a valsa para violão dos compositores que o sucederam como Mozart Bicalho e Dilermando Reis. Nesse tipo de composição, temos um caráter rítmico mais livre, menos atrelado à métrica<sup>115</sup> do andamento<sup>116</sup>, principalmente, no que concerne

115 Métrica é a divisão de um trecho musical em tempos regulares. Essa divisão é feita pelo compasso que vem indicado no início da pauta.

116 Andamento, em música, se refere à velocidade em que uma peça é executada. Por convenção, as indicações de andamento são feitas com termos em italiano. Temos andamentos lentos como Grave, Adagio e Lento; andamentos médios como Moderato, Andante e Andantino; e andamentos rápidos como Allegro, Vivace e Presto. O andamento também pode ser indicado, de forma mais precisa, pela figura musical e a indicação de metrônomo, que é um aparelho que os músicos usam que indica o número de pulsações por minuto. Ex: ♩ = 80 – significa que teremos

a melodia. Esse aspecto marca uma diferença substancial em relação à valsa europeia que é mais rígida ritmicamente, com andamentos mais regulares.

O professor e pesquisador Gilson Antunes, em entrevista concedida para essa tese ressalta a atuação de Canhoto nesse contexto dos concertos e das gravadoras, indicando que:

**Excerto 53** – Ele era basicamente onipresente, assim, em termos de violão. E assim é que já se passaram mais de 100 anos, mas os violonistas não têm ideia do que era o Américo Jacomino naquela época. Quanto mais eu estudo mais eu fico impressionado, assim, a quantidade de discos a quantidade de concertos que ele deu, a quantidade de músicas que ele compôs, tudo que ele desbravou. Ele basicamente moldou toda a carreira de concertista, do solista dali para frente, porque antes dele não tinha isso (Antunes, 2024).

Canhoto é considerado o pioneiro das gravações de violão no Brasil. Dessa forma, ele chamou a atenção e abriu essa janela de oportunidade para outros violonistas contemporâneos seus, tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro, então, os dois principais polos aglutinadores da indústria cultural no Brasil. Antunes (2002) faz um levantamento comparativo entre o número de gravações de Canhoto e de outros violonistas desse período. Conforme o autor:

Com relação a Canhoto e demais violonistas do período, é provável que Jacomino agradasse por suas composições, pelo repertório e pela qualidade de seu trabalho, uma vez que foi o violonista que mais discos gravou, como comprova a *Discografia Brasileira em 78 RPM*. Até meados de 1940, ou seja, 12 anos após a sua morte, ele aparece como o nome mais expressivo nas gravadoras:

Américo Jacomino: 47 discos com violão, 5 com cavaquinho e 40 com seu grupo.

Mozart Bicalho: 9 discos

Glauco Vianna: 11 discos

Levino Albano da Conceição: 8 discos

João Pernambuco: 10 discos

Rogério Guimarães: 15 discos

José Augusto de Freitas: 4 discos

Benedito Chaves: 7 discos

Henrique Brito: 9 discos

Antônio Giacomino: 2 discos

Trio Os Três Sustenidos: 4 discos

(Antunes, 2002, p. 91)

Pelo pioneirismo e pela quantidade de discos gravados, podemos concluir que Américo Jacomino contribuiu significativamente para que o violão consolidasse sua centralidade na nova mídia que constituiu o sistema musical brasileiro.

### 1.3.2 O batuque sertanejo de João Pernambuco

Embora Canhoto tenha sido o violonista que mais gravou discos nesse período, o violonista-compositor João Teixeira Guimarães, o João Pernambuco (1883-1947), gravou ainda em 1912, portanto antes de Canhoto, duas peças ao violão ainda na fase mecânica das gravações, como veremos mais adiante.

João Pernambuco nasceu no município de Petrolândia, localizado no vale do São Francisco, no estado de Pernambuco. Esse município, mais tarde, veio a ser chamado de Bebedouro do Jatobá, que hoje está submersa pelo lago artificial da usina de Itaparica.

**Figura 12** – João Pernambuco, o sertanejo do violão



Fonte: Página Música Brasilis. Disponível em: <<https://musicabrasilis.org.br/compositores/joao-pernambuco>>. Acesso: 20 out. 2024.

Aos doze anos, consta que já tocava viola, instrumento que aprendeu com os violeiros repentistas. Aos 21 anos vai para o Rio de Janeiro, onde passa a trabalhar como ferreiro, trabalha até dezesseis horas por dia nesse ofício. Posteriormente, se muda para uma república na rua Riachuelo, onde conhece Donga (1890-1974) e Pixinguinha. Em 1908, passa a trabalhar com calceteiro, calçando paralelepípedos nas ruas. Já em 1910, passar a investir mais em sua carreira artística, frequentando a famosa Festa da Penha, reduto de compositores.

Em 1912, ele faz a suas primeiras gravações na gravadora Columbia, Disco R B-139. Nessa ocasião, ele grava a *gavota* “Jaci” de Irineu de Almeida e o *batuque* “Sertanejo”, de sua autoria.

**Figura 13** – Frames de “Jaci” e o “Sertanejo” – João Pernambuco (1912)



Fonte: Canal Kennedy Violão. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CmCxDLlhr8g>>. Acesso: 20 out. 2024.



"Jaci" (*Gavota*), de Irineu de Almeida  
"Sertanejo" (*Batuque*), de João Pernambuco

Gravação de João Pernambuco no 1º violão e Rogério Guimarães no 2º violão (1912)

João Pernambuco sempre fez do regionalismo e de sua origem o seu lugar de fala, seu ponto de partida. Por isso, também, sua alcunha. Nesse ano, conhece Catulo da Paixão Cearense (1863-1946), com quem compôs várias peças musicais. João Pernambuco compôs, em parceria com Catulo, músicas como “Caboca de Caxangá”, sucesso no carnaval de 1913 e a conhecida *toada* “Luar do Sertão”. Sobre essa última, Catulo ao registrar a composição, omitiu o nome de João Pernambuco, o que acabou gerando uma mágoa e o rompimento da parceria.

João Pernambuco, anos antes de Luiz Gonzaga (1912-1989), já era um representante da música do sertão nordestino no “sul” do Brasil. Em 1913, com o sucesso de “Caboca de Caxangá”, ele cria o grupo Caxangá que se apresenta com roupas típicas do sertanejo da região nordeste.

**Figura 14** – O Grupo Caxangá. João Pernambuco é o primeiro sentado da esquerda para direita



Fonte: LEAL, José. *Raízes e Frutos da Arte de João Pernambuco uma viagem infinita*. Amazon, 2022.

João Pernambuco fez parte de um dos regionais de *choro* mais famosos da história da música brasileira, os *Oito Batutas*. Nesse grupo, tocou com músicos como Pixinguinha e Donga. A projeção dos *Oito Batutas* inspirou muitos outros músicos a seguirem seu caminho, formando regionais que atuaram nas gravadoras e posteriormente nas emissoras de rádio.

**Figura 15 –** Os Oito Batutas



Fonte: Acervo do Instituto de Arte Popular João Pernambuco. Disponível em: <  
<https://institutojoaopernambuco.org>>. Acesso: 20 out. 2024.

Acima temos os *Batutas em sua* formação entre os anos de 1919 a 1921. Em pé, da esquerda para a direita: pessoa não identificada que não fazia parte do grupo, Pixinguinha, Luís Silva, Jacob Palmieri. Sentados: Otávio Viana (China) (1888-1927), Nelson Alves (1895-1960), João Pernambuco, Raul Palmieri (1887-1968) e Donga.

Nos anos 1920, começou a dar aulas na loja *O Cavaquinho de Ouro*. Por volta desse período, conhece o compositor Heitor Villa-Lobos que, nos anos 1930, indica João Pernambuco para trabalhar na Superintendência de Educação Musical e Artística. Villa-Lobos nutria uma grande admiração pelo violonista-compositor, ao ponto de afirmar que compositor alemão Johann Sebastian Bach (1685-1750)<sup>117</sup> não teria “vergonha” em assinar as peças de João Pernambuco. No contexto cultural muito euro-centrado, como o do Brasil de início do século XX, falar que um compositor como Bach não teria vergonha em assinar uma música de João Pernambuco, era um grande elogio.

Villa-Lobos se inspirou na obra para violão de João Pernambuco para compor algumas de suas peças para violão como é o caso do “Prelúdio Nº 5” que é inspirado na *valsa* “Sonho de Magia”.

---

<sup>117</sup> Johann Sebastian Bach foi um compositor alemão, considerado um dos maiores compositores de todos os tempos. A obra de Bach caracteriza o período barroco e consolida as bases da música tonal.



Excerto 54 – “Prelúdio N° 5”, compassos 1 a 3

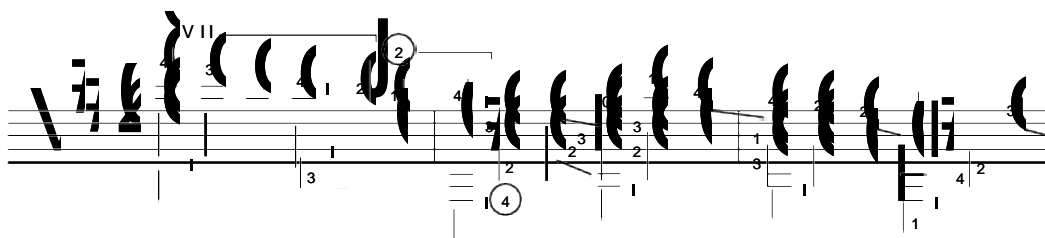


Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Cinc Préludes*. Paris: Max Echig, 1954.



"Prelúdio n°5",  
de Heitor Villa-Lobos (1954)  
Gravação de Angela Muner (2013)

Excerto 55 – “Sonho de Magia”, compassos 1 a 3



Fonte: PERNAMBUCO, João. *Sonho de magia*. Acervo [www.delcamp.net](http://www.delcamp.net). Disponível em: <  
<https://www.classclef.com/source/joao-pernambuco-sonho-de-magia.pdf>>.



"Sonho de Magia", de João  
Pernambuco (1926)  
Gravação original de João  
Pernambuco, no 1º violão,  
Zezinho (Zé Carioca), no 2º violão

Villa-Lobos, no primeiro compasso do seu *prelúdio*, ressignifica a ideia melódica do primeiro compasso da *valsa* de João Pernambuco. O compasso das duas peças é composto e as três notas iniciais, Ré, Dó sustenido e Si, são iguais. A partir do segundo tempo do compasso composto de 6/4, Villa-Lobos usa notas diferentes das usadas por João Pernambuco em “Sonho de Magia”. Esse tipo de exploração de ideias musicais, não configura plágio, mas uma ideia musical que, mesmo inspirada em outra, é desenvolvida de forma totalmente distinta.

Outro caso é o “Estudo Nº 1”, onde Villa-Lobos usa uma ideia de exploração de acordes diminutos no braço do violão que é similar à ideia usada no *jongo* “Interrogando”, de João Pernambuco.

**Excerto 56** – “Estudo Nº 1”, compassos 17 a 22

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Douze Études*. Paris: Max Eschig, 1953.

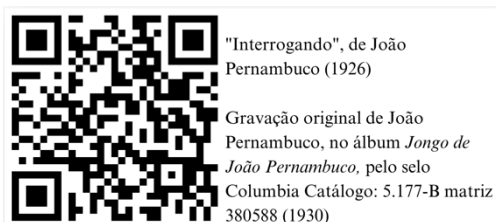


"Estudo nº 1", de Heitor Villa-Lobos (1928/1929)

Interpretação de Andrés Segóvia,  
no Recital de Violão no  
Nymphenburg Palace em Munique  
(1961)

**Excerto 57** – “Interrogando”, compassos 10 a 19

Fonte: PERNAMBUCO, João. *Interrogando*. Tatuí: Conservatório Dramático e Musical “Dr. Carlos de Campos”, 2005.



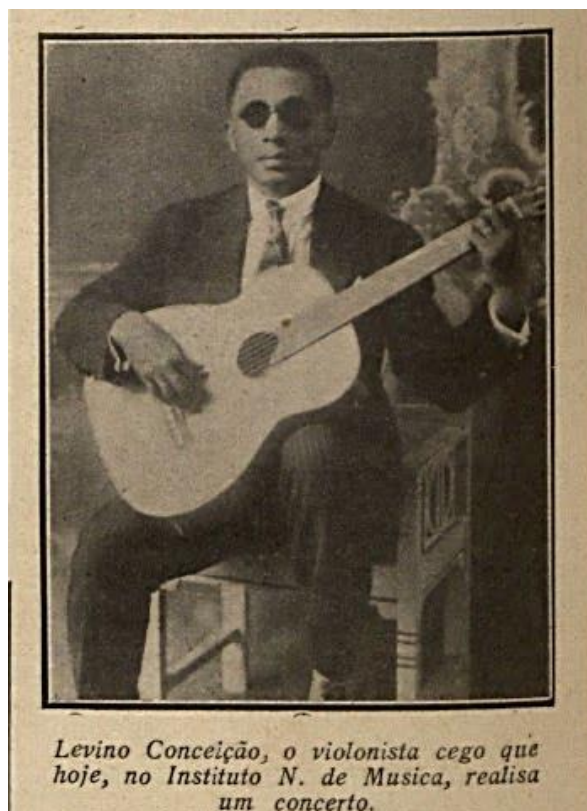
Nos compassos 17 a 21 do “Estudo Nº 1” de Villa-Lobos temos a mesma sequência de acordes diminutos descendentes que encontramos no *jongo* “Interrogando”, de João Pernambuco. Ressaltamos que esse tipo de condução harmônica era uma novidade na música para violão desse período, Villa-Lobos usa a mesma ideia de Pernambuco, mas a forma de explorar é diferente, usando cordas soltas durante a progressão de acordes, gerando muitas dissonâncias e choque entre harmônicos. Esse tipo de condução dos acordes, de semitom a semitom, mantendo cordas soltas, é uma novidade que Villa-Lobos traz para o repertório do violão.

João Pernambuco foi, também, um dos precursores das gravações para violão, além de ter trazido para o instrumento muitas ideias musicais, que passam a ser exploradas a partir de sua obra. Na seção seguinte, vamos falar de outro violonista-compositor que teve atuação nas gravadoras, que é o mato-grossense, Levino Conceição (1895-1955).

### 1.3.3 Levino Conceição e o violão de concerto

Para Zanon (2006), se, até os anos 1920, houve um predomínio no cenário violonístico brasileiro de João Pernambuco e Canhoto, os anos seguintes trouxeram um outro nome à tona: Levino Albano Conceição, ou, como ficou conhecido, Levino Conceição. Este violonista nasceu em 1895 em Cuiabá, capital de Mato Grosso. Aos sete anos de idade ficou cego. Consta que com doze anos já era um violonista conhecido em sua cidade. Ainda adolescente viajou para estudar música no Instituto Benjamin Constant, fundado por D. Pedro II, na cidade do Rio de Janeiro.

**Figura 16 –** Retrato do violonista Levino Conceição



*Levino Conceição, o violonista cego que hoje, no Instituto N. de Musica, realiza um concerto.*

Fonte: Acervo Digital do Violão Brasileiro. Disponível em: <<https://www.violaobrasileiro.com.br/dicionario/levino-albano-da-conceicao>>. Acesso em: 3 abr. 2024.

Em 1917, engajou-se na criação de escolas especiais para o ensino de música e outras profissões destinadas aos deficientes visuais. Por indicação do Instituto Benjamin Constant, passou a viajar o Brasil fazendo recitais e pedindo a ajuda das autoridades locais e da sociedade para a realização desse empreendimento (Nogueira, 2000). A partir do ano de 1922, Levino Conceição já era considerado um dos melhores violonistas da época, chamado pela imprensa carioca e paulista de “O Rei do Violão”. Além de compositor, destacou-se, também, fazendo arranjos de peças eruditas para executar em seus recitais. Em 1931, ao excursionar pela cidade de Guaratinguetá no interior de São Paulo, apresentaram-lhe um jovem violonista local que acabou por impressioná-lo bastante. Esse jovem era Dilermando Reis (1916 – 1977), que, a partir desse encontro, virou seu pupilo e foi com o mestre para o Rio de Janeiro. Nos anos seguintes, Levino viajou por todo o Brasil fazendo recitais e militando em favor da causa dos deficientes visuais. Em 1950, foi admitido como Professor Titular das Cadeiras de Violão e Bandolim do Instituto Benjamin Constant.

Para o violonista Fábio Zanon, a obra de Levino Conceição necessita “de uma catalogação precisa, de uma edição crítica e as suas gravações ainda precisam ser

restauradas e disponibilizadas em CD, porque trata-se de um compositor digno e de uma das figuras seminais na formação do violão brasileiro” (Zanon, 2006, s/p). Cabe ainda frisar que, a despeito de sua relevância histórica e artística, não encontramos trabalhos sobre sua obra. As informações a que tivemos acesso foram divulgadas no livro *Sua Majestade o violão* de Genésio Nogueira (2000), uma biografia de Dilermando Reis. Abaixo segue a gravação feita pelo compositor da peça “Canção Gaúcha”, de sua autoria.



"Canção gaúcha",  
de Levino Albano da Conceição  
E. Martins (1930)

Disco Odeon: 10601 - matriz  
3427. (1930)

Nessa gravação realizada na gravadora Odeon, nº 10601, em 1930, temos uma toada executada ao violão solo em tonalidade maior e de caráter regional ou brejeiro com o uso de melodia em terças.<sup>118</sup> Segue uma outra gravação do autor, dessa vez a valsa “Meditando”, gravada em 1930, Disco Odeon 10.721-B, matriz 3427.



"Meditando" (valsas),  
de Levino Albano da Conceição  
(1930)

Disco Odeon 10.721-B - matriz  
3427. (1930)

Nesse caso, percebemos uma *valsas* em tonalidade menor em estilo *seresteiro*, com melodia de lírica mais livre, que renunciava, como discutiremos mais adiante, uma forma de compor e tocar violão que influenciou a partir das novas mídias, à época, como o rádio, toda uma geração de violonistas-compositores. Ainda sobre o violonista, para Genésio Nogueira, “Levino Conceição, naquela época, era considerado um dos melhores violonistas brasileiros. Fora comparado pela imprensa paulista com o virtuose Agustín Barrios e à concertista Josefina Robledo” (Nogueira, 2000, p. 23).<sup>119</sup> Barrios e Robledo

<sup>118</sup> Terça é um intervalo musical que compreende um espaço de três notas, por exemplo, da nota dó a nota mi temos uma terça, pois nesse espaço contamos três notas, que são dó, ré, e mi. Já da nota dó à nota sol, temos um intervalo de quinta, uma vez que nesse espaço contamos cinco notas que são dó, ré, mi, fá e sol. Na chamada música “caipira” ou “sertaneja”, é muito comum as melodias serem tocadas ou cantadas em terças simultâneas, processo que é conhecido popularmente como primeira e segunda voz. Daí vem a formação tradicional de duplas caipiras ou sertanejas.

<sup>119</sup> Agustín Barrios (1855-1944) foi violonista e compositor paraguaio, tendo tido grande relevo internacional, levando suas composições que dialogavam com traços estilísticos de povos ameríndios aos mais diversos palcos do

tiveram muita relevância no começo do século por trazerem a possibilidade de o violão ocupar teatros de concerto com gêneros latino-americanos. Nesse particular, a obra de Conceição tem uma particularidade que é o trabalho com gêneros do Sul do país, o que reitera o aspecto sistêmico, em que a partir das vivências e trocas conjuntas, foi possível construir o sistema musical brasileiro.

No jornal *Correio da Manhã*, edição do dia 16 de outubro de 1923, a nota anunciando um concerto do violonista cita, também, um concerto do violonista Agustin Barrios, sugerindo uma comparação entre os dois músicos, como mostra o seguinte recorte dessa edição.

**Excerto 58** – Nota sobre o concerto de Levino Conceição

**O concerto de amanhã**  
 Audição de um notavel violonista brasileiro  
 no Instituto de Musica  
 Está marcado para amanhã, á noite, o concerto do violonista brasileiro, cego, **Levino Albano da Conceição**. Os que assistiram as audições de Barrios, cujo nome se tornou celebre entre nós, não percam a oportunidade que se lhes depara agora, para vibrar aos accordes do violão de Levino. Esse instrumento, dedilhado pelo artista patricio, alcança todos os effeitos da harmonia, em creações de verdadeiro sortilegio. Chora, canta, ri; evoca as grandes tempestades da alma; traduz os profundos rythmos da natureza; gorgeia e troveja. Sobretudo, quando se refere a motivos nacionaes, é electrizante.  
 Levino proporcionou-nos, antehontem, á tarde, algumas horas de emoção inaudita. Tocou, por exemplo, a *Retomada de Corumbá*, e, ouvindo-o, como que testemunhamos o espectáculo que a exaltação patriótica do musico animava — a marchabataida, o troar das peças, a intermittencia dos tiros, os queixumes dos feridos, a avançada dos combatentes e a victoria, entrecortada de notas do hymno nacional. Assim as *Lagrimas da patria*, esplendida composição sua, de raro poder emotivo. Assim, os sambas, as toadas dos pampas. Assim varios trechos classicos.  
 Cego, **Levino** consegue devassar os segredos da sua arte. Elle merece o auxilio e os applausos do publico.

**Bronzes d'Arte** — monumental ou decorativa. bustos, placas e cordas na Fundação Indígena. (3496)

Fonte: O Concerto de Amanhã. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 16 de outubro de 1923, p.2.

mundo. Dentre suas composições mais renomadas está “La cathedral”. Josefina Robledo (1897-1972) foi violonista e compositora espanhola, aluna de Francisco Tárrega (1852-1909) um dos principais compositores do Romantismo (DUDEQUE, 1994). Ambos violonistas foram responsáveis por impulsionar o violão, no Brasil, a partir de sua legitimação como instrumento solista no mundo, numa lógica de fora para dentro.

Nessa nota, percebemos uma exaltação do talento do violonista que está de acordo com a ideia, buscada então, de positivação da musicalidade popular. Percebemos, também, a alusão ao ideário nacionalista presente à época. Observemos o trecho abaixo, extraído da nota jornalística sobre a sua percepção de um recital do violonista:

**Excerto 59** – Tocou, por exemplo, a *Retomada de Corumbá*, e, ouvindo-o, como que testemunhamos o espetáculo que a exaltação patriota do músico animava – a marcha batida, o troar das peças, a intermitência dos tiros, os queixumes dos feridos, a avançada dos combatentes e a vitória, entrecortada de notas do hino nacional (Sem autor. *O Concerto de Amanhã*. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 16 de outubro de 1923, p. 2).

No trecho acima, temos a menção a peça do compositor *Retomada de Corumbá*.<sup>120</sup> Nele o autor da nota destaca de forma positiva a “exaltação patriota” do violonista e descreve que a sua composição fazia citação de trechos do hino nacional brasileiro. Encontramos paralelo nesse tipo de composição de exaltação à pátria na *Marcha Triunphal Brasileira*, do seu contemporâneo e também violonista, Américo Jacomino, o Canhoto.

Conceição, além de ter deixado obras muito relevantes para violão teve como maior legado a docência, tendo ensinado vários violonistas que se projetariam para a cena nacional e internacional, como, por exemplo Dilermando Reis, que foi um dos mais célebres violonistas a protagonizar espaços nas rádios brasileiras. Sua biografia e obra são constitutivas do sistema musical brasileiro e favoreceram com que o violão e os violonistas-compositores consolidassem sua prevalência nesse sistema.

### 2.3.2 O violão mineiro de Mozart Bicalho

Outro importante violonista-compositor, contemporâneo de Levino Conceição, foi Mozart Bicalho (1902-1986). Ele nasceu em 1902 no distrito de Santa Bárbara (atual município de Bom Jesus do Amparo), no estado de Minas Gerais. Consta que começou a tocar violão aos quinze anos e, mais tarde, migrou para Belo Horizonte e, posteriormente, para o Rio de Janeiro. Foi um dos violonistas pioneiros da radiofonia brasileira, tendo

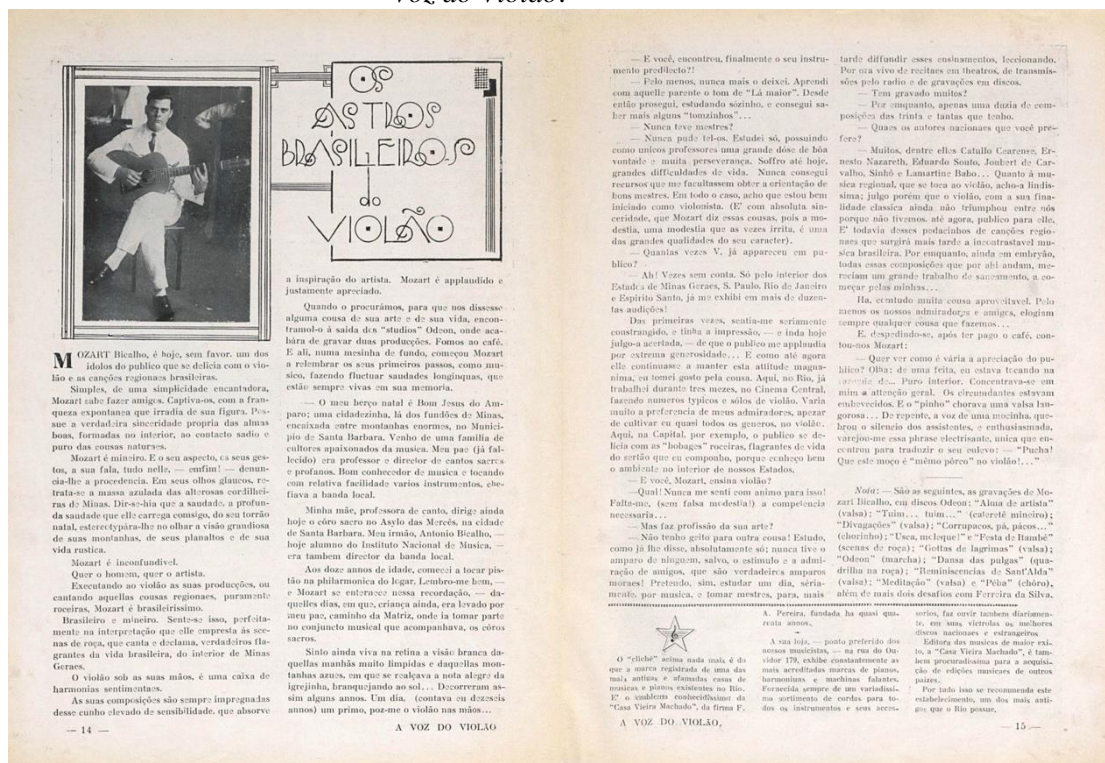
---

<sup>120</sup> Ao longo dos anos de investigação, não logramos, infelizmente, encontrar nem a gravação nem a partitura da obra *Retomada de Corumbá*. Esperamos poder dar continuidade ao trabalho de pesquisa, a fim de podermos estudar essa peça e compreender sua relevância no sistema musical brasileiro.

atuado como instrumentista e diretor artístico em diferentes rádios. Por essa época, conviveu com grandes músicos e violonistas como Quincas Laranjeira, João Pernambuco, Canhoto e Heitor Villa-Lobos.

Vejamos matéria veiculada na seção “Os astros brasileiros do violão” da revista *A Voz do Violão*, podem-se ler trechos de uma entrevista em que Mozart Bicalho relata sua origem, escolha pelo instrumento entre outros causos mineiros. Vejamos a fonte:

### Excerto 60 – Matéria dedicada a Mozart Bicalho no 1º número da revista *A Voz do Violão*.



— E você, encontrou, finalmente o seu instrumento predileto?

— Pelo menos, nunca mais o deixei. Aprendi com aquele parente o tom de “Lá maior”. Desde então prossegui, estudando sozinho, e comecei saber mais alguns “tonalizações”...

— Nunca teve mestres?

— Nunca pude vê-los. Estudei só, possivelmente como muitos professores uma grande dose de boa vontade e muita perseverança. Sofri até hoje, grandes dificuldades de vida. Nunca consegui recursos que me facilitassem obter a orientação de bons mestres. Em todo o caso, acho que estou bem iniciado como violonista. (E com absoluta sinceridade, que Mozart diz essas coisas, pois a modestia, uma modestia que às vezes irrita, é uma das grandes qualidades do seu caráter).

— Quantas vezes V. já apareceu em público?

— Ah! Vezes sem conta. Só pelo interior dos Estados de Minas Geraes, S. Paulo, Rio de Janeiro e Espírito Santo, já me exhibi em mais de dezenas de auditórios!

Das primeiras vezes, sentia-me seriamente constrangido, e tinha a impressão, — e toda hoje julgo-a acertada, — de que o público me aplaudia por extrema generosidade... E como até agora elle continuava a manter esta attitude magnânima, eu tenho gosto pela coisa. Aqui, no Rio, já trabalhei durante tres mezes, no Cinema Central, fazendo numeros typicos e solos de violão. Varia muito a preferença de meus admiradores, apesar de cultivar eu quasi todos os generos, no violão. Aqui, na Capital, por exemplo, o publico se delecta com as “hobags” recitadas, flagrantemente de vida do sertão que eu compozi, porque culturo bem o ambiente no interior de nossos Estados.

— E você, Mozart, ensina violão?

— Qual! Nunca me senti com animo para isso! Faltava-me, (sem falsa modestia!) a competencia necessaria...

— Mas faz profissão da sua arte?

— Não tenho getta para outra coisa! Estudo, como já lhe disse, absolutamente só; nunca tive o amparo de ninguém, salvo, o estímulo e a admiração de amigos, que são verdadeiros amparos meus! Pretendo, sim, estudar um dia, seriamente, por musica, e tomar mestres, para, mais tarde, difundir esses ensinamentos, lhecionando, por via viva de recitars em theatros, de transmissões pelo radio e de gravações em discos.

— Tem gravado muito?

— Fiz unicamente, apenas uma duzia de composições das frutas e lutas que tenho.

— Quais os autores nacionais que você preferiu?

— Muitos, dentre elles Cataldo Caraceni, Ernesto Nazareth, Eduardo Souto, Joubert de Carvalho, Sinhô e Lamartini Bahó... Quanto a musica regional, que se toca no violão, acho-o bellissimo; julgo porém que o violão, com a sua fidelidade classica ainda não triumphou entre nós porque não tivemos até agora, publico para elle, E todavia desses produções de canções regionaes que surgirá mais tarde a incontrastavel musica brasileira. Por enquanto, ainda em embryão, todas essas composições que por ali andam, mereciam um grande trabalho de sacramento, a ser mecar pelas milhas...

— Ha, o estudo muita coisa aproveitável. Pelo menos os nossos admiradores e amigos, elogiam sempre qualquer coisa que fazemos...

— E despendidos, após ter pago o café, contos-mozart?

— Quer ver como é vária a apreciação do publico? Olha: de uma feita, eu estava tocando na cidade de... Puro interior. Concentrava-se em mim a attenção geral. Os circumstantes estavam embocados. E o “pilhão” chorava uma valsa langorosa... De repente, a voz de uma moçolha, quebrou o silencio das assistências, e entusiasticamente, varrejo-me esse phrase electricamente, unica que encontrei para traduzir o seu euforio: — “Ducha! Que este moço é intimo pórcio no violão!”

Nada... São as seguintes, as gravações de Mozart Bicalho, em discos Odono: “Alma de artista” (valsa); “Tulim... tulim...” (esterete mineiro); “Divagações” (valsa); “Corrupções, pá, pácos...” (chorinho); “Uso, mo loque” e “Festa de Haniel” (scenas de roca); “Gottas de lagrimas” (valsa); “Odono” (marcha); “Dansa das palmas” (quadrilha na roca); “Hominiceiros de Sant’Alba” (valsa); “Meditação” (valsa) e “Viava” (choro), além de mais dois desafios com Ferreira da Silva.

A. Pereira, fundador, ha quasi que treza annos.

A sua loja, — posta preferido dos amos musicistas, — na rua do Ouvidor 179, exhibe constantemente as mais acreditadas marcas de pianos, harmonium e machinas folantes. Exercida sempre de um variadissimo sortimento de cordas para todos os instrumentos e sera, sempre, em sua vitrolas as melhores discos musicas e estrangeiros.

Editora das musicas de maior exito, a “Casa Vieira Machado”, é tambem preponderantissima para a aquisição de edições musicas de outros países.

Por isso mesmo se recommenda este estabelecimento, um dos mais antigos que o Rio possui.

Fonte: Disponível em: < <https://www.digitalguitararchive.com/2021/03/a-voz-do-violao/>>. Acesso em: 22 out. 2024.

A entrevista de Bicalho é reveladora de um percurso formativo que ocorre pela profissão dos pais, tendo ele, quando menino acesso a diferentes conhecimentos musicais e a instrumentos de diferentes tipos, até que um primo lhe apresentasse, na adolescência o violão que o acompanhou pelo resto da vida, contudo, ele destaca que não pôde ter mestres do violão. Observamos, assim a convergência de uma escola formal, da tradição dos corais de igreja do interior do país, que ainda não tínhamos abordado nesta tese, mas que conforma também o sistema musical brasileiro, juntamente com a prática autodidata que é frequente em instrumentistas populares brasileiros.

### Excerto 61 – - O meu berço natal é Bom Jesus do Amparo: uma cidadezinha, lá nos fundões de Minas, encaixada entre montanhas enormes,



no Município de Santa Barbara. Venho de uma família de cultores apaixonados da música. Meu pai (já falecido) era professor e director de cantos sacros e profanos. Bom conhecedor de música e tocando com relativa facilidade vários instrumentos, chefiava a banda local.

Minha mãe, professora de canto, dirige ainda hoje o coro sacro no Asylo das Mercês, na cidade de Santa Barbara. Meu irmão, Antonio Bicalho, – hoje aluno do Instituto Nacional de Música, – era também director da banda local. Aos doze anos de idade, comecei a tocar pistão na filarmônica do lugar. (...) Um dia, (contava eu dezesseis anos) um primo, poz-me o violão nas mãos...

– E você, encontrou, finalmente o seu instrumento predilecto?!

– Pelo menos, nunca mais o deixei. Aprendi com aquelle parente o tom de “Lá maior”, Desde então prossegui, estudando sozinho, e consegui saber mais alguns “tomzinhos”...

– Nunca teve mestres?

– Nunca pude tel-os. Estudei só, possuindo como únicos professores uma grande dóse de boa vontade e muita perseverança. Soffro até hoje, grandes difficuldades de vida. Nunca consegui recursos que me facultassem obter a orientação de bons mestres. Em todo o caso acho que estou bem iniciado como violonista. (É com absoluta sinceridade que Mozart diz essas cousas, pois a modéstia, uma modéstia que as vezes irrita, é uma das grandes qualidades de seu character) (*in Revista A Voz do Violão*, nº 1, p. 15).

A despeito desses desafios, Bicalho logrou ter um enorme êxito e alcançou a profissionalização, conforme pode ser ler na sequência da matéria em foco. Em outro trecho da entrevista ele explica:

**Excerto 62** – – Mas faz profissão da sua arte?

Não tenho jeito para outra coisa! Estudo como já lhe disse, absolutament só; nunca tive o amparo de ninguém, salvo, o estímulo e a admiração de amigos, que são verdadeiros amparos Moraes! Pretendo, sim, estudar um dia, sériamente, por música, e tomar mestres, para, mais tarde diffundir esses ensinamentos, leccionando. Por ora vivo de recitais em theatros, de transmissões pelo radio e de gravações em discos. (*in Revista A Voz do Violão*, nº 1, p. 15).

Sua inserção no rádio acontece em 1924. Segundo o próprio compositor:

**Excerto 63** – Em 1924, fui apresentado ao Dr. Roquette Pinto, patrono do rádio no Brasil, pelo poeta Olegário Mariano e pelo Dr. Lincoln de Souza. Com isso, arranjei um programa solista de violão naquela emissora (Bicalho apud Sampaio, 2002, p. 16).

Acreditamos que, embora não apareça nessa entrevista,<sup>121</sup> a emissora de rádio à qual Mozart Bicalho se refere é a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, que tinha como diretor o citado Roquette-Pinto. Dessa forma, Bicalho estreia como um dos violonistas-compositores pioneiros do rádio no Brasil. Encontramos uma nota no jornal *Correio da Manhã*, do ano de 1925, no Excerto 64, que nos faz acreditar nessa hipótese.

**Excerto 64** – Programação da Rádio Sociedade com Mozart Bicalho

**IRRADIAÇÕES DE HOJE DA  
RADIO SOCIEDADE**

A Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, com antena de 400 metros, irradiará hoje o seguinte programma:

A's 12 horas — "Jornal do Meio Dia" (cotações das bolsas de mercadorias e cambias, abertura. — Noticias de interesse geral extraidas dos jornaes da manhã). — Pagina Agronomicã.

A's 5 horas — Deixa de haver a habitual irradiação da tarde, por estar o Pavilhão da Tcheco-Slovaquia occupado pela Academia de Sciencias.

A's 8 horas — Lição de inglez, pelo professor Luiz Eugenio de Moraes Costa, director do Atheneu S. Luiz. — Lição de chimica, pelo professor Mario Saraiva, director do Instituto de Chimica. — Sólós de violão, pelo professor **Mozart Bicalho**. — Canções brasileiras, pelo barytono Syvio Vieira. — Ephemerides Brasileiras do Barão do Rio Branco. — Noticias de sciencia. — Hora certa.

A's 10 horas — "Jornal da Noite". — Cotações da Bolsa de Mercadorias; cambio; previsão do tempo; noticias telegraphicas do estrangeiro; ultimas noticias dos jornaes da noite; noticias diversas.

Fonte: Sem autor. *Irradiações de Hoje da Rádio Sociedade*. Coluna Sem Fio. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 10 de novembro de 1925. p. 7.

A partir dessa fonte podemos deduzir que Mozart Bicalho foi um dos pioneiros do rádio como solista de violão, considerando que essa nota de jornal tem data de 10 de novembro de 1925, aproximadamente três anos após a primeira transmissão de rádio no

121 Entrevista concedida por Mozart Bicalho ao seu biógrafo Renato Sampaio e publicada pela primeira vez no jornal Estado de Minas, edição de 15 de fevereiro de 1984.

Brasil. Observando a programação, podemos deduzir que a Rádio Sociedade era uma emissora de caráter informativo e educacional, pois, além da parte musical, havia na programação aulas de inglês (inglez), aulas de química (chimica), além do noticiário geral e econômico. Vimos, em edições posteriores, outras notas similares com a presença do violonista.

Já, na edição de 27 de junho de 1926, no Excerto 65, do mesmo jornal, aparece um outro tipo de atuação do violonista, dessa vez, tocando em palco de cinemas e teatros. Cabe observar que à época do cinema mudo, os cinemas contratavam músicos para tocar durante e entre as sessões.

### Excerto 65 – Programação do Cinema Theatro Central

## CINEMA THEATRO CENTRAL

União music-hall familiar do Brasil. Empresa Pinijidi, Avenida Rio Branco 168 e 170. Telephone Central 4218

**HOJE**

Ultimo dia - Frank Merril e Marguerite Snow em

### O SELVAGEM DO MAR

Um film Diamond Programma

**No Palco** Colossal Exito

### CORONA

musical excentrico, o melhor que veio até hoje ao Brasil

**TOCO HAWAY**

Sensacional acrobacia japoneza

Clara Sinclair

notavel soprano da Cia. Billoro

**LA SOBERANA,**

Sempre successo, sempre applaudida

Mariacela a rainha do baile

**- DUO MONTENEGRO**

bailates acrobaticos

MINTIR PACHE e seus cães amestrados

Mozart Bicalho, Azucena, Izabelita Lopes, Trio Arna, loc. Dina Bruno, Pura Genely

HOJE, Graúlosa matineia infantil com distribuição de lindas bonecas e melas de soda Venes

**4 Grandes Estréas no Palco**

4 grandiosas sessões com Palco, as 2 1/2, 4 hs., 5 3/4 7 hs., 8 1/2 e 10 hs.

**AMANHÃ Joh Bowers AMANHÃ**



Lillia Rich

Charles Murray

CORAÇÕES ESGOTADOS

Um drama social e empolgante da «Brasil-America Films»

NO PALCO, estréa chegada da Europa

Willy Karbet et Girle - Fantazia acrobática - Antipodistas

Breve a chegar da Europa Miss Brooklyn e seu papagaios e pombos amestrados

Novidade nunca vista - Aro Satan, Ventriloquo e notavel atrador

Trio Wagner, cantos e bailles modernos

**HOJE**

AMANHÃ

### COPACABANA CASINO-THEATRO

Todos os dias um film novo

**HOJE - Domingo - HOJE**

MATINEE NA TELA - A's 3 horas da tarde

### NA PISTA FALSA

Cinco actos da "piles-Programma"

Poltronas, 25000 - Camisotes, 10000.

NO PALCO - A's 21 horas: Despedida do notavel teatinista francez GABRIEL BOULLON

No programma: Schumann, Beethoven, Paganini, Vitali, Brahms, Nardini, etc Poltrona seccoa

AMANHÃ - "O homem que não gostava de mulher" - Sete actos.

Dinner e Souper dansants todas as noites - A's quartas e sabbados, só é permitida a entrada no restaurant de smoking ou casaca. - AOS DOMINGOS e FEIADOS haverá MATINEE, ás 3 horas.

AOS DOMINGOS - Aperitif-dansant das 17 ás 19 horas. (A 6041)

### CINEMA PARIS

Praça Tiradentes, 42 - Tel. C. 131 - Emp Garrido

HOJE - Pela ultima vez

### "O BOBO"

O maior film europeu deste anno interpretado pela primeira Italia Almerando Merisii

AMANHÃ - Um programma que se distingue pela sua qualidade

### Amor em Quarentena

Christina e Fox contem de 1925 del qual, pela primeira BEBE DIA NIBES e HARRISON FORU

### GENOVEVA

Sensacional trabalho de Gummert, extrahido da celebre obra de Le matinee autor de JOCELYN

LUXUOSISSIMO trabalho da Mireto para o Programma Secador pela atoravel NAE MURRAY (A 1121)

Fonte: Sem autor. Programação do Cinema Theatro Central. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 27 de junho de 1926. p. 20.

Podemos observar na leitura da fonte que, além de Mozart Bicalho, temos várias atrações musicais e cênicas. A atuação nos cinemas e teatros era à época uma das

principais fontes de renda para violonistas e músicos de uma forma geral. Tal como vimos sobre Chiquinha Gonzaga. Nessa perspectiva, e seguindo o fio condutor de nossa reflexão, o sistema musical brasileiro dialoga com os demais sistemas artísticos, sendo evidentes os entrecruzamentos tanto com o sistema literário, a partir do sistema cancional, e com o sistema cênico, a partir dos gêneros musical, opereta e ópera.

Em 1929, Mozart Bicalho foi contratado pelo diretor artístico da gravadora Odeon, Eduardo Souto. Foi, então, que fez sua estreia em discos com a valsa “Alma de Artista” e o cateretê “Tuin, Tuin”. A partir daí, tornou-se um dos violonistas que mais gravou, sobretudo, na década de 1930 (Zanon, 2006). Tanto “Alma de artista” como “Tuin, Tuin” já faziam parte do repertório conhecido do público e foram escolhas naturais como repertórios para serem gravados.

Nos anos 1940, o violonista voltou à Minas Gerais, onde visitou cerca de trezentas cidades do estado tocando e compondo músicas em homenagem à algumas delas. Acredita-se, infelizmente, que muitas dessas composições se perderam (Zanon, 2006). Sua composição mais conhecida é, sem dúvida, a valsa *Gotas de Lágrimas*. Essa valsa explora toda a extensão do braço do violão e fez grande sucesso entre os violonistas da época pois era considerada, segundo Nogueira (2000, p. 351), “uma música de desafio, dada a sua dificuldade para executá-la. Quem tocasse essa valsa era considerado um bom violonista.”

Ainda sobre essa *valsa*, disse o violonista mineiro e importante professor de violão José Lucena (*in* Albin, 2002-2012): “*Gotas de Lágrimas* forma com *Abismo de Rosas* (Canhoto) e *Sons de Carrilhões* (João Pernambuco) uma tríade exemplar de músicas populares que, durante anos, atraíram e sensibilizaram os ouvintes a ponto de tornar muitos deles cativos para sempre do instrumento.” Isso evidencia a importância da obra de Bicalho para a construção de uma identidade violonística brasileira. A esse respeito, verificamos que sua obra influenciou e motivou bastante violonistas da geração seguinte, como Dilermando Reis (Sampaio, 2002; Martins, 2013).<sup>122</sup> Sobre essa influência, Sampaio (2002, p. 21), referindo-se à *valsa* “Noite de Lua”, de Dilermando Reis, atesta que:

---

<sup>122</sup> SAMPAIO, Renato. *O Violão Brasileiro de Mozart Bicalho*. Belo Horizonte: Editora Hematita, 2002.

MARTINS, Reginaldo de Almeida. 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*. *Dissertação* (Mestrado em Música). Belo Horizonte: UFMG, 2013.

É interessante observar que, assim como Canhoto exerceu confessada influência sobre Mozart Bicalho – graças, sobretudo, à irradiação de sua imagem como profissional número um do violão; imagem que sempre lhe foi muito forte –, também este último, ainda que de forma subjetiva, faria sentir sua presença na obra inaugural de Dilermando Reis.

Vejamos, na sequência, um trecho da partitura de “Gotas de Lágrimas”:

**Excerto 66** – Trecho da partitura de “Gotas de Lágrimas” de Mozart Bicalho, Transcrição de Renato Sampaio.

**Gotas de lágrimas** valsa

63

Fonte: SAMPAIO, Renato. **O violão brasileiro de Mozart Bicalho**. Belo Horizonte: Edições Hematita, 2002, p. 63.



"Gotas de Lágrimas e Odeon"  
(valsas), de Mozart Bicalho (1930)

Gravado pelo selo Odeon (1930).

“Gotas de Lágrimas” é uma *valsas* em Lá menor, em forma *rondó* do tipo A-B-A-C-A, ou seja, uma peça musical de três partes, A, B e C, onde ocorre sempre um retorno a parte A, após cada seção. A parte A está em Lá menor, começa e termina com esse acorde.<sup>123</sup> A parte B, inicia-se na dominante,<sup>124</sup> Mi Maior,<sup>125</sup> e desenvolve até retornar à tônica<sup>126</sup> Lá menor. A parte C está na tonalidade<sup>127</sup> homônima, Lá Maior, modulação<sup>128</sup> muito usada em peças musicais.

Passando a abordar a *valsas* “Noite de Lua” de Dilermando Reis e sua semelhança com a *valsas* “Gotas de Lágrimas” de Mozart Bicalho. Abaixo, segue um trecho da partitura de “Noite de Lua”.



"Noite de Lua" (valsas), de  
Dilermando Reis (1944)

Interpretado por Dilermando  
Reis no álbum Abismo de Rosas  
(1961).

---

123 Acorde é um conjunto de três ou mais notas, geralmente em intervalos de terça, tocados simultaneamente. Os acordes são a menor unidade do que conhecemos em música como harmonia, que é a combinação de acordes organizados de forma cadencial, sempre com um fio condutor, que é a melodia – linha principal de uma peça musical.

124 Dominante é o quinto grau de uma escala musical. Chamamos também o acorde formado a partir do quinto grau, de acorde da dominante.

125 O acorde Maior é formado por uma fundamental, uma terça maior (intervalo de 2 tons) e uma quinta justa (intervalo de 3 tons e 1 semitom. No caso de Mi Maior teremos, a fundamental mi, a terça maior sol sustenido e a quinta justa si.

126 Tônica é o nome dado ao primeiro grau de uma escala, por exemplo, na escala de Lá menor, a tônica a nota lá e o acorde da tônica é o Lá menor.

127 Tonalidade ou centro tonal é o nome que se dá a escala e grupo de acordes sobre o qual uma peça musical é construída. Existe na tonalidade uma espécie de sistema hierárquico, onde o primeiro grau, chamado de tônica, é o centro gravitacional, onde todo o desenvolvimento musical acontece em seu entorno. Geralmente, o acorde da tônica inicia e termina as obras musicais.

128 Modulação é o nome que damos a uma mudança de tonalidade dentro de uma peça musical. No exemplo acima, temos uma valsas em Lá menor que modula na parte C pra Lá Maior e modula de volta, no retorno a parte A, para Lá menor.

**Excerto 67** – Trecho da partitura de “Noite de Lua” de Dilermando Reis, publicada pela Bandeirante Editora Musical LTDA, em 1952.

18 Ao meu amigo Tenente Coronel Armando Cavalcante Proença

**NOITE DE LUA**  
(VALSA SERENATA)

DILERMANDO REIS

VIOLÃO

Copyright © 1952 by BANDEIRANTE EDITORA MUSICAL LTDA - Rua do Seminário, 165 - São Paulo - Brasil  
Todos os direitos reservados - Copyright Internacional Assegurado - Impresso no Brasil

BEM - 128<sup>a</sup>

Fonte: REIS, Dilermando. *Noite de Lua*. São Paulo: Bandeirante Editora Musical LTDA, 1952.

A *valsa* “Noite de Lua” também está em forma *rondó*, do tipo A-B-A-C-A, em que o A está em Lá menor, o B modula para a relativa Dó Maior e o C modula para a tonalidade homônima, Lá Maior. Além da estrutura, essa *valsa* tem em comum com

“Gotas de Lágrimas” a harmonia das partes A e C, que são muito similares, com algumas pequenas variações.

O tema da parte A de “Noite de Lua” é uma espécie de variação da parte A da valsa “Gotas de Lágrimas”. Abaixo segue alguns compassos para compararmos:

**Excerto 68** – “Gotas de Lágrimas”, compassos 7 a 12.



Fonte: SAMPAIO, Renato. *O violão brasileiro de Mozart Bicalho*. Belo Horizonte: Edições Hematita, 2002, p. 63.

**Excerto 69** – “Noite de Lua”, compassos 1 a 6.



Fonte: REIS, Dilermando. *Noite de Lua*. São Paulo: Bandeirantes Editora Musical LTDA, 1952.

Nos seis primeiros compassos de “Gotas de Lágrimas”, temos uma introdução, por isso o recorte a partir do compasso 7. Os compassos 1, 2 e 3 de “Noite de Lua” tem a mesma melodia dos compassos 7, 8 e 9 da valsa “Gotas de Lágrimas”, só que uma oitava acima. A partir do compasso 4, a peça “Noite de Lua” se desenvolve com uma melodia diferente, mantendo, no entanto, a mesma harmonia, na parte A. Isso demonstra que a valsa de Dilermando Reis tem, sim, uma inspiração na valsa de Mozart Bicalho. No entanto, “Noite de Lua” é uma composição original e parece, na verdade, uma variação do tema de “Gotas de Lágrimas”. Vale ressaltar que, na história da música, os compositores sempre criaram variações sobre temas de domínio público e, também, de outros compositores.



Outro ponto relevante é a influência que os violonistas-compositores de gerações anteriores exercem sobre as novas gerações de músicos. Influência essa, que foi amplificada, como demonstraremos nesse trabalho, pela interação desses músicos com as gravadoras e com as emissoras de rádio, fortalecendo desse modo liames do sistema musical brasileiro.

Retomando a obra do compositor e violonista Mozart Bicalho, vamos observar agora uma outra *valsa*, “Alma de Artista”, em gravação de 1929 feita pelo próprio compositor, na gravadora Odeon. A transcrição para partitura é de Renato Sampaio (2002).

**Excerto 70** – Trecho da partitura de “Alma de Artista” – Mozart Bicalho

**Alma de artista** valsa

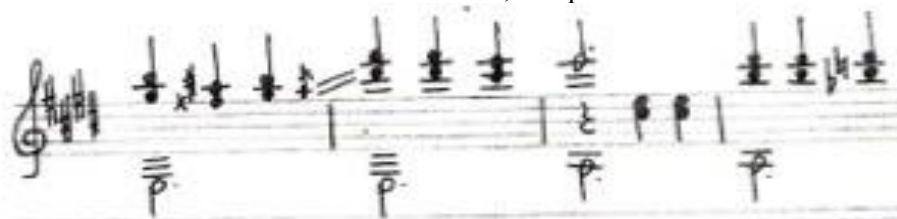
The image shows a handwritten musical score for the piece "Alma de artista" by Mozart Bicalho. The score is written for guitar and includes various musical notations such as chords, dynamics, and articulation. The piece is in 3/4 time and begins with an introduction. The main body of the score is marked "Valsa Lenta" and features a melodic line with a triplet and a bass line with chords. The score is transcribed by Renato Sampaio (2002).

Nessa *valsas*, nos 18 primeiros compassos, temos uma introdução de caráter mais livre, muito comum em *valsas* desse período, como as *valsas* de Canhoto e Dilermando Reis. A partir do compasso 19, temos a *valsas*, propriamente dita, em compasso ternário, na tonalidade de MI Maior. A estrutura está dividida em Parte A, Parte B, Trio e retorno ao A. O Trio é uma seção muito comum nessas *valsas* desse período e se trata de uma parte que contrasta com a parte A. Geralmente nessa seção ocorre uma modulação para a subdominante,<sup>129</sup> que, no caso da *valsas* “Alma de Artista”, seria a tonalidade de Lá Maior.

O estilo dessa composição é típico de uma *valsas seresteira*, com melodia lírica e métrica mais livre. Esse estilo composicional influenciou bastante a obra de Dilermando Reis, que por sua vez, através de sua atuação no rádio, balizou uma forma bem específica de tocar e compor para violão. Abordaremos a obra de Dilermando Reis em capítulos posteriores.

Retornando à *valsas* “Alma de Artista”, temos, para além da influência seresteira, que vem dos grupos regionais que acompanhavam um cantor solista, uma influência brejeira da música caipira. Isso é natural na obra de Mozart Bicalho que é de um município de Minas Gerais, onde as músicas de contexto rural como as *modas de viola caipira* são bastante presentes. Observemos os compassos de 27 a 30 da referida peça musical:

**Excerto 71** – “Alma de Artista”, compassos de 27 a 30.



Fonte: SAMPAIO, Renato. *O violão brasileiro de Mozart Bicalho*. Belo Horizonte: Edições Hematita, 2002, p. 71.

Nesses compassos, temos a melodia se movimentando em terças paralelas, como nas *modas de viola* e na música caipira de uma forma geral. Esse movimento melódico não é muito comum em *valsas* e evidencia uma clara influência brejeira nessa obra do compositor, que compôs, também, peças de gêneros musicais regionais, como o *cateretê mineiro* “Tuim Tuim”, fonograma gravado na Odeon, em 1929, pelo próprio compositor.

---

<sup>129</sup> Subdominante é o nome dado ao IV grau de uma escala musical.

A peça “Tuim Tuim” é um *cateretê mineiro* em Lá Maior. Observemos um trecho da partitura:

**Excerto 72** – Trecho da partitura de “Tuim Tuim” de Mozart Bicalho, transcrição de Renato Sampaio

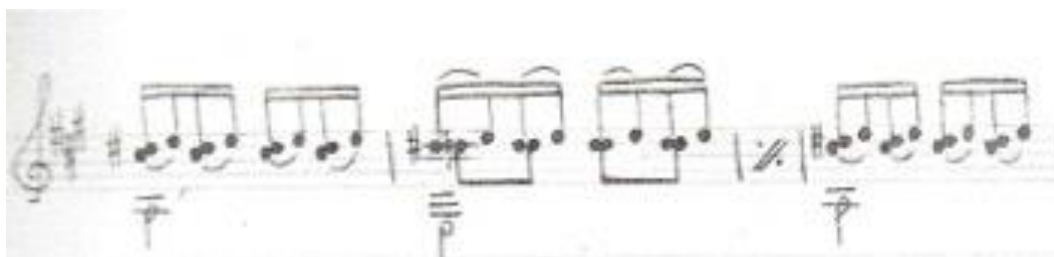
**Tuim Tuim**      *cateretê mineiro*

Observamos, nessa partitura, logo nos dois primeiros compassos, a rítmica do cateretê mineiro, evidenciada pelo contraponto formado, no primeiro tempo desses compassos, por uma colcheia pontuada e uma semicolcheia na linha de baixo enquanto, na melodia, também no primeiro tempo, temos duas colcheias. No segundo tempo temos uma espécie de resposta, feita pela melodia, com quatro semicolcheias em escala descendente.

No compasso 7, temos na melodia uma célula rítmica sincopada, formada por uma semicolcheia, uma colcheia e mais uma semicolcheia. Essa unidade rítmica é muito presente na música brasileira, não só nos *cateretês*, mas também nos *choros*, *maxixes* e outros gêneros musicais brasileiros. Mário de Andrade (1999), em seu *Dicionário Musical Brasileiro*, define essa figura rítmica no contexto da música brasileira como “síncope característica”. Para esse autor, além do deslocamento do tempo forte que é comum à síncope, existe uma tradição na música brasileira de executá-la em *rubato*<sup>130</sup>, ou seja, com pequenas variações rítmicas, geralmente acentuando a colcheia do meio da célula rítmica.

Nos compassos 48, 49 e 50, temos um desenho na melodia que explica o nome dessa obra de Mozart Bicalho:

**Excerto 73** – “Tuim Tuim”, compassos 48, 49 e 50.



Fonte: SAMPAIO, Renato. *O violão brasileiro de Mozart Bicalho*. Belo Horizonte: Edições Hematita, 2002, p. 75.

Nesses compassos, temos uma “brincadeira” que o autor fez na melodia, que é a repetição seguida desse intervalo de um semitom, da nota Ré sustenido para a nota Mi, através de um ligado<sup>131</sup> ascendente. O efeito auditivo parece realmente com o título da

130 O termo italiano *rubato*, é usado quando a interpretação não precisa ser exatamente como sugere a escrita da partitura, dando liberdade interpretativa ao músico, principalmente, no que concerne à métrica.

131 Na técnica violonística e em outros instrumentos de cordas dedilhadas, o ligado é a passagem de uma nota a outra sem o uso da mão direita, ou seja, você ataca a primeira nota e articula a segunda sé com a mão esquerda, sem tocar novamente com a mão direita. Ligado ascendente é o que vai para uma nota acima da escala e o ligado descendente vai para uma nota abaixo da escala.

música, *Tuim Tuim*. É como ouvir vários “tuins, tuins”, ou seja, o nome dessa obra musical é uma onomatopeia desse efeito.

Outra peça do compositor que apresenta elementos de efeito, é o choro *Currupacopapacos*, gravado pelo autor com acompanhamento do também violonista Glauco Vianna em 1930, na gravadora Odeon, número de série 10.841. O trecho que segue é da partitura transcrita por Renato Sampaio.

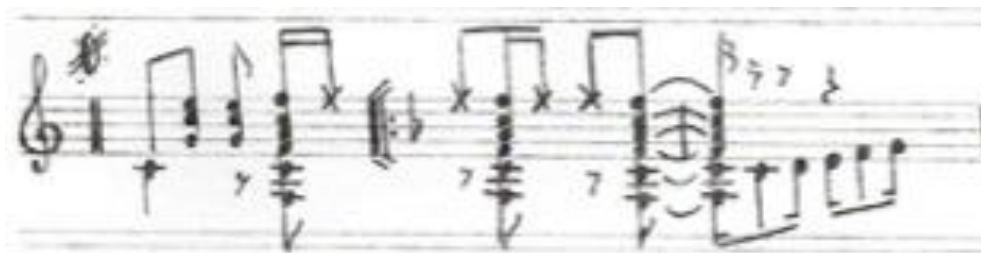
**Excerto 74** – Trecho da partitura de “Currupacopapacos” de Mozart Bicalho, transcrição de Renato Sampaio.

**Currupacopapacos** choro

The image shows a handwritten musical score for the piece "Currupacopapacos" by Mozart Bicalho, transcribed by Renato Sampaio. The score is written on seven staves. The title "Currupacopapacos" is centered at the top, and the word "choro" is written in the top right corner. The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings, typical of Brazilian choro music.

Esse choro está em forma rondó<sup>132</sup> do tipo A-B-A-C-A, onde a Parte A está em Dó Maior, a parte B está na relativa Lá menor e o C está na subdominante Fá Maior. Além da aparição das síncopes características e da melodia centrada na figura das semicolcheias, o que dá um caráter virtuosístico a peça, ela usa de elementos percussivos no primeiro compasso e nos compassos que destacamos a seguir:

**Excerto 75** – “Currupacopapacos”, compassos 43 a 45.



Fonte: SAMPAIO, Renato. *O violão brasileiro de Mozart Bicalho*. Belo Horizonte: Edições Hematita, 2002, p. XX.

Nos compassos 43 e 44, temos um efeito percussivo feito batendo a mão direita no cavalete<sup>133</sup> do violão e representado na partitura por um x na cabeça da nota. Esse recurso também conhecido como *tambora*, simula uma batida de tambor, dando um caráter bastante percussivo à essa peça.

Outro caso de uso de recursos percussivos na obra de Mozart Bicalho é o *dobrado* “Odeon”. Essa peça foi gravada em 1930 pelo autor, acompanha de um segundo violão, executado por Glauco Vianna. O número de registro da gravação é 10.585. A partitura faz parte do conjunto de transcrições de Renato Sampaio (2002).

---

132 *Rondó* é uma forma musical onde temos uma primeira parte (A), ou parte principal, que é contrastada com outras partes (B), (C), mas que é sempre retomada em seguida. Um formato consagrado de rondó é o que temos a parte A seguida da parte B, depois um retorno à parte A, seguida da parte C e depois, novamente, um retorno à parte A, formando assim a estrutura A-B-A-C-A.

133 Cavalete é a parte do violão onde prendemos as cordas. Fica a abaixo da boca (cavidade) do instrumento.

**Excerto 76** – Trecho da partitura de “Odeon” de Mozart Bicalho, transcrição de Renato Sampaio.

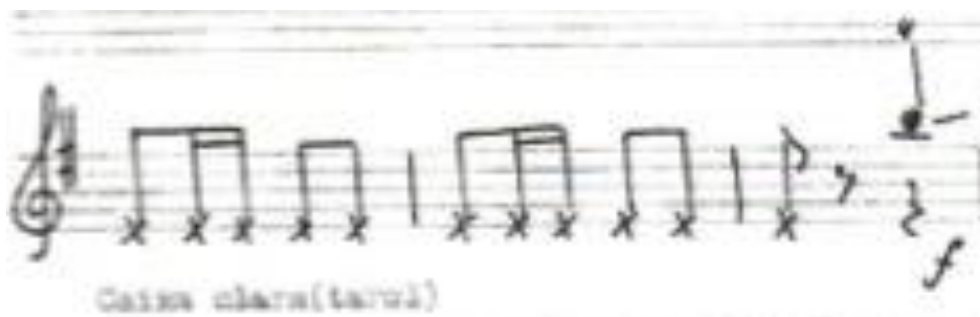
**Odeon** **dobrado**

The musical score is titled "Odeon" and is a "dobrado" (double) transcription. It begins with an "Introdução" (Introduction) section. The score is written for guitar and includes three staves: a top staff for the melody, a middle staff labeled "Cornetina" (Cornet), and a bottom staff labeled "Baixo" (Bass). The music is in 2/4 time and features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score includes fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4) and dynamic markings (e.g., p, f). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Esse *dobrado* começa em Lá Maior – Parte A, em seguida temos uma reapresentação do tema em Ré Maior (Parte B). O trio ou parte C está em Sol Maior, em seguida temos um curioso retorno à parte B, que é pouco usual nesse repertório. Esse retorno me faz crer que a parte A é uma espécie de preparação para a parte B, uma vez que Lá Maior (parte A) é a dominante (acorde de preparação) de Ré Maior (parte B).

Logo nos primeiros quatro compassos temos um efeito percussivo que lembra o toque de um tambor com a nota aguda imitando uma cornetina, que está indicada na partitura. Nos compassos abaixo temos um outro conhecido efeito percussivo realizado no violão.

**Excerto 77** – Odeon, compassos 64, 65 e 66.



Fonte: SAMPAIO, Renato. *O violão brasileiro de Mozart Bicalho*. Belo Horizonte: Edições Hematita, 2002, p. 67.

Nesses compassos temos, como indicado na partitura, um efeito que simula uma caixa clara ou tarol. Esse efeito é obtido puxando a 5ª corda do violão até que ela fique sobre a 6ª corda, daí você prende com o indicador da mão esquerda e toca essas duas cordas com a mão direita.

As obras de Mozart Bicalho, Américo Jacomino (Canhoto) e Dilermando Reis tem um estilo e estética parecidas. As três tem como base o *choro*, a *seresta* e a música regional. Canhoto é precursor dos dois, seguido de Mozart Bicalho e depois de Dilermando Reis. Esse fato evidencia que havia, nesse período, práticas musicais e composicionais comuns, que atravessavam a obra desses compositores.

Buscamos destacar elementos idiomáticos e estilísticos a partir de partituras e gravações da obra desse compositor, porque, Mozart Bicalho, foi o violonista que primeiro atuou no rádio. De certa forma, ele abre caminho para seus contemporâneos, fazendo essa ponte entre as gravadoras e as emissoras radiofônicas.



### 1.3.4 Henrique Brito, entre o violão de acompanhamento e o violão solista

Um violonista-compositor que deixou, em gravações, o registro de uma obra que impressiona pela qualidade e domínio técnico do instrumento foi Henrique Brito (1908-1935). Ele nasceu em Natal, estado do Rio Grande do Norte, em 1908. Anos mais tarde, o governador de seu estado natal, Antônio José de Melo e Souza (1867-1955), ao vê-lo tocar violão em um concerto, concedeu-lhe uma bolsa para ir ao Rio de Janeiro.

**Figura 17** – Retrato de Henrique Brito



Fonte: Henrique Brito – Alice – 1930. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=XhuGIhuwAmg>> acessado em maio de 2024.

Em meados dos anos 1920, matriculado no Colégio Batista, conheceu João de Barro, o Braguinha (1907-2006). Segundo Cravo Albin (2002-2012), “Foi justamente esse encontro que levou Braguinha a querer seguir o caminho da música.” Em seguida os dois formaram junto com outros colegas de colégio o conjunto musical *Flor do Tempo*. Esse conjunto recebeu a adesão de importantes nomes da música popular do período: Almirante (1908 - 1980), Noel Rosa (1910-1937) e o violonista Alvinho (1910- sem data). Esses músicos formaram o *Bando de Tangarás*, grupo musical responsável pelas primeiras gravações da obra de Noel Rosa.

Vejamos o *frame* de uma gravação do *Bando de Tangarás* de 1929

**Excerto 78** – *Frame* do único registro em vídeo d'O Bando de Tangarás – de pé, Almirante, Noel Rosa e Henrique Brito; sentados, Braguinha (João de Barro), Abelardo e Alvinho – feito pelo cineasta italiano Paulo Benedetti em seu estúdio (Estúdio Benedetti), no bairro do Catete, Rio de Janeiro, em 1929



Fonte: Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=mTPXbIKrEAU>> Acessado em maio de 2024.<sup>134</sup>

Essa era uma formação característica de grupos musicais conhecidos como *regionais*. No caso do *Bando de Tangarás*, temos um cantor solista, três violonistas e dois percussionistas. A presença do violão é constantemente observada nesse tipo de *regional*, assim como no *regional de choro*.

Paralelo ao trabalho com o *Bando de Tangarás*, Henrique Brito passou a registrar, em gravações, suas composições para violão solo e com acompanhamento. Abaixo temos a gravação do autor da *valsa* “Alice”, registrada na gravadora Brunswick em 1930, sob o número 10072.

---

<sup>134</sup> Esse filme é o único que registro cinematográfico de Noel Rosa e era dado como perdido até os negativos serem encontrados, por acaso, pelo cineasta carioca Alexandre Dias da Silva.



"Alice" (valsas), de Henrique Brito  
(1930)

Interpretado por Henrique Brito  
(1930).

Essa *valsas* foi composta ao estilo *seresteiro*, como as *valsas* de Mozart Bicalho, João Pernambuco, entre outros violonistas, seus contemporâneos. Mais uma vez, temos uma métrica mais livre e com um tipo de cadência harmônica muito similar às composições dos violonistas do mesmo período.

Em 1932, embarcou para os Estados Unidos com a *Brazilian Olympic Band*, do maestro Romeu Silva (1893-1958), acompanhando a delegação brasileira na Olimpíada de Los Angeles. Não chegaram a se apresentar e, na volta, Brito fugiu do navio e ficou ilegalmente e sem falar inglês neste país. Um ano depois retorna ao Brasil com um modelo precursor de violão elétrico, parcialmente inventado por ele, mas cuja patente foi registrada por uma companhia de San Francisco.

Sobre a biografia desse compositor, Albin (2002-2019) afirma que:

Em 1932, depois de participar como músico da Brazilian Olympic Band do maestro Romeu Silva, que acompanhou a delegação brasileira aos Jogos Olímpicos de Los Angeles, fugiu do navio que traria todos de volta ao Brasil, só retornando ao país um ano depois. Na ocasião trouxe um violão amplificado, sob sua orientação, por um fabricante de instrumentos musicais americano. A invenção, então inédita no Brasil, infelizmente não foi patenteada por ele. Inventou também um instrumento chamado por ele de “violata”, uma espécie de violão feito de lata de querosene.

Consoante com essa perspectiva, acerca da surpreendente biografia do violonista e compositor Henrique Brito, constatamos que, a despeito de ser relativamente pouco conhecido, trata-se de um importante compositor e violonista de sua época (Albin, 2002-2012; e Zanon, 2006).

A prática desses compositores, como demonstraremos nessa tese, ajudou na criação e consolidação uma forma de tocar e compor para violão no Brasil, que ganhou ampla repercussão entre os músicos brasileiros através do rádio e dos violonistas-compositores que atuaram nessa mídia. No entanto, nos registros e fontes a que tivemos acesso, não encontramos nada que sugira que esses violonistas estivessem preocupados em criar uma forma nova de tocar ou mesmo de compor para violão. Existe sim, um mercado que se abre para esses músicos, principalmente, a partir do fonógrafo e do rádio, e um conjunto

de práticas musicais que vão sendo criadas e reinventadas por eles e difundidas por essas novas mídias.

Nesse capítulo, buscamos discutir a dualidade de percepções existente em relação ao violão e aos violonistas do início do século XX. Se, por um lado, uma visão eurocêntrica de uma parte da sociedade e de intelectuais viam os violonistas como “boêmios”, adeptos de uma música e um instrumento inferior, por outro lado, existiu também um forte movimento de intelectuais e dos próprios violonistas, engajados em fortalecer a ideia de uma cultura musical urbana legítima e representativa desse contexto social.

Nesse sentido, violonistas como Américo Jacomino, João Pernambuco, Levino Conceição, Mozart Bicalho, Henrique Brito, Dilermando Reis e o compositor Heitor Villa-Lobos, fizeram parte desse segundo movimento, ajudando a consolidar um espaço material e simbólico para a figura do violonista.

Buscamos, igualmente, evidenciar a atuação de violonistas-compositores nas gravações e a importância desses registros fonográficos para a constituição de características técnicas, estilísticas e composicionais, assim como, para a rede de produção e os espaços de profissionalização que ajudaram a construir o sistema musical brasileiro. No capítulo seguinte, abordaremos o surgimento do rádio, a atuação dos violonistas nas emissoras do Rio de Janeiro e de São Paulo e a relevância da Era do Rádio para a consolidação desse sistema.

## CAPÍTULO 3

### VIOLONISTAS-COMPOSITORES E O ADVENTO DO RÁDIO – dos solos e regionais aos impactos da radiodifusão no sistema musical brasileiro na primeira metade do século XX

*Comprei um rádio muito bom à prestação  
Levei-o para o morro  
E instalei-o no meu proprio barracão  
E toda tardinha, quando eu chego pra jantar  
Logo ponho o rádio pra tocar  
E a vizinhança pouco a pouco vai chegando  
E vai se aglomerando o povaréu lá no portão  
Mas quem eu queria não vem nunca  
Por não gostar de música  
E não ter coração  
Acabo é perdendo a paciência  
Estou cansada, cansada de esperar  
Eu vou vender meu rádio a qualquer um  
Por qualquer preço, só pra não me amofinar  
Eu nunca ví maldade assim, tanto zombar, zombar de mim  
Disse o poeta, que do amor era descrente  
Quase sempre a gente gosta  
De quem não gosta da gente*

(“Meu rádio e meu mulato”, de Herivelto Martins [1912-1992])



"Meu Rádio E Meu Mulato"  
(Tango Brasileiro), de Herivelto  
Martins (1938).

Interpretado por Carmen  
Miranda Carmen no álbum *No  
Cassino Da Urca*, de 1938, pelo  
selo EMI Records Brasil Ltda.

A canção “Meu rádio, meu mulato”, que realiza o gênero *tango brasileiro*, como também era chamado o *maxixe*, de Herivelto Martins (1912-1992), imortalizado na interpretação de Carmem Miranda, possibilita-nos experienciar a dificuldade de se ter um rádio, pelo seu alto valor, que precisa ser comprado “à prestação”, bem como o valor social a ele atribuído, já que o eu-lírico compra o rádio esperando que a pessoa de quem ele gosta apreciaria a novidade. Em especial, a canção, fala da fruição coletiva, a

partir de uma forma de sociabilidade atravessada pela solidariedade, assim como no Excerto 52 apresentado no começo do Capítulo 2, em que a arte, o lazer, o acesso a trocas simbólicas são realizados de modo comunitário. O advento tecnológico do rádio, rapidamente, foi incorporado ao dia a dia, sendo impulsionado pelo desenvolvimento de aparelhos mais acessíveis que tinham publicidades direcionadas a públicos de classes menos abastadas. Vejamos o Excerto 79:

**Excerto 79** – Anúncio de rádio Pilot (1936)



FONTE: DISPONÍVEL EM: < [HTTP://WWW.IBAMENDES.COM/2013/05/ANUNCIOS-ANTIGOS-DE-RADIOS-ANTIGOS-L.HTML](http://www.ibamendes.com/2013/05/anuncios-antigos-de-radios-antigos-l.html) >. ACESSO EM: 3 NOV. 2023.

Nela, temos um anúncio de 1937, de um aparelho de rádio modelo 403 da fábrica *Pilot*,<sup>135</sup> em que há uma ilustração assinada por Kankal (de quem, lamentavelmente, não

<sup>135</sup> Sobre a fábrica e as inovações que aportou ao mercado, podemos ler que: “A Pilot Radio Corp. foi fundada por Isidor Goldberg. Ele nasceu em Manhattan, Nova York, em 1893 e se formou no Instituto Técnico Hebraico de Artes Mecânicas em 1908. A empresa foi a primeira a introduzir um rádio de onda curta civil (WASP, 1925) e um rádio portátil movido a bateria (1937). Em 1930, ele também desenvolveu comunicações terra-ar de longa distância com seu “laboratório voador”. Em 1937, a Pilot introduziu o primeiro sintonizador FM de preço popular (Pilotuner). No mesmo ano, a empresa produziu TVs prontas. Dez anos depois, a Pilot comercializou o primeiro receptor de TV (portátil) em miniatura (Candid TV). A Pilot Radio Corp introduziu pela primeira vez a sua linha de produtos de alta fidelidade (Hi-Fi) em 1952. Nos primeiros anos, a empresa trabalhou em estreita colaboração com a RCA. A produção de produtos foi manuseada pelo próprio Pilot e o trabalho de design foi tratado pela RCA. A maioria dos primeiros produtos de alta fidelidade do Pilot foi licenciada pela RCA. No entanto, a Pilot assumiu lentamente o desenvolvimento do produto no final dos 50” (Disponível em:< <http://www.radiosantigos.org/index.html>>. Acesso: 3 nov. 2023).

logramos mais informações em nossa investigação), em que está representada uma família de pessoas negras. Em primeiro plano, há um rapaz trajando calças de alfaiataria com a barra dobrada, camisa de botão que está amassada e que tem as mangas curtas dobradas, chapéu coco quebrado na testa, e, em primeiríssimo plano, aparecem as solas de seus sapatos, sendo que há um furo bem visível, logo ao lado do desenho do modelo 403 do Rádio Pilot. Ele está sentado em uma cadeira de palha que está inclinada por ele estar com os pés apoiados sobre a mesa, o corpo esticado e a cabeça escorada por trás nas mãos. Ele leva no rosto uma expressão de alegria e relaxamento, sendo que há uma espécie de balão de fala, apenas sinalizado por um “V”, como uma seta que sai de sua boca, em que se lê: “não quero outra vida”.

Em segundo plano, aparecem uma moça de pé, a mãe, mexendo em uma vasilha, com o olhar de satisfação direcionado ao pai da família, com cabelos presos em um coque, camisa de botão também esgarçada e um avental preso apenas na cintura. Ao lado dela, há a figura de uma menina com as mãos cruzadas junto ao rosto que expressa encantamento ao olhar para o rádio, ela veste uma blusa de mangas curtas e tem um adorno na cabeça prendendo os cabelos. Essa imagem é emoldurada pela tipografia do *slogan* – O rádio Pilot conduz no ar – na parte de cima, e – só felicidade em qualquer lar – na parte de baixo. Abaixo dessa moldura-slogan, pode-se ler o serviço do anúncio indicando o produto, o modelo, o nome da loja e o endereço, sendo que o mais relevante é a indicação de que se trata de que “é o tipo mais popular e de preço rigorosamente modico” (*sic*).

A partir da Gramática do Design Visual (Kress; Van Leewen, 1996), podemos depreender significados sociais potenciais associados à pobreza, a partir das vestes da família e, em especial do sapato roto. Igualmente, podemos observar o dinamismo da ilustração que apresenta diferentes vetores de ação – o pai se espreguiçando após um dia de serviço, a mãe no trabalho doméstico que olha feliz para o patriarca e a menina – futuro – que lança um olhar de encantamento para o advento tecnológico – o rádio. Como em qualquer peça publicitária, cria-se a necessidade por um produto na representação da alegria da família, e, igualmente, apresenta-se a possibilidade de acessar ao produto de “preço (...) módico”, a ponto de que até uma pessoa com calçados rotos possa comprá-lo para sua família.

Vejamos também o Excerto 80, que traz um mosaico com dois anúncios de rádio, sendo o primeiro de 1936 e o segundo de 1937:

Excerto 80 – Anúncios de rádios vendidos no Brasil entre 1936 e 1937

**As ultimas novidades Pilot**

**MOD. 528**

- 0 mais moderno
- 0 mais selectivo
- 0 mais sonoro
- 0 mais potente

**O mais caro**  
do mercado brasileiro de receptores de qualidade é o tipo:

*Pilot Super-Clipper*



Mod. 528 - 11x1 valvulas  
Todas as ondas

**O radio popularissimo**



Mod. 752 5 valvulas

90\$000 a dinheiro e  
1:100\$000 a longo praso

5 valvulas de vidro.  
Oncas longas e medias com transformador.  
Linda caixa de madeira.  
Grande alcance  
Optima sonoridade.

**O MAIS BARATO**

Peçam uma demonstração do  
**Radio - Laboratorio Universal**  
**BENESCH & CIA.**  
Av. Amazonas 327-331 - Tel. 5358 Pilot

**PHILIPS**  
*Apresenta*

582 A



O seu novo receptor  
**582-A**  
de preço popular porem com a reconhecida qualidade que distingue todos os receptores PHILIPS

Circuito superheteradino  
6 Valvulas MINIWATT

PREÇO:  
1:175\$000 a vista  
1:295\$000 a prazo

Peçam uma demonstração nas melhores casas de radioll



a maior  
Industria de **Radio**  
no mundo!

FONTE: DISPONÍVEL EM: < [HTTP://WWW.IBAMENDES.COM/2013/05/ANUNCIOS-ANTIGOS-DE-RÁDIOS-ANTIGOS-LHTML](http://www.ibamendes.com/2013/05/anuncios-antigos-de-rádios-antigos-lhtml) >. ACESSO EM: 3 NOV. 2023.

Assim como o anúncio analisado acima, contextualmente, estes dois coincidem com o período da composição da música à epígrafe deste capítulo, contudo, em vez de dizerem que o preço seria módico, apresentam valores praticados à época – entre “90\$000 a dinheiro e 1:100\$000 a longo praso” e “1: 175\$000 a vista e 1: 295\$000 a prazo”. Esses anúncios podem ser compreendidos como tendo como público-alvo o eu-lírico da canção “Meu rádio, meu mulato”, e possibilita compreendermos uma dinâmica social de construção de um mercado consumidor no começo do século – possibilitando compra a prazo com juros substanciais, variando entre 10 e 68% (considerando-se os dois exemplos do Excerto 80).

O advento tecnológico, a importação de produtos eletrônicos e, depois, o desenvolvimento de uma incipiente indústria no país no contexto do Estado Novo (1937-1945), a Consolidação das Leis do Trabalho, o desenvolvimento de práticas comerciais inspiradas nos mercados estadunidense e europeu (tais como a venda a prazo, que teve sua primeira experiência no país em 1888), entre outros aspectos favoreceram o desenvolvimento de um conjunto de práticas culturais, em especial no que tange aquelas



relacionadas à indústria cultural. Foram, então, constituídos programas de rádio para ocupar as ondas de transmissão e alimentar os receptores que se espalhavam pelas casas das famílias e estabelecimentos comerciais.

Assim, a partir da abertura desses espaços midiáticos e das frentes de trabalho a eles associados, a arte que marcava o pulso das ruas, bares e casas de espetáculo, e que já tinha começado a ser registrada em fonogramas, passou a ser constitutiva não apenas das programações das rádios, mas a fazer companhia para mulheres em seu trabalho invisibilizado (Federici, 2018),<sup>136</sup> para homens nas horas de descanso, para as famílias aos domingos depois do almoço. O sistema musical brasileiro já consolidado naquele começo de século, seria, então, profundamente, transformado, conforme aprofundaremos ao longo deste capítulo, a partir do mapeamento de obras e biografias de violonistas-compositores – Rogério Guimarães (1900-1980), Dilermando Reis (1916-1977), Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto (1915-1955), Laurindo Almeida (1917-1995), Armando Neves, o Armandinho (1902-1976) –, que protagonizaram as atividades nas rádios brasileiras.

### **3.1 O surgimento do rádio e as primeiras transmissões no Brasil**

Como discutimos no capítulo anterior, a consolidação e a difusão da música popular brasileira estão intrinsecamente associadas à história da indústria fonográfica, que se fortaleceu no começo do século XX. Em um país com dimensões continentais, a reprodutibilidade técnica (Benjamin, 1984), por meio da qual, obras puderam ser amplamente difundidas, possibilitou a forja de uma estética coesa em termos de estruturas de gênero, padrões de execução, entre outros, que caracterizaram a estilística do período que vai do fim do século XIX a meados do século XX. Nesse sentido, cabe ponderar sobre como o desenvolvimento tecnológico de um determinado momento histórico viabilizou a difusão de significados ao redor dos quais perspectivas identitárias culturais puderam ser articuladas (Fabiano, 2015).<sup>137</sup>

---

<sup>136</sup> FEDERICI, Silvia. *O Ponto Zero da Revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. São. Paulo: Elefante, 2018.

<sup>137</sup> FABIANO, Luiz Hermenegildo. Movimento Armorial: arte popular como identidade cultural. ou: os sentidos da modernidade desconhecem o moderno. *Revista de ciências sociais e humanas*. V. 25, n. 62, 2015. p. 97-106

É possível compreender, a partir dessa perspectiva, que elementos enraizados historicamente em práticas culturais – tais como a performance de ritmos de origem africana e formas musicais europeias relidas a partir de sua recontextualização em dinâmicas sociais no território brasileiro – foram apropriados para a constituição de gêneros musicais urbanos e de como esses gêneros, hoje, caracterizam o que o mundo conhece como música brasileira.

Sobre os processos envolvidos na captação para gravação em estúdio e transmissão de programas de rádio:

Até meados da década de 1920 o processo de produção de fonogramas era totalmente mecânico (sem o uso da eletricidade) e consistia no mero registro de uma performance, não havendo praticamente a possibilidade de manipulação do material gravado.

Sendo que os primeiros estúdios eram salas onde os músicos tocavam seus instrumentos ao vivo na frente de uma corneta acústica ou cone que servia para fazer a captação das ondas sonoras e gerar a gravação nas mídias da época (cilindro ou disco). Se algum instrumentista ou cantor errasse, era necessário parar e recomençar tudo novamente. (...)

A mixagem era feita através da posição dos músicos em relação ao cone. Quanto mais próximos, maior era o destaque do instrumento na gravação e vice-versa.

O posicionamento também dependia das características de cada instrumento ou voz: os que produziam maior intensidade ficavam mais afastados do cone para que houvesse um equilíbrio.

O cantor normalmente se posicionava à frente para que a melodia vocal e a inteligibilidade das palavras não ficassem comprometidas, trazendo a voz para primeiro plano (Rodrigues, 2020, s/p.).<sup>138</sup>

Por mixagem, entende-se o processo por meio do qual se equilibra o volume da voz e dos instrumentos e, também, de modo mais atual, é possível alterar as frequências captadas, mexendo em graves, médios e agudos, entre outros aspectos. Nos primórdios das gravações de fonogramas, dar mais ganho na cantora significava mover a artista para perto do cone de gravação, algo bastante complexo e artesanal em termos de logística de produção. Depois, com o desenvolvimento da tecnologia do microfone, foram possíveis a gravação elétrica e a subsequente captação para transmissão via rádio.

O desenvolvimento e aperfeiçoamento da eletrônica a partir de 1925 traz os amplificadores, microfones e alto-falantes para dentro dos estúdios, momento em que ocorre à substituição da gravação mecânica ou acústica pela elétrica, o que representou um salto enorme em relação a qualidade das produções, que passaram a captar um espectro de frequências mais amplo, tanto nos graves quanto nos agudos.

---

<sup>138</sup> RODRIGUES, Wagner. A (r)evolução das técnicas de gravação. *Casa Sonora*. 2020. Disponível em: < <https://casasonora.art.br/a-evolucao-das-tecnicas-de-gravacao/> >. Acesso em: 20 set. 2024.

Desse modo, também foi possível ter um maior controle sobre a intensidade e o timbre. No entanto, um dos principais problemas ainda era a inviabilidade de edição do áudio, uma vez que o som era gravado diretamente no disco.

Com o advento dos gravadores de rolo, baseados em fita magnética, que se popularizam a partir do final dos anos 40, o processo começa a se tornar cada vez mais dependente de operações realizadas após o registro sonoro.

Em 1948 o guitarrista, produtor e inventor Les Paul produziu e lançou a canção *Lover* fazendo uso do *overdubbing* – originalmente conhecido como *sound on sound* (técnica que adiciona novos instrumentos ou vozes a uma gravação já existente). Isso só foi possível após anos de experimentos, primeiro gravando diretamente em discos de acetato e posteriormente em fitas magnéticas.

Ele gravava seu instrumento na única trilha disponível em seu gravador. Em seguida reproduzia a gravação e executava, ao mesmo tempo, uma nova performance que seriam registradas em um segundo gravador, e assim conseguiu fazer com que as gravações fossem sendo sobrepostas (Rodrigues, 2020, s/p.).

Os estúdios de rádio, inicialmente, dispunham de apenas um canal para captação, um único pesado microfone que ficava em um pedestal no centro do palco. Desse modo, os estúdios eram organizados ao redor dessa ferramenta, assim como, antes, as gravações o eram ao redor do cone de gravação. O estúdio de rádio se organizava, então, em roda(s), a partir de um centro – a ferramenta de captação – ao redor do qual, diferentes atores sociais se dispunham: artistas num primeiro círculo; produtores, contrarregas, camareiras, empresários, num segundo círculo; artistas esperando a deixa para sua entrada num terceiro círculo; espectadores presenciais num círculo mais externo; e, para além, por meio da transmissão um círculo ampliado de fruição remota.

O mesmo desenho de organização de práticas sociais é encontrado nas *Rodas de Choro*, em que: artistas mais experientes (mediadores profissionais, Cazes, 2016) sentam-se ao redor de uma mesa, apoio para petiscos e bebidas; ao redor da qual se organizam artistas menos experientes (amadores especialistas), numa segunda roda; iniciantes numa terceira roda; público numa quarta roda; e assim por diante. A confecção do fazer artístico, desse modo, descreve essa circularidade em tempos e situações distintas, sendo a roda (de *choro*, de *samba*, de *capoeira*, de *ciranda*, da pedagogia dos *grîôs*) o que move a cultura brasileira.

A relevância dos estúdios é tamanha para aquele contexto que a Candido Portinari (1903-1962) foi encomendado um painel para retratá-los. Vejamos a imagem que segue:

**Excerto 81** – “Estúdio”, Candido Portinari (1942), painel



FONTE: DISPONÍVEL EM:

<[HTTPS://WWW.PORTINARI.ORG.BR/ACERVO/OBRAS/19354/ESTUDIO](https://www.portinari.org.br/acervo/obras/19354/estudio)>.

ACESSO EM: 3 NOV. 2023.

No painel em foco, podemos observar a circularidade de disposição de atores sociais a partir do centro – microfone –, havendo uma linguagem fotográfica muito destacada nessa obra pictórica, a captura de um momento em uma ação dinâmica. Em primeiro plano, ou melhor em destaque na primeira roda, temos o solista – um flautista negro, de mãos grandes, característica estilística de Portinari, que como comunista, valorizava as gentes e seu trabalho a partir da metáfora das mãos dos trabalhadores. Essa personagem é representada de modo a valorizar e apreciar seus traços fenotípicos a tez retinta, diferentemente do que pôde ser observado na ilustração apresentada no Excerto nº 32, no início do Capítulo 2. Podemos perceber um progressivo processo de valorização, na arte pictórica, dos protagonistas da música popular, em especial como parte de um projeto nacional antirracista de que Portinari fez parte, como intelectual, político e artista.

Junto com a personagem principal – o solista –, estão representados dois outros homens, um de frente, também negro e um de costas, branco, que por estarem próximos ao microfone, mas com as bocas fechadas, potencialmente, sendo instrumentistas, cujos instrumentos não se pode ver no painel. Numa segunda roda, está uma mulher com o um lenço nos cabelos, cujo rosto direcionado ao microfone que cobre sua boa pode representar se tratar de uma cantora solista. Numa terceira roda, temos duas mulheres também com as bocas abertas e braços levantados, que podem ser o coro (ou *backing vocal*). Numa quarta roda, duas outras mulheres, sendo que uma tem um livreto às mãos, podendo indicar que esteja passando o texto ou estudando a música que performará. Ao fundo, vemos um tambor, um violão e uma estante de partitura, que podem representar os círculos logísticos, a coxia do estúdio.

A roda mais externa dos estúdios – a dos expectadores – foi organizada em uma configuração de teatro, havendo cadeiras em diferentes níveis de altura e sendo separados por um vidro da plateia. Os programas ocorriam, ao vivo, sob o olhar atento dos fãs que faziam filas diariamente para verem seus ídolos e darem rostos às vozes que os acompanhavam em seus afazeres diários. Vejamos a foto do estúdio da Rádio Nacional:

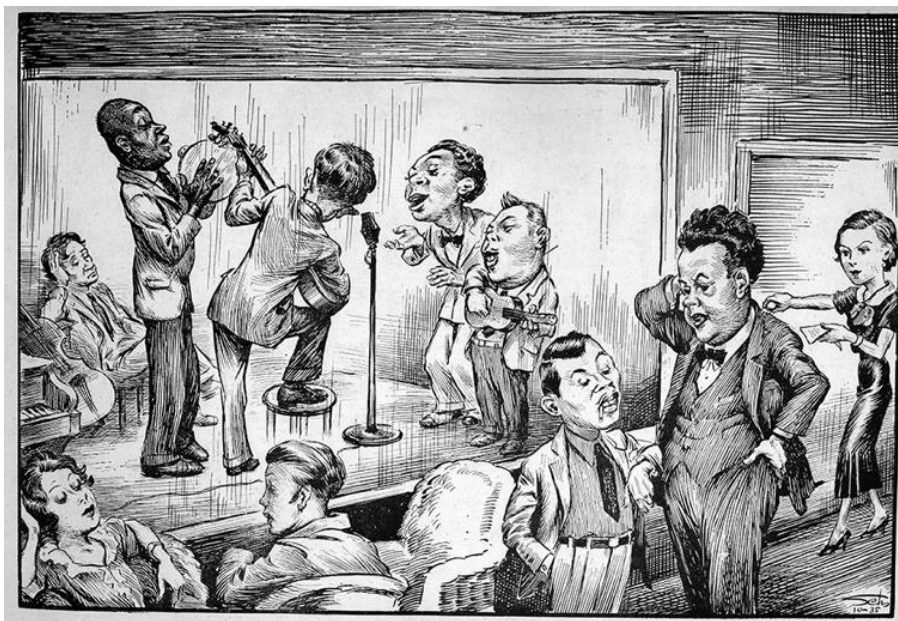
**Excerto 82** – Ator Paulo Gracindo comanda show no aniversário da Rádio Nacional em 1956.



Fonte: Acervo EBC. Disponível em: < <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2022-06/cem-anos-do-radio-no-brasil-das-emissoras-pioneiras-ate-era-de-ouro>>. Acesso em: 23 out. 2024.

Essa dinâmica foi representada em ilustração de Álvaro Martins, o Seth, que captou e registrou processos constitutivos daquele momento de efervescência cultural. Nessa ilustração, podemos ver representada a organização em círculos/rodas, com diferentes atores realizando diferentes funções sociais. Vejamos a fonte que segue:

**Excerto 83** – “O Rádio: Programa de Estúdio”, desenho de Seth, Álvaro Martins (1937)



FONTE: DISPONÍVEL EM: <[HTTPS://WWW.MEMORIALDADEMOCRACIA.COM.BR/PAGE/A-ERA-DO-RADIO/ESTILOS/TRABALHADORES-DO-RADIO](https://www.memorialdademocracia.com.br/page/era-do-radio/estilos/trabalhadores-do-radio)>. ACESSO EM: 3 NOV. 2023.

Na ilustração em foco, há a representação de um *Regional*, composto por violonista, que está de costas, tendo o pé direito apoiado sobre um banco e que leva seu corpo e seu violão para perto do microfone, aproximando a boca do violão (local de emissão sonora dos cordofones), um cantor, um cavaquinista e um pandeirista, dispostos ao redor do microfone. Ao fundo do estúdio, demonstrando cansaço, está um homem que tem ao seu lado um baixo acústico. É possível ver um pedaço de piano no canto da imagem. Sentados atrás do vidro há duas pessoas conversando, de pé, estão dois homens, que podem ser produtores, sendo que um olha o relógio de pulso e o outro tem uma das mãos à cintura e a outra coçando a cabeça. No canto da imagem, vemos uma mulher com um papel em uma mão e a outra na maçaneta do estúdio, representando, possivelmente, uma produtora.

As primeiras experiências com o rádio no Brasil foram protagonizadas pelo padre gaúcho Roberto Landell de Moura (1861-1928). Landell fez seus primeiros testes nos anos de 1892 e 1893, nas cidades de Campinas e São Paulo. Partiu dele a primeira transmissão mundial com voz humana através de ondas eletromagnéticas, que ocorreu em São Paulo entre o Alto de Santana e a Av. Paulista, no ano de 1892 (Prado, 2012).<sup>139</sup>

<sup>139</sup> PRADO, Magaly. *História do Rádio no Brasil*. São Paulo: Editora da Boa Prosa, 2012.

O “Jornal do Commercio” do Rio de Janeiro na edição de 10 de junho de 1900, destacou a experiência de Landell, ocorrida no dia 3 daquele mês;

**Excerto 84** – No domingo próximo passado, no alto de Sant’Ana, cidade de São Paulo, o padre Roberto Landell fez uma experiência particular com vários aparelhos de sua invenção, no intuito de demonstrar algumas leis por ele descobertas no estudo da propagação do som, da luz e da eletricidade através do espaço, da terra e do elemento aquoso, as quais foram coroadas de brilhante êxito.  
Estes aparelhos, eminentemente práticos, são, como tantos corolários, deduzidos das leis supracitadas.  
Assistiram a esta prova, entre outras pessoas, o senhor P.C.P. Lupton, representante do governo britânico, e sua família (Jornal do Commércio, 1900).

Uma curiosidade é que esse experimento ocorreu quatro anos antes de outro experimento conduzido pelo italiano e prêmio Nobel Guglielmo Marconi (1874-1937), figura à qual é atribuída a invenção do rádio. No caso de Marconi, o experimento consistiu na transmissão de um sinal telegráfico, enquanto, no caso de Landell, houve a transmissão de um sinal sonoro, no caso sua própria voz.

Sobre a autoria da invenção do rádio, a edição do Jornal do Brasil de 28 de maio de 1901, na coluna intitulada “Sábio Brasileiro”, destaca que:

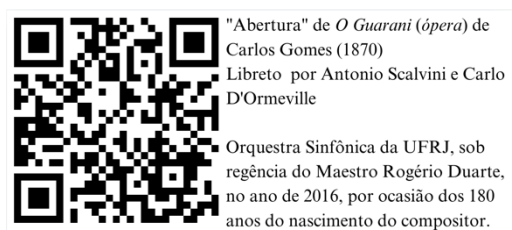
**Excerto 85** – Aquelle que primeiro penetrou e descobriu os grandes segredos da telúria etherea com gória e proveito, há pouco mais ou menos um anno, foi um brasileiro, o ilustre rev. padre Roberto Landell. Porque seguí passo a passo o estudo de seus diversos inventos sobre telegraphia e telephonia, com fio ou sem eles. Porque fui testemunha presencial de várias experiências, todas ellas de prodigiosos resultados, e porque tive a honra de occupar-me delle e de suas obras em dous artigos que publicou *El Diario Espanol*, de S. Paulo, os quaes mereeram a honra de ser reproduzidos pelo *Jornal do Commercio*, do Rio. Julgo-me obrigado agora a sahir em defesa do direito da prioridade que assiste ao benemérito brasileiro, revm. sr. Padre Roberto Landell, quanto ao que se refere a transmissão da palavra fallada sem necessidade de fios... O rev. sr. padre Landell foi o primeiro que construiu seu magnífico telephono, sem precisão de fios para transmitir a voz e as notas musicas a grandes distâncias. (Jornal do Brasil. 1901. “Sábio Brasileiro”. Rio de Janeiro, 1901).

O autor da coluna, provavelmente um dos editores do jornal cujo nome não aparece na publicação, diz que acompanhou os experimentos do padre Roberto Landell e afirma que ele foi quem primeiro inventou um aparelho que permitia transmitir sem a necessidade de fios a voz e, também, as notas musicais a grandes distâncias.

Segundo Prado (2012, p. 35): “O cientista (Landell) não conseguiu recursos financeiros para as suas experiências, não contou com apoio do governo e só teve reconhecimento após a sua morte.” Desde longa data, evidencia-se a dificuldade de fazer ciência e tecnologia em território brasileiro. Landell chegou a ir para os Estados Unidos onde registrou três patentes e recebeu ofertas de emprego às quais recusou, preferindo voltar para o Brasil.

As experiências de Landell e de Marconi possibilitaram avanços tecnológicos significativos e abriram as portas para o advento do rádio como meio de comunicação de massa e em pouco tempo despertaram o interesse estatal sobre essa nova tecnologia. Para Siqueira (2007),<sup>140</sup> esse meio de comunicação passou a ser considerado estratégico e muito importante para ficar apenas sob o controle da iniciativa privada. Desse princípio, começam a surgir as rádios estatais.

A primeira transmissão oficial de rádio no Brasil aconteceu em 7 de setembro de 1922, no centenário da independência. Foi transmitido nessa ocasião o discurso do presidente Epitácio Pessoa (1865-1942) seguido da apresentação da ópera “O Guarani” do Maestro Carlos Gomes, transmitida diretamente do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Essa transmissão teve um caráter restrito, dado os meios tecnológicos disponíveis à época, de forma que abrangeu além da cidade do Rio de Janeiro, Niterói, Petrópolis e a cidade de São Paulo.



Sobre esse evento, o radialista Renato Murce (2022) disse em entrevista:<sup>141</sup>

**Excerto 86** – Como é que um, um aparelhinho pequenino, lá longe, sem nada, sem fio, sem coisa nenhuma, podia ser ouvido à distância e ficava embasbacado. E os que ouviram, ouviram O Guarani de Carlos Gomes irradiado diretamente do Teatro Municipal. Esta foi a primeira experiência do Rádio no Brasil.

<sup>140</sup> SIQUEIRA, Ethevaldo. *Revolução Digital – História e Tecnologia no Século 20*. São Paulo: Saraiva, 2007.

<sup>141</sup> MURCE, Renato. O Centenário da Independência – Cem anos do rádio no Brasil. *Rádio MEC*. 2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5kiiNuydPwg>>. Acesso em: 2 dez. 2022.

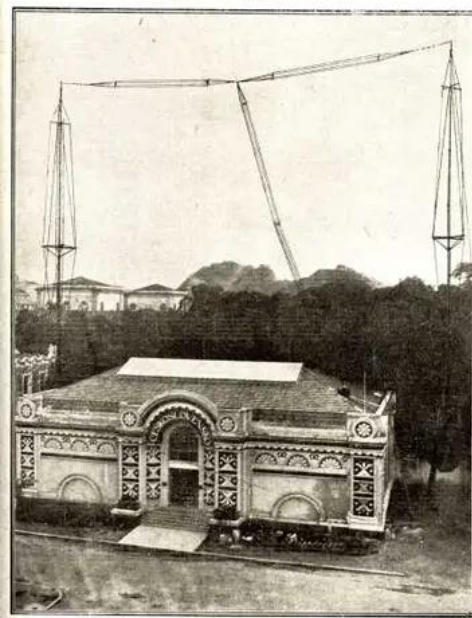


Temos então, logo nessa primeira transmissão, um evento de caráter oficial com discurso do presidente Epitácio Pessoa e um enfoque formal e nacionalista na escolha da obra musical. Formal pela escolha de um gênero da chamada música clássica ou erudita, nesse caso, uma ópera. Nacionalista pois, ao escolher o Guarani de Carlos Gomes em detrimento de obras de compositores canônicos da Europa como Bach ou Beethoven, percebemos um direcionamento do governo brasileiro no sentido de valorização da produção musical e da cultura nacionais.

Essa transmissão foi possível graças ao investimento estatal e aos esforços de três figuras importantes da história do rádio, Edgar Roquette-Pinto (1884-1954), Henrique Morize (1860-1930) e Elba Dias, que no ano seguinte lideraram a instalação da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, primeira estação de rádio do Brasil (Tavares, 1999). Vejamos a foto da estação da rádio, em que se pode observar aspectos técnicos construtivos que transformavam a paisagem da cidade, em que um prédio de arquitetura do século XIX aparece ligado a enormes braços metálicos da maquinária necessária para a transmissão de rádio:

**Excerto 87** – Estação da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro

*A nova estação da "Radio Sociedade do Rio de Janeiro"*



Fonte: Acervo EBC. Disponível em: < <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2022-06/cem-anos-do-radio-no-brasil-das-emissoras-pioneiras-ate-era-de-ouro>>. Acesso em: 23 out. 2024.

A Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, fundada em 20 de abril de 1923, surge como a primeira emissora de rádio no Brasil, com um viés educacional sob influência do seu

diretor Roquette-Pinto e tinha como lema “trabalhar pela cultura dos que vivem em nossa terra e pelo progresso do Brasil” (Prado, 2012). Vejamos o excerto abaixo:

**Excerto 88** – “Só a leve esperança, em toda vida, disfarça a pena de viver, mais nada”

A transmissão radiofônica promovida em 1922 na Exposição do Centenário da Independência contou com o discurso do presidente da república e trechos da ópera O Guarany, de Carlos Gomes.

Mas foi com a poesia de Vicente de Carvalho, na voz da professora Noemia Alvares Salles, que a primeira emissora oficial do Brasil inaugurou sua estação transmissora.

A poesia esteve presente como conteúdo em diversas emissoras de rádio no Brasil. Parte integrante dos programas e apresentações culturais dos salões ilustres, recitar poesias era uma atração, assim como os números musicais.

Algumas importantes personagens do rádio brasileiro começaram suas carreiras exatamente recitando poesias, caso de Daysi Lúcida e Edna Savaget.

Ainda nos anos considerados a Era de Ouro do rádio, programas literários de diversos formatos figuravam em emissoras, tanto públicas, quanto comerciais.

Mas as crescentes transformações das emissoras a partir da década de 1960 começaram a deixar a literatura e a poesia restritas à radiodifusão educativa e cultural sem fins lucrativos (EBC, 2022, s/p).

Segundo Roquette-Pinto:

**Excerto 89** – Desde o começo, eu não desejei que o nosso rádio começasse como queriam alguns amigos, em bases comerciais. Mas a verdade é essa, é que essa gente toda teve em mérito enorme, teve confiança, acreditou que aquele negócio ia pra diante, que valia a pena.<sup>142</sup>

Nessa fala, o próprio diretor da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, enfatiza o caráter não comercial de seu veículo de mídia. O que pode indicar, até segundo relatos que veremos a seguir, um interesse genuíno de promover a ciência e cultura nacionais. Cabe ressaltar que, naquele primeiro momento, não havia um entendimento do potencial comercial daquela nova mídia e nem uma regulamentação para esse propósito.

Sobre essa emissora, a historiadora Maria Gabriela Bernardino enfatiza que:

**Excerto 90** – Ela não é uma rádio como nós conhecemos a rádio hoje. É uma rádio que tinha aulas de matemática, física, química, português, toda essa ideia de democratização da educação muito forte. E a

---

<sup>142</sup> PINTO, Roquete. Rádio MEC, 100 Anos do Rádio no Brasil – A Rádio Sociedade do Rio de Janeiro. *Rádio MEC*. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=8VCLEoMrTAK>>. Acesso em: 2 dez. 2022.

parte musical também. Era uma música erudita e as pessoas às vezes queriam uma música popular e o Roquette falava ‘mas essa vocês já têm acesso, exatamente, o que eu quero, é levar o que você não tem acesso, é levar uma educação’.<sup>143</sup>

A partir dessa afirmação da pesquisadora e dialogando com as falas do diretor da emissora, depreendemos que existia, na gênese da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, uma preocupação com a democratização do conhecimento, sendo esse conhecimento entendido como o saber acadêmico, culto. Também, em relação à música, temos uma escolha editorial pela música acadêmica ou erudita, entendendo o diretor que essa seria menos acessível ao público não letrado e alheio à academia, à cultura e à ciência. Temos, nesse caso, uma abordagem que hierarquiza saberes e conhecimentos, sendo, os de origem acadêmica, mais raros e relevantes que os de origem popular ou não acadêmicos.

Nessa perspectiva, essa emissora foi, também, a primeira brasileira a transmitir uma ópera completa em discos, que foi a obra *Rigoletto* de Verdi. Desse modo evidenciamos que, desde a primeira transmissão radiofônica no Brasil, essa mídia surge ligada de forma ostensiva com a música. Para Prado (2012), o rádio no Brasil surgiu essencialmente musical, se abrindo posteriormente para outras propostas como o radiojornalismo.

Em 1936, Edgar Roquette-Pinto que, havia declarado em diversos momentos que não gostaria que a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro virasse uma emissora comercial, enviou uma carta ao Ministério da Educação e Saúde Pública, perguntando se esse órgão tinha interesse em ficar com a emissora com todo o seu acervo e estrutura. Segundo Maria Beatriz Roquette-Pinto, filha do diretor da emissora, o titular desse ministério, ministro Gustavo Capanema respondeu que o presidente Getúlio Vargas, em nome do governo brasileiro, agradecia e aceitava a oferta, ao que Edgar Roquette-Pinto respondeu: “Vossa excelência não me entendeu, eu não estou doando esta rádio ao governo do Brasil, estou doando à educação do meu povo e da minha gente”. Mais tarde, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro se transformou na Rádio MEC.<sup>144</sup>

A nova mídia estava, desse modo, no centro de disputas políticas que tinham diferentes projetos de Brasil. A esse respeito, conforme Sonia Virgínia Moreira (2022, s/p):

---

<sup>143</sup> BERNARDINO, Maria Gabriela. 100 Anos do Rádio no Brasil – A Rádio Sociedade do Rio de Janeiro. *Rádio MEC*. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=8VCLEoMrTAK>>. Acesso em: 2 dez. 2022.

<sup>144</sup> Informações disponíveis em: Maria Beatriz Roquette-Pinto *in* Rádio MEC, “100 Anos do Rádio no Brasil – A Rádio Sociedade do Rio de Janeiro”, disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=8VCLEoMrTAK>>

**Excerto 91** – Todos os investimentos que foram feitos na emissora foram para servir a um projeto político que ficava um pouco disfarçado ali em meio a uma programação de uma emissora comercial. Por trás, o que valia mesmo era o projeto político e a ênfase muito grande em Brasil e em cultura brasileira, que também era uma maneira de reforçar esse projeto político do Vargas para o rádio.

Para Vieira (2017) “Bem mais além do que mero meio de comunicação, o rádio no Brasil possibilitou a consolidação de gêneros musicais e teve importante participação na conformação política do país ainda na primeira metade do século XX”. Para Cabral (1996), dois acontecimentos marcaram o início do que mais tarde ficou conhecido como a “Era do Rádio”, período compreendido entre o ano de 1930 e o ano de 1960, onde as rádios tinham uma predominância absoluta na disseminação de conteúdos culturais e políticos. O primeiro deles foi a fundação da Rádio Sociedade por Roquette Pinto e Henrique Morize em 1923. O segundo foi a fundação da Rádio Clube Brasil em 1924. Para esse autor a rádio contribui para a profissionalização da produção musical popular, o que ocorre de forma mais efetiva a partir de 1930.

Em 1º de outubro de 1924, é fundada a Rádio Clube do Brasil pelo campista e funcionário dos telégrafos Elba Dias. Essa rádio foi a pioneira em transmissões esportivas e recebeu até um patrocínio do Cassino da Urca em 1938, no valor de duzentos contos de réis para transmitir com exclusividade a copa do mundo daquele ano. A Rádio Clube do Brasil também foi uma das pioneiras a contratar músicos para atuarem diretamente em seus estúdios. Em 1930 o, então, diretor Gagliano Neto contratou nomes como dos/das cantores/as Francisco Alves (1898-1952), Linda (1919-1988) e Dirce Batista (1922-1999) e o conjunto regional de Benedito Lacerda (1903-1958).

Vejamos o Excerto 92, em que se pode ler a grade de programação da Rádio Clube do Brasil. Nela, podemos observar a participação de vários músicos ao longo do dia de transmissão. Temos concurso de pianistas, concursos de artistas, coro da rádio, e a participação do violonista Patrício Teixeira (1893-1972) e a pianista Carolina Cardoso de Meneses (1913-2000). Interessante observar, também, os programas de “discos variados”, evidenciando os primórdios das relações entre as gravadoras e o rádio. As gravadoras abastecem as emissoras de rádio que, por sua vez, demandam cada vez mais discos.

**Excerto 92 – Programação da Rádio Clube do Brasil**

**RADIO CLUBE DO BRASIL —**  
 Programa para hoje:  
 Das 7,45 às 8 horas e 15 minutos — Radio ginastica pela professora Polly Wettl com o concurso da pianista Srta. Vera de Oliveira.  
 Das 8,15 às 9 horas — Radio Jornal do Radio Clube do Brasil.  
 Das 13 às 14 horas — Programa de discos variados.  
 Das 16 às 17 horas — Programa de discos variados.  
 Das 19 às 20 horas — Programa de discos variados.  
 Das 20 às 20 horas e 10 minutos — Critica cinematografica.  
 Das 20,10 às 20 horas e 30 minutos — Solos de piano.  
 Das 20,30 às 20 horas e 45 minutos — Programa oriente.  
 Das 20,45 às 21 horas — Palestra esportiva pelo Dr. Anibal Bomfim.  
 Das 21 às 21 horas e 10 minutos — Serviço de Publicidade da Imprensa Nacional.  
 Das 21 horas e 15 minutos em diante — Programa extraordinario do Radio Clube do Brasil de musicas brasileiras e portuguesas com o concurso dos artistas Adalina Fernandes, Manoelino Teixeira e outros, do coro da Casa Salcio, da cantora Rita de Carvalho, João de Oliveira, Antonio Rusao e Joaquim Gales, guitarra; Manuel Barlavento, violão; Patricio Teixeira, Carolina Cardoso da Menezes.

Fonte: Jornal do Brasil (RJ) de 01 de agosto de 1933, p. 25

E foi, nessa época, que as emissoras de rádio passaram a representar uma janela de oportunidades para os músicos; considerando que, em 1932, houve a autorização oficial, através do Decreto-Lei Nº 21.111, para veiculação de anúncios e propagandas de produtos através do rádio, houve, também, uma consequente busca das emissoras por conteúdos que agradassem os ouvintes. Paralelo a isso, com o advento do cinema falado, muitos músicos que tocavam nas salas de cinema mudo perderam o emprego e foram se abrigar nas emissoras de rádio que estavam em ascensão. Sobre esse período, Cabral (1996, p. 313) diz que:<sup>145</sup>

A crise do mercado de trabalho para os músicos ocorria quando o rádio começava a consolidar-se como o grande veículo de divulgação da música popular. O primeiro passo das emissoras cariocas e paulistas no sentido de modernizar as programações foi a criação dos programas de 15 minutos, os chamados quartos de hora. Aquele quarto de hora, geralmente, era ocupado por um cantor, por um instrumentista ou por um ator fazendo, quase sempre, números humorísticos.

<sup>145</sup> CABRAL, Sérgio. *A MPB na era do rádio*. São Paulo: ed. Moderna, 1996.

A partir de então, iniciou-se uma longa parceria das emissoras de rádio com os músicos que estavam em destaque em um determinado momento. Nesse ponto, então, a história dos violonistas se cruza com a história do rádio no Brasil. Por meio dos grupos musicais chamados regionais, vários desses músicos passaram a atuar, cada vez mais, nos estúdios das emissoras.

Outra emissora importante para os músicos e violonistas desse período foi a Rádio Mayrink Veiga, fundada por Antenor Mayrink Veiga em 20 de janeiro de 1926, tendo a primeira transmissão realizada em 20 de março do mesmo ano. Como a maioria das emissoras desse período, a Mayrink Veiga funcionava através de uma associação ou clube e dependendo de contribuições financeiras dos ouvintes. A partir do supracitado Decreto-Lei Nº 21.111, essa emissora passou a pagar regularmente o cachê de artistas e a incorporá-los em sua equipe.

**Excerto 93** – Programação Rádio Mayrink Veiga 18 de março de 1926

**ONDA 200 METROS — 1.100  
KILOCYCLOS**

A Rádio Sociedade **Mayrink Veiga**, utilizando a estação experimental da firma Mayrink Veiga & C., irradiará, hoje, das 19 às 21 horas, o seguinte programma:

1ª parte — 1º. a) Sonho de gaúcho (choro); b) Eterna canção (canção); c) Maria, Maria (samba); d) Destrução do lar (modinha); e) Olhos castanhos (modinha); f) Ranquinho destelto (toada); g) Casinha da colina (canção) — Canto e violão pelo Sr. Rodolpho Bezerra. 2º. Tóbles — fado, canto, Sr. Americo Paulo. 3º. Dell'Acqua — Chanson Provençal — Canto, Sra. Maria A. Ribeiro. 4º. Menano — Um sonho desfeito (fado)—Canto, Sr Americo Paul.

2ª parte — 5º. Palestra pela escriptora Sra. Rosalina Coelho Lisboa.

3ª parte — 6º. F. Neves — Fado d'espinho — Canto, pelo Sr. Americo Paul. 7º. Bolto — Mephistophele — Nenia — Canto, pela Sra. Maria A. Ribeiro. 8º. Menano — Fado do passarinho — Canto, pelo Sr. Americo Paul; 9º. Hejer — Dernier rendez-vous — Canto, pela Sra. Maria A. Ribeiro; 10º. Menano — Fado do sonho — Canto, pelo Sr. Americo Paul.

Nota — O programma de musica portugueza, que devia ser realiza o hoje, fica para a proxima quinta-feira.

Na programação musical acima, datada de 1926 no ano de inauguração da emissora, temos na primeira parte uma série de peças que vão do choro *Sonho de Gaúcho*, passando pela canção *Eterna Canção*, pelo samba *Maria, Maria*, pelas modinhas *Destruição do Lar* e *Olhos Castanhos*, pela toada *Ranchinho Desfeito* e pela canção *Casinha da Collina*. Todas executadas por voz com acompanhamento de violão, pelo músico Rodolpho Bezerra. O violão vai se constituindo nesse período como o instrumento acompanhador por excelência, principalmente, quando se trata de repertório de gêneros musicais brasileiros. Podemos confirmar essa afirmação ao observarmos a programação musical das emissoras de rádio desse período que, na maioria dos casos, conta com ao menos um violonista na sua equipe músicos.

Em 1935, é fundada a Rádio Tupi, de propriedade de Assis Chateaubriand que foi a primeira rádio dos Diários e Emissoras Associados que viria a ser o maior conglomerado de empresas de comunicação do Brasil (Paes, 2012). Essa emissora também contou, em sua equipe de artistas contratados, com nomes como dos cantores Sílvio Caldas (1908-1998), Jamelão (1913-2008), Dorival Caymmi (1914-2008) e Vicente Celestino (1864-1968); e as cantoras Elizeth Cardoso (1920-1990) e Dalva de Oliveira (1917-1972).

Em 1936, mais precisamente no dia 12 de setembro, estreava a Rádio Nacional. Segundo site da EBC – Empresa Brasileira de Comunicação, a emissora surgiu três anos antes, em 1933, a partir de um projeto da Companhia Estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande, onde foi criada a Sociedade Civil Brasileira Rádio Nacional.<sup>146</sup>

#### Excerto 94 – Inauguração da Rádio Nacional



Jornal A Noite, edição de 12 de setembro de 1936

A primeira transmissão da emissora foi uma partida de futebol entre Flamengo e Fluminense, que teve como abertura a canção Luar do Sertão de João Pernambuco e

<sup>146</sup> . BRASIL. *Rádio Nacional 80 Anos - De criadora de um novo padrão radiofônico à atual emissora pública*. Empresa Brasil de Comunicação. Disponível em: <https://www.etc.com.br/especiais/radionacional80anos>. Acesso em: 2 dez. 2022.

Catulo da Paixão Cearense. Mas, nessa nota do jornal *A Noite*, podemos observar a ênfase atribuída aos músicos na grade de programação. Temos, em destaque, nomes como os das cantoras líricas Bidú Sayão (1902-1999), Maria de Sá Earp (1909-1989) e dos cantores líricos Giuseppe Danise (1882-1963), Bruno Landi (1900-1968), além da Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Desde a sua inauguração, a Rádio Nacional passou a incorporar em sua equipe muitos músicos e artistas, dentre os quais estavam nomes como o maestro Radamés Gnattali (1906-1988), as cantoras de samba Aracy de Almeida (1914-1988) e Marília Batista (1918-1990), além de regionais contando, sempre, com a presença de violonistas.

Um violonista que foi contratado pela emissora nos anos 1940, foi Djalma de Andrade, mais conhecido como Bola Sete (1923-1987). Bola Sete foi um dos alunos notórios de Dilermando Reis. Na Rádio Nacional, atuou como violonista da Orquestra Brasileira, sob regência do maestro Radamés Gnattali. Vejamos um registro do artista:

**Figura 18** – Registro fotográfico do violonista Bola Sete



Fonte: Acervo Digital do Violão Brasileiro. Disponível em: <  
<https://www.violaobrasileiro.com/dicionario/djalma-de-andrade-bola-sete>>.

Sobre esse grupo, o violonista Luís Gustavo Rays (2006, p. 6-7) afirma que:

A orquestra era formada por Radamés Gnattali no piano, Luciano Perrone na bateria, vibrafone e tímpano, Chiquinho no acordeão, Vidal no contrabaixo, Garoto e Bola Sete nos violões, José Menezes no cavaquinho e músicos da velha guarda do samba carioca como João da Bahiana no pandeiro, Bide no ganzá e Heitor dos Prazeres tocando caixeta, prato e faca.

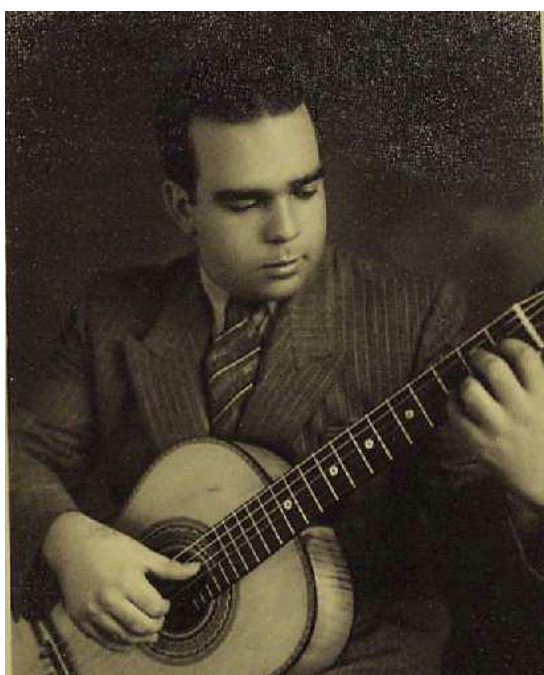


Nessa formação, temos, na verdade, além de Bola Sete, outros dois violonistas: o Garoto e o Zé Menezes, que aparece aqui tocando cavaquinho, mas, também, toca violão. Esse formato de orquestra regional ou só regional ficou muito popular nesse período e tinha, pelo menos, um violonista em sua composição.

### 3.2 Dilermando Reis e sua trajetória no rádio

Um exemplo que merece destaque é o do violonista e compositor Dilermando Reis. Ele atuou em diversos momentos de sua vida em emissoras de rádio. Dilermando nasceu em 1916, em Guaratinguetá-SP. Seu primeiro contato com o violão foi através de seu pai, Francisco Reis, que era violonista amador. Chico Reis, como era conhecido o pai de Dilermando Reis, era um violonista “facão”, termo pejorativo que se referia à época aos instrumentistas que tocavam mal. O sonho dele, no entanto, era ver o filho tocando bem violão. Por isso, concentrou-se em ensiná-lo e, ele por sua vez, logo já havia aprendido tudo o que o pai tinha para lhe ensinar (Nogueira, 2000). Posteriormente, Chico Reis procurou outros professores para o filho e Dilermando, então, passa a fazer aula de teoria musical com o maestro Benedito Cipoli e de violão com o professor Lauro Santos.

**Figura 19** – Registro fotográfico do jovem Dilermando Reis



Fonte: Violão com Fábio Zanon. Disponível em <<http://vcfz.blogspot.com/2006/04/17-dilermando-reis.html>>. Acesso em: 19 abr. 2019.

Em 1931, Dilermando Reis, aos 15 anos, já era considerado o melhor violonista de sua cidade. Em seu repertório, estavam peças como “Marcha dos Marinheiros” e “Abismo de Rosas” de Américo Jacomino – o Canhoto; e “Gotas de Lágrimas”, de Mozart Bicalho. Foi nessa ocasião, que o violonista Levino Conceição vai à Guaratinguetá fazer um recital. Uma fonte importante sobre a trajetória de Dilermando Reis é a entrevista que ele concedeu à série *Depoimentos* do programa “São Paulo, Agora” da Rádio Jovem Pan São Paulo, gravada no ano de 1976. Nessa entrevista ele conta que ficou bastante impressionado com o Levino Conceição que, por sua vez, perguntou a ele: “você quer ir comigo? Vamos, vai comigo que você vai aprender mais”. Dilermando resolveu seguir viagem com Levino Conceição, percorrendo várias cidades do Brasil e chegando ao Rio de Janeiro em 1933, onde se estabeleceu (Dilermando Reis, em *Depoimentos*, de 1976).

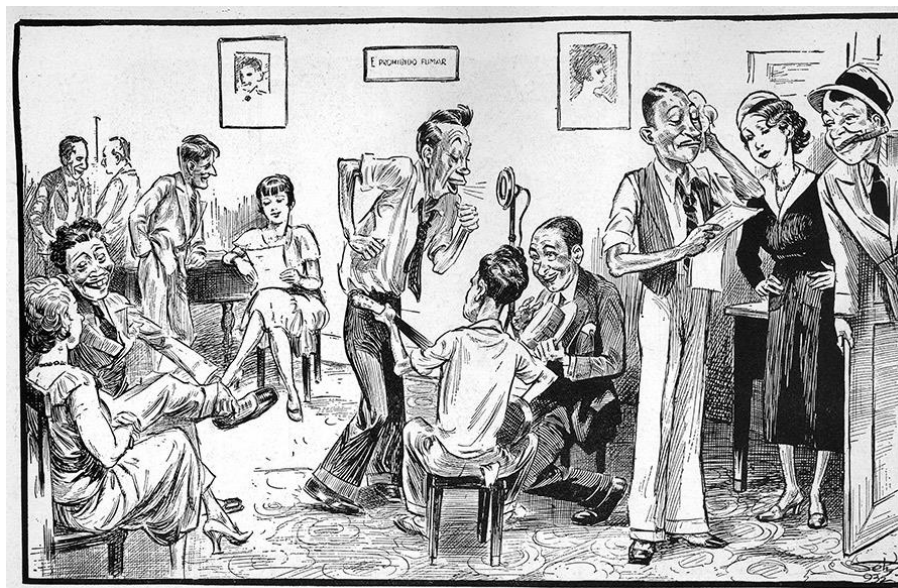


Em 1934, ele trabalhou na Rádio Guanabara, ainda sem contrato, no esquema que ele chama de programa-cachê, ou seja, recebe pelo programa de rádio feito. Para Dilermando, essa experiência ainda era muito amadora e improvisada. Ele relata que:

**Excerto 95** – Eu me lembro na Rádio Guanabara, os artistas ficavam assim, um corredor e tal, o contrarregra que fazia a programação ‘e agora patrocinado pela casa tal entra fulano que chegou primeiro, canta um tango’, o outro entrava, ‘você agora, o que você vai cantar? Ah vou cantar esse tango. Não, tango, não, agora é samba. Agora é samba, depois é valsa’. Quer dizer, o rádio era feito de improviso, na base do improviso (Reis, i.o., 1976).

O caráter artesanal da incipiente indústria cultural brasileira evidencia-se pela mudança, em cima da hora, do repertório que seria performado ao vivo. Esse caos logístico pode ser observado na ilustração de Seth que segue:

**Excerto 96** – “O Rádio por Dentro”, desenho de Seth, Álvaro Martins (1937)



FONTE: DISPONÍVEL EM: <[HTTPS://WWW.MEMORIALDADEMOCRACIA.COM.BR/PAGE/ERA-DO-RADIO/ESTILOS/TRABALHADORES-DO-RADIO](https://www.memorialdademocracia.com.br/page/era-do-radio/estilos/trabalhadores-do-radio)>. ACESSO EM: 3 NOV. 2023.

A ilustração em foco, representa bem o relato de Dilermando Reis sobre o amadorismo dos primeiros programas de rádio. Nela, temos, novamente, a representação da dinâmica de organização em rodas a partir do microfone. Ao centro, podemos ver um grupo de músicos tocando, um violonista sentado em um banco, um cantor de pé com a boca junto ao microfone e uma terceira pessoa, que parece estar apreciando a performance, também sentada. Do lado direito, em pé, temos uma figura secando o suor do rosto com um lenço, que pode ser o produtor, ele olha um papel em sua mão, que nos sugere ser a programação da emissora. Ele está conversando com uma mulher, enquanto um homem abre a porta e vai entrando no recinto com um charuto na boca, apesar do aviso de “proibido fumar”, fixado na parede. Enquanto isso, do lado direito temos um grupo de pessoas que parecem ser artistas esperando sua vez de entrar ao vivo, sendo que uma delas parece estar passando o texto. Essa multiplicidade de atores representados e seus vetores de ação constituem a composição visual dessa anatomia do “Rádio visto de dentro” feita por Álvaro Martins, o Seth.

Em 1935, a convite do radialista Renato Murce, estreou na Rádio Transmissora (atual Rádio Globo) tocando em programas da emissora como o *Alma do Sertão* e o *Antigamente* (Nogueira, 2000). Sobre esse período, Dilermando conta na entrevista para a *Jovem Pan* que fez um contrato com a Rádio Transmissora no valor de 800 mil réis mensais. E ganhava mais 200 réis para fazer o programa *Casé*, programa com várias

atrações musicais e de grande sucesso à época. Criado por Ademar Casé, era transmitido, inicialmente, pela Rádio Phillips.

Segundo Reis (1976, i. o.), o salário-mínimo nos anos 1930 era de 100 réis, de forma que ele recebia só pelo trabalho nas emissoras de rádio, um total de 1000 contos de réis ou dez salários-mínimos, o que, para um músico como Dilermando e seus colegas violonistas, era um salário muito bom.

Posteriormente, com o sucesso de público dos programas citados, foi convidado para ter seu próprio programa diário, o *Variedades Esso*, onde contava com a participação do também violonista Rogério Guimarães (1900-1980).

**Excerto 97** – – Chamada para o Programa Variedades Esso



Fonte: Jornal do Brasil, Edição 00251, 16/10/1938

No programa *Variedades Esso*, temos a colaboração de dois violonistas bastante atuantes nas gravadoras e emissoras de rádio, mas, também, temos a transmissão de duas emissoras que são a Rádio Jornal do Brasil (Rio de Janeiro) e a Rádio Tupy de São Paulo. Segundo Dilermando, o programa era transmitido alternadamente, três meses no Rio de Janeiro e três meses em São Paulo.

Nesse período, na Rádio Transmissora, ele conheceu e passou a integrar o regional de Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha (1897-1973). Esse grupo era composto pelo próprio Pixinguinha na flauta, Luiz Americano (1900-1960) no saxofone, João da Bahiana (1887-1974) na percussão, Luperce Miranda (1904-1977) no bandolim, Artur de Souza Nascimento, o Tute (1886-1957), no violão sete cordas e Dilermando Reis no violão de seis cordas. Segundo Reis (1976), esse era o “melhor” regional da época, considerando que o Pixinguinha já era um músico e um compositor bastante conhecido e aclamado pelo público.

Em 1940, Dilermando ingressa na Rádio Clube do Brasil. Inicialmente ele fazia um programa de violão solo. O regional dessa emissora era liderado pelo flautista e compositor, Benedito Lacerda (1903-1958), que precisou se afastar das atividades da rádio. A direção da rádio, então, encarregou Dilermando Reis de montar o seu próprio regional. Um dos nomes mais famosos desse grupo formado por Dilermando, foi o do cavaquinista Waldir Azevedo (1923-1980). Nesse mesmo ano, montou uma orquestra de violões. Os integrantes eram Osmar Abreu<sup>147</sup> (1912-1983), posteriormente substituído por Euclides Lemos (1908-1999), Francisco Sá, Deoclécio Melim (1910-1990), Oswaldo Mendes, Wilton Gomes, Solon Ayala, Francisco matoso, César Ayala e, ainda, os suplentes Luiz Molina e Alberto Vale (1916-1997) (Nogueira, 2000).

**Excerto 98** – Orquestra de Violões de Dilermando Reis na Rádio Clube do Brasil

**Enfim...** SURTIU O DENTIFRÍCIO QUE TODOS ESPERAVAM!

**ATLAS**

**Creme Dental com Sulfanilamida**

A VENDA NAS PERFUMARIAS CARNEIRO E DEMAIS BOAS CASAS DO RAMO

VIVA MOMENTOS DE ENCANTAMENTO OUVINDO E ASSISTINDO OS MONUMENTAIS CONCERTOS DA

GRANDE ORQUESTRA SINFÔNICA DA RÁDIO NACIONAL

TODAS AS 2as.-FEIRAS AS 22 HORAS - P. R. E. 8 - 980 KC.  
E P. R. L. 7 - 9.720 KC.

ÀS QUARTAS-FEIRAS, ÀS 21.00 HORAS

Pelo RÁDIO CLUBE DO BRASIL  
PRA-3 - 860 KC.

GRANDE ORQUESTRA BRASILEIRA DE VIOLÕES, DIRIGIDA POR  
**DILERMANDO REIS, O MAIOR VIOLONISTA DO BRASIL**

UM PRESENTE DOS LABORATÓRIOS ATLAS

Convites reservados para o auditorio serão pelo Fone 42-2888

Fonte: Jornal do Brasil, edição 00119 de 21/05/1944, p. 3.

147 Osmar Abreu é pai dos violonistas Eduardo e Sérgio Abreu (1948-2023), do conhecido duo de violões. Até hoje, o Duo Abreu é um dos mais reverenciados duos de violões no Brasil e no mundo. Com o final do duo, Sérgio continuou por, pouco tempo, em carreira solo e, posteriormente, passou a exercer a lutheria (fabricação manual) de violões.

Essa é a primeira orquestra de violões a se apresentar em um programa de uma emissora de rádio brasileira. Já em 1941, ele grava seu primeiro disco de 78 RPM com a *valsa* “Noite de Lua” e o *choro* “Magoado”, ambas peças de sua autoria.

Na Rádio Clube do Brasil ele participou como colaborador de trilha sonora de radioteatro musicado. Segundo Reis (1976, i. o.), ele trabalhou por dezoito anos nessa emissora.

#### Excerto 99 – Dilermando na Rádio Clube do Brasil

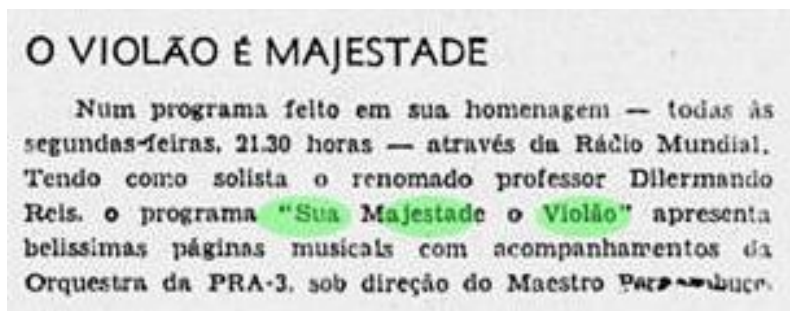


Fonte: Jornal do Brasil edição 00284 de 04/12/1952, p. 7

Nessa nota do Jornal do Brasil percebemos um equívoco. Na frase “Dilermando Reis cantou ‘Sons de Carrilhões’ de João Pernambuco”, o correto seria dizer que o violonista tocou e não cantou “Sons de Carrilhões”, pois se trata, sim, de uma composição para violão solo do violonista João Pernambuco.

No dia 01 de junho de 1956, Dilermando assina contrato com a Rádio Nacional, inicialmente, por doze meses, com salário mensal de quinze mil cruzeiros. O diretor da rádio à época era Moacir Areias e os termos desse contrato forma publicados no Diário Oficial do Rio de Janeiro, de 28/06/1956. O programa de rádio de Dilermando na Rádio Nacional, se chamava “Sua Majestade, o Violão”.

**Excerto 100 – Chamada para o programa “Sua Majestade, o Violão”**



Fonte: Jornal do Brasil edição 00058 de 11 de marco de 1956, p. 8

A atuação de Dilermando na Rádio Nacional trouxe grande visibilidade para ele. O programa “Sua Majestade, o Violão”, passava todos os dias nessa emissora e tinha como abertura a mazurca “Adelita” do violonista-compositor espanhol Francisco Tárrega. Nesse ano, ele grava o seu primeiro disco de 10 polegadas, que depois, em 1961, seria relançado em LP com o nome de *Abismo de Rosas*, nome da *valsa* de Américo Jacomino, o Canhoto. Esse LP tem quatro peças a mais que o disco de 10 polegadas e se tornou um dos discos de violão mais vendidos da história (Cordeiro, 2005).



"Adelita" (mazurca), de Francisco Tárrega (1898).

Interpretado pelo violonista Dilermando Reis no disco “O melhor” (2020).

Ainda nesse mesmo ano, foi convidado pelo presidente Juscelino Kubitschek a lecionar aulas de violão à sua filha Maristela. Daí, surgiria uma relação de amizade entre Dilermando e Juscelino, que levou Dilermando a compor a primeira música dedicada à nova capital. Se trata do *samba* "Exaltação à Brasília", com letra de Bastos Tigre (1882-1957) e arranjo e regência do maestro Radamés Gnattali. Essa peça foi gravada no LP *Melodias do Alvorada*, de 1960, disco patrocinado pelo governo brasileiro.



"Exaltação à Brasília" (), de  
Dilermando Reis (1960).

Interpretado pelo violonista  
Dilermando Reis junto à  
Orquestra de Radamés Gnattali  
(1960).

Já no ano de 1957, Dilermando lança um LP que ganha o mesmo nome de seu programa de rádio, “Sua Majestade, o Violão”. No ano seguinte, 1958, Dilermando renovou o contrato com a Rádio Nacional por mais onze meses, com o valor estabelecido em vinte mil cruzeiros mensais.

Em 1960, o presidente Juscelino Kubitschek, amigo pessoal de Dilermando Reis, o nomeia para delegado fiscal, com o salário de cinquenta e oito mil cruzeiros mensais. Dessa forma, ele passa a acumular os empregos da Rádio Nacional e de delegado fiscal. Com a instalação da ditadura militar em 1964, o, então, senador Juscelino é cassado e tem os direitos políticos suspensos. No ano de 1967, Dilermando lança o LP *Recordações*, onde grava uma *valsa* de sua autoria em homenagem ao ex-presidente, com o nome de “Nuvens que passam”.



"Nuvens que passam", de  
Dilermando Reis (1967).

Interpretado pelo violonista  
Dilermando Reis no álbum  
*Recordações*, pelo selo  
Continental

No ano de 1969, em plena ditadura militar, Dilermando é demitido da Rádio Nacional e, com isso, o programa “Sua Majestade, o Violão” sai do ar. Embora o motivo da demissão não tenha sido explicitado, a probabilidade maior é de ter acontecido em razão de sua amizade com o ex-presidente Juscelino Kubitschek.

Dilermando Reis sintetiza o trabalho em termos estilísticos dos violonistas-compositores que vieram antes dele, tais como Levino Conceição, Mozart Bicalho e Canhoto. Reis é quem melhor representa a tradição do *choro* e da *seresta* do início do século XX. Para além, ele traz para o repertório do violão, principalmente, para as *valsas* de sua autoria, um idiomatismo do Romantismo Tardio, inspirado também nas obras de Francisco Tárrega, um de seus ídolos. Ele contribui para a consolidação, a partir de suas obras, do gênero *valsa brasileira*, que tem como característica uma maior liberdade



melódica em relação à *valsa* europeia, contrapontos de bordões do violão, mimetizando o violão de sete cordas das *rodas de choro*, bem como variações de andamento, associadas à maior liberdade da performance de melodias em relação à métrica rígida da *valsa* europeia.

Para Zanon (2006),<sup>148</sup> uma das características principais da *valsa* de Dilermando Reis é ter-se um acompanhamento com a métrica *a tempo*, mais regular, mas, por outro lado, uma melodia que flutua sobre a base harmônica, possibilitando ao executante construir uma interpretação própria. Esse aspecto contribui para a consolidação do violão como instrumento solista e do violonista performer como figura criativa, o que mimetiza a linguagem da improvisação no gênero *valsa*.

As contribuições de Dilermando Reis foram amplificadas pela sua presença na indústria fonográfica, tendo tido uma vasta discografia, sendo ao todo 35 discos em 78 rotações e 24 LPs (Cordeiro, 2005).<sup>149</sup> Igualmente, a sua longeva carreira no rádio fez com que seu repertório e, em especial, sua forma de tocar constituíssem a memória musical de boa parte das pessoas que viveram o período da Era do Rádio, bem como de seus descendentes que sempre escutavam as músicas de que seus pais ou avós ouviam. Permitimo-nos um espaço de relato pessoal, pois, por meio de nossa vivência, temos experienciado reiteradamente o encanto de pessoas que, emocionadas, vêm conversar ao final dos espetáculos contando de memórias familiares e de como a música de Dilermando Reis os faz lembrar de seus pais, avós ou de vivências, cheiros, gostos, de suas histórias.

### 3.3 Rogério Guimarães, o “canhoto” das rádios

Outro violonista que teve uma atuação relevante nas emissoras de rádio foi Rogério Pinheiro Guimarães, mais conhecido como Rogério Guimarães (1900-1980). A maioria dos registros sobre o violonista, apontam que ele nasceu em Campinas no estado de São Paulo. No entanto, o pesquisador Jefferson Motta, em entrevista para essa tese, nos disse que achou um registro de nascimento de Rogério Guimarães no Rio de Janeiro,

---

<sup>148</sup> ZANON, Fábio. Violão com Fábio Zanon: O Violão Brasileiro – Os Criadores: Dilermando Reis. São Paulo: *Rádio Cultura FM*, exibido em 26/04/2006. Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com.br>>. Acesso em: out. 2020.

<sup>149</sup> 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. *Dissertação* (Mestrado em Música). Goiânia: UFG, 2005.

no ano de 1895, portanto, em outra cidade e cinco anos antes do que consta na maioria das fontes a que tivemos acesso (Motta, 2024, i. o.).

A partir dos anos 1920, Rogério Guimarães inicia uma carreira artística bastante associada às mídias emergentes, no caso, o fonógrafo nas gravadoras e as emissoras de rádio. Segundo Motta (2020, p. 36):

O ano em que Rogério passa a figurar de fato no cenário das gravadoras é 1926, como solista nas gravações de suas peças *Martha* e *Marinetti*, (Odeon Nº 123076-123077). Neste momento trabalhamos com a hipótese de que estes são seus primeiros discos, visto que são os mais antigos encontrados na Coleção Ronoel Simões e no catálogo online "Discografia Brasileira". E também os mais antigos registros e gravações acompanhando o violonista João Teixeira Guimarães – o João Pernambuco - em seus maxixes *lágrima* e *Mimoso* que possuem números de registro próximos aos citados (123070 e 123071).



"Marinetti" (Foxtrote),  
de Rogério Guimarães (1926)

Gravação original de Rogério  
Guimarães, pelo selo *Odeon*

Em 1926, já encontramos registros de Rogério Guimarães atuando na Rádio Sociedade do Rio de Janeiro.

#### Excerto 101 – Programação da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro



Nessa nota de jornal, já encontramos o nome de Rogério Guimarães associado à alcunha de “canhoto”, uma vez que tocava violão com a mão esquerda dedilhando as cordas e a mão direita executando os acordes, no sentido contrário dos violonistas destros. Durante os anos 1920, ele trabalhou bastante na Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, que era uma das principais emissoras desse período. Seu nome aparece, de forma mais esporádica, na Rádio Clube do Brasil.

**Figura 20** – Registro fotográfico de Rogério Guimarães, João Pernambuco e outros músicos



Fonte: Rádio Cultura, 1928. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 3 jul. 2020.

Um registro importante, datado ainda de 1926, é um programa que Rogério Guimarães fez com as participações de João Pernambuco e Catulo da Paixão Cearense, na Rádio Sociedade do Rio de Janeiro.<sup>150</sup> Já no ano de 1928, encontramos essa foto dos bastidores da Rádio Cultura, em que se pode ver, da esquerda para a direita temos, em pé, o *speaker* Rubey Wanderley, o barítono Adauto Filho, o violinista Cardoso de Menezes, o pianista Mário de Azevedo e Souza, o violoncelista Homero Dornellas, o contrabaixista Dalmo Monturi, o membro da Companhia Alba, Raphael Lemos e o diretor artístico Corbiniano Villaça. Sentados temos, o violonista João Pernambuco, a soprano Zaira de Oliveira, os Violonistas Lourival Montenegro e José de Freitas; o tenor Gastão Formenti e Rogério Guimarães. Abaixo temos o *tango* “Mimoso” de autoria de João Pernambuco e tocada por ele com o acompanhamento de Rogério Guimarães no segundo violão.

<sup>150</sup> Disponível em: Jornal do Brasil. Ed. 00265. Coluna Radiotelephonia. 06/11/1926)



"Mimoso" (*Tango*),  
de João Pernambuco

Gravação original de João  
Pernambuco, 1º violão, e  
Rogério Guimarães, 2º violão,  
pelo selo *Odeon* R 123070 /  
123071 (1926)

Os registros encontrados demonstram que as emissoras de rádio eram um meio de grande convívio de músicos e instrumentistas que vinham de lugares diferentes do país e de práticas musicais distintas. Era um mercado insurgente, que atraía músicos populares como os violonistas Rogério Guimarães e João Pernambuco e, também, músicos eruditos como a soprano Zaira de Oliveira e o violoncelista Homero Dornellas.

Nos anos 1930, Rogério Guimarães passa a trabalhar mais em outras emissoras como a Rádio Clube do Brasil e a Sociedade Rádio Phillips do Brasil. Na Rádio Clube do Brasil, ele pode atuar com a cantora Carmen Miranda (1909-1955) e o maestro e pianista Radamés Gnattali.

**Excerto 102** – Na programação, com Carmen Miranda e Radamés Gnattali

RADIO CLUB DO BRASIL —  
(Onda de 310 metros) — Pro-  
gramma para hoje:

Às 10 horas — Radio Jornal  
do Radio Club do Brasil com o  
resumo das notícias dos jornais  
da manhã.

Das 13 às 14 horas — Discos  
seleccionados.

Das 16 às 17 horas — Discos  
seleccionados.

Das 17 às 17 horas e 15 minu-  
tos — Radio Jornal da tarde.

Das 19 às 20 horas — Discos  
seleccionados.

Das 20 às 20 horas e 30 minu-  
tos — Programma de discos Par-  
lophon da casa Mestre & Blatgé.

Das 20 e 30 minutos às 21 ho-  
ras — Radio Jornal para o In-  
terior do país e discos.

Das 21 às 21 horas e 15 minu-  
tos — Palestra sobre o monu-  
mento a João Pessoa, pelo Se-  
nhor Almirante Augusto Vinhacs.

Das 21 horas e 15 minutos em  
diante — Programma de musicas  
populares do studio do Radio  
Club do Brasil com o concurso  
da Srta. Carmen Miranda, Srs  
Rogério Guimarães, Jonjoca, Cas-  
tao Barbosa, Kalua, E. Guattali  
e pianista do Radio Club Jo  
Brasil.

Já na Sociedade Rádio Philips do Brasil, o violonista atuou no programa “Horas de Outro Mundo”, que teve participação do cantor Sylvio Caldas, mais tarde Sílvio Caldas (1908-1998) e do compositor Ary Barroso (1903-1964). Também há registros de Rogério Guimarães tocando com os cantores Carlos Galhardo (1913-1985) e o compositor, jornalista e locutor de rádio, Jair Amorim (1915-1993).

**Excerto 103** – Na Rádio Phillips com Ary Barroso e Sílvio Caldas

SOCIEDADE RADIO PHILIPS  
DO BRASIL. Estação P R A X  
— Programma para hoje:  
Das 10 às 12 horas — Discos  
variados.  
Das 19 às 21 horas — Discos  
variados.  
Das 21 às 21 horas e 15 minu-  
tos — Serviço de Publicidade da  
Imprensa Nacional.  
Das 21 horas e 15 minutos em  
diante — Transmissão do pro-  
gramma “Horas do outro mundo”  
com o concurso dos seguintes ar-  
tistas: Stefana de Macedo, Arnella  
de Oliveira, Lucia Murce, Sylvio  
Vieira, Sylvio Caldas, Ary Barro-  
so, Rogério Guimarães, Brenno  
Ferreira, Luiz Americano, Renato  
Murce, Arthur de Oliveira, Salu-  
le Carvalho, Pery Cunha, Rubem  
Bergmann e os Gaturamos.

Fonte: Jornal do Brasil, Ed. 00269 de 11/11/1932, p. 12

Também, no programa “Horas de outro mundo”, Rogério Guimarães aparece tocando com Pixinguinha, no ano de 1933 (Jornal do Brasil. Ed. 00104. *Radiotelephonia*. 03/05/1933, p. 15). Outro programa importante que fez, foi o “Variedades Esso”, com a parceria do violonista Dilermando Reis. Esse programa era transmitido em parceria pelas emissoras Rádio Jornal do Brasil, do Rio de Janeiro e Rádio Tupy de São Paulo.

**Excerto 104** – Chamada para o programa Variedades Esso



Fonte: Jornal do Brasil, Ed. 00215

Em 1937, encontramos um registro do programa “O Trovador da Fronteira”, que estreou na Rádio Cruzeiro do Sul, nessa ocasião. Do que pode se depreender, o programa era uma espécie de radionovela musical, onde Rogério Guimarães interpretava o violeiro *Zé Francisco* e contava, também, com as participações de Guta Pinho, como o *Trovador* e Edmundo Maia, como o *Gaúcho Velho*.

**Excerto 105** – O Trovador da Fronteira

O TROVADOR DA FRONTEIRA

A Radio Cruzeiro do Sul já iniciou a transmissão do programma intitulado O TROVADOR DA FRONTEIRA, que tem como orientadores Guta Pinho e Rogério Guimarães.

É uma audição inédita, que espelha a vida do gaúcho, com todos os seus detalhes originaes, ruidos e dialogos caracteristicos.

A scena passa-se num rancho perto da fronteira, onde se reúnem, nas noites claras do sul, o *Trovador* (Guta Pinho), *Zé Francisco*, o violeiro mais afamado do logar (Rogério Guimarães) e o *Gaúcho Velho* (Edmundo Maia), sob o galpão typico dos pampas.

Fonte: Revista da Semana, 1937. Disponível: <<http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 23 jul. 2020.

Nesse final dos anos 1930, os artistas do rádio eram bastante reverenciados pelo público em geral e os organizadores dos eventos musicais usavam essa fama como chamariz para suas produções. Observemos, por exemplo, o Excerto 106 que segue:

### Excerto 106 – Os Artistas do Rádio



**Teatro Carlos Gomes**  
 EMPRESA PASCOAL SEGRETO  
 Fone: 22-7381

**AMANHÃ — A's 20 ¼ — AMANHÃ**  
 MONUMENTAL E UNICO

**Espectaculo em homenagem**  
**A' CIDADE MARAVILHOSA**

**Organização do Ator EDMUNDO MAIA,**  
**com a colaboração dos artistas festejados**  
**do Rádio:**

Art. Barroso, Odette Amaral, Tania Mara, Nair Alves, Flora Matos, As moreninhas (Dupla), Lídia Matos, Gilson Grant, Afonso Scula, Carmen Eugenia, José Moraes, Irmãos Bongeaurd, Carlos de Campos, Evandro Palermo, Carmelo Scaramboni, Anjos do Inferno, Mister Simpson, Regional, com **Rogério Guimarães**, Zibisco e Canela.

**Fortaleza d'Além e**  
**d'Aquem Mar !**

COM "PAPI" MANUEL e BALBINA e "PAPI" JOAQUIM !  
 UMA FABRICA DE GARÇALHADAS !

**Na segunda parte: — A Companhia Vitoriosa e querida do TEATRO OLIMPIA**  
 Durrallina Duarte — Diamantina Gomes — Dinora Marzulo, os três "D" da sorte! e todos os artistas do elenco na revista "E' ali... no duro", de Boileux Sobrinho.

Orquestra da P. R. D. 2 — Radio Cruzeiro do Sul dirigida pelo maestro e compositor MARTINEZ GRAU  
**ESPECTACULO QUE NAO SE REPETIRA!**

Poltronas e Balcões, 05000, Camarote, 339000. Galerias, 28200  
 (Incluso o selo) (F 12992)

Jornal do Brasil, Ed. 00299 de 22/12/1937, p. 15

Nesse excerto, temos um evento no Teatro Carlos Gomes em homenagem à cidade do Rio de Janeiro, com destaque para a “colaboração dos artistas festejados do Rádio”, dentre os quais, o violonista-compositor Rogério Guimarães. Ele, também, teve uma atuação importante frente aos regionais nas emissoras de rádio nas gravadoras. Segundo o pesquisador Jefferson Motta:

Os registros de grupos em formato de regional dirigidos por Rogério Guimarães datam da época em que o mesmo atuou na Victor, pois inicialmente os títulos são “Choro Victor”, por vezes um descritivo da instrumentação e, por fim, “Grupo do Canhêto” (sic, com acento no original) em 1931, a exemplo do disco 33468, com as músicas *Não tens Razão* e *E depois*, que traz no selo as informações “Carmen Miranda e Grupo do Canhêto”. Em outros momentos, principalmente após a saída da Victor, o regional é denominado “Regional de Rogério Guimarães” ou mesmo “Rogério Guimarães e seu conjunto” (Motta, 2020, p. 43).

Os regionais das emissoras de rádio eram grupos pelos quais passavam a maioria dos violonistas de destaques desse período. Outro violonista que teve uma importante atuação nesse contexto foi Anibal Augusto Sardinha, o Garoto.

Assim como Mozart Bicalho e Dilermando Reis, Rogério Guimarães realiza, em sua obra, aspectos estilísticos da tradição do *choro* e da *seresta*, contribuindo para a consolidação dos gêneros musicais populares brasileiros. Ele tem um papel extremamente relevante no apoio à carreira de Carmem Miranda, o que evidencia a centralidade de laços de solidariedade no âmago do sistema musical brasileiro. Conforme Jefferson Motta, em entrevista, Guimarães era “uma mente brilhante”, coadunando uma carreira longa e intensa no rádio com uma cabeça de produtor, sendo capaz de mapear talentos, sabendo onde investir e tendo sido diretor da gravadora *RCA-Victor*. Com isso, sua biografia e sua obra possibilitam compreender um processo de profissionalização dos violonistas-compositores que possibilitou a consolidação do sistema musical brasileiro.

### 3.4 Aníbal Augusto Sardinha, o “Garoto do Banjo”

O violonista-compositor Aníbal Augusto Sardinha, mais conhecido como Garoto nasceu no ano de 1915 na cidade de São Paulo, tendo sido um dos mais renomados e destacados multi-instrumentistas da Era da Rádio, mesmo tendo tido uma vida muito breve. Vejamos um registro de Garoto e seus instrumentos:

**Figura 21** – Registro fotográfico de Garoto e seus instrumentos



Fonte: Acervo Digital do Violão Brasileiro. Disponível em:  
<<https://www.violaobrasileiro.com/dicionario/anibal-augusto-sardinha-garoto>>



Filho dos imigrantes portugueses Antônio Augusto Sardinha, que tocava guitarra portuguesa, de ouvido, e Adozinda dos Anjos Sardinha, Garoto teve uma iniciação precoce na música, sob influência de seu irmão, Batista da Cruz, que tocava banjo, violão, guitarra portuguesa e violão tenor, todos de ouvido. Segundo o violonista, em entrevista datilografada, encontrada no museu da imagem e do som:

Batista tinha uma *jazz*; estava no princípio do *jazz* e aparecera o banjo violão (de 6 cordas); na orquestra Godoy “o gordo”, tocava bateria; José Silvano, flauta; Moringa, saxofone; Artur Busim, violino... Artur Busim me ensinou as primeiras notas. Américo Ramos e Sala, foram também meus professores de música.

O *jazz* do Batista (*Jazz band Universal*) tocava no Circo Queirolo. Foi uma novidade a aparição do *jazz* em circo. (m/m. 1927) Eu ia todas as noites e tocava um pouco de banjo na *jazz*. Enchia de gente que me ia ver tocar (MIS - SP, 2024).<sup>151</sup>

No trecho acima, podemos observar que o termo *jazz* é usado não só para se referir ao gênero musical de origem estadunidense, mas também a um grupo musical ou orquestra que executava esse gênero. Nesse caso, temos a *jazz* do Batista que tinha o nome de *Jazz band Universal*, com uma formação instrumental que contava com banjo violão, bateria, flauta, saxofone e violino. Ele cita, também, que o *jazz* era uma novidade aqui no Brasil, assim como era uma novidade esse gênero musical em um circo.

Nessa entrevista, encontramos algumas informações valiosas sobre a trajetória de Garoto. Observamos, por exemplo, as profissões que ele exerceu até se estabelecer como músico, ele diz que foi “auxiliar de escritório, caixeiro de casa de música” e “atualmente, artista de rádio e de cassinos” (MIS – SP, 2024). Ele conta, por exemplo, que escreveu a sua primeira composição em 1932, que foi o choro para flauta “13 de maio”. Sobre sua escolaridade, ele responde que que tem formação “primária e curso de humanidades” (MIS – SP, 2024). Não há, no entanto, uma informação detalhada sobre o nível e a quais cursos de humanidades estaria referindo. Sobre sua formação musical, ele responde que “conheço, escrevo e leio” música e que aprendeu com professores particulares e em conservatórios de música de São Paulo (MIS – SP, 2024).

Em 1933, Garoto já era um conhecido artista das emissoras de rádio. Sobre esse período, observemos o recorte do jornal Correio de São Paulo, conforme se pode ver na nota no Excerto 108:

---

<sup>151</sup> Disponível em:: <<https://mis-sp.org.br>>. Acesso em: 10 out. 2024.

**Excerto 107** – Nota sobre o verdadeiro nome dos artistas do rádio

Correio de S. Paulo, 25 de agosto de 1933, p.03 Disponível em: <http://memoria.bn.br/>

Na nota acima, podemos observar o fato de que Garoto era também conhecido como o “garoto do banjo”, nos programas de rádio. Interessante observar, também, a construção da figura do artista a partir de uma alcunha, ao mesmo tempo que temos a revelação de um segredo sobre aquela celebridade: o seu verdadeiro nome. No *link* a seguir, temos o violonista tocando, em gravação sem data, remasterizada pela *EMI Music Brasil Ltda* em 2003, a peça de sua autoria o “Choro Triste Nº 1” ou “Tristezas de um Violão”.



"Choro Triste ou Tristeza de um violão" (*Choro*), de Garoto

Gravação original remasterizada do álbum *Garoto, O Gênio Das Cordas*

Nesse *choro*, podemos perceber como Garoto traz elementos novos para esse gênero musical. A levada é muito próxima a de um *choro* tradicional, mas a harmonia apresenta acordes e encadeamentos que fogem à essa tradição, se aproximando de uma peça de *jazz*. Dessa forma, Garoto propõe essa síntese, antes mesmo, da geração da *bossa nova*.

No ano de 1937, o Maestro Gaó convida o violonista a integrar, na Rádio Cruzeiro do Sul de São Paulo, a *Orquestra Columbia* e o regional da emissora. Em 1938, volta para o Rio de Janeiro, onde passa a atuar com a cantora Carmem Miranda e também com o violonista Laurindo Almeida. No final do ano de 1939, Garoto estava nos Estados

Unidos onde foi convidado para substituir Ivo Astolfi, no grupo *Bando da Lua*. No ano seguinte, 1940, ele se apresenta com a cantora Carmem Miranda para o presidente Roosevelt na Casa Branca.

**Figura 22 –** Registro fotográfico de Carmem Miranda e o Bando da Lua



Garoto, Carmen Miranda e o Bando da Lua. Disponível em: <<https://violaomandriao.mus.br/>>

Nesse mesmo ano, participou do filme *Serenata Tropical*, no original *Down Argentine Way* (1940). No elenco desse filme temos os atores estadunidenses Dom Ameche (1908-1993) e Betty Grable (1916-1973) e foi a primeira participação de Carmem Miranda em um filme de Hollywood. Abaixo segue o *link* para o trecho do filme em que aparecem Carmem Miranda, Garoto e o Bando da Lua.



Filme *Serenata Tropical* -  
Carmem Miranda,  
Garoto e o Bando da Lua

Segundo Junqueira (2010),<sup>152</sup> a carteira profissional de Garoto revela que ele trabalhou nas emissoras Rádio Nacional, Rádio Tupy e Rádio Record, entre os anos de 1939 e 1950. Em 1951, ele volta a trabalhar na Rádio Nacional, mesmo com um salário inferior às outras emissoras. Sobre isso, Junqueira afirma que:

<sup>152</sup> JUNQUEIRA, Humberto. A obra de garoto para violão: o resultado de um processo de mediação cultural. 127 f. *Dissertação* (Mestrado em Música). Belo Horizonte: UFMG, 2010.

Isso pode indicar que fazer parte do *casting* da maior emissora do país significava uma vantagem para o artista, por possibilitar maior exposição para um público bem mais vasto. Assim, a supremacia da Rádio Nacional em relação às outras emissoras compensava a desvantagem salarial (Junqueira, 2010, p. 27).

Após sua turnê nos Estados Unidos, Garoto ganhou destaque na programação da Rádio Nacional. Nessa nota abaixo, temos um registro, do ano de 1947, de sua atuação na emissora.

**Excerto 108** – Recital solo de Garoto na Rádio Nacional

**Recital de violão,  
de "Garoto"**

UM PROGRAMA DE CLASSE,  
HOJE, ÀS 22 HORAS e 35 MINU-  
TOS, PELAS ONDAS MÉDIAS E  
CURTAS DA RÁDIO NACIONAL

Aníbal Augusto Sardinha, co-  
nhecido em todo o Brasil pelo  
pseudônimo artístico de "Garoto",  
é um dos mais completos  
violonistas do rádio.

Sua atividade nos estudos ci-  
nematográficos de Hollywood  
serviu para aumentar-lhe consi-  
deravelmente a fama.

Mas, além de exímio virtuose  
do violão, "Garoto" é ainda exe-  
cutante magistral de quase todos  
os instrumentos de cordas. Os  
ouvintes da PRE-8 conhecem, de  
sobejo, as qualidades musicais  
do notável violonista.

Para brindar seus fans com  
uma atração magnífica, a direção  
artística da Rádio Nacional re-  
solveu organizar uma série de  
recitais de violão com "Garoto".

A série primorosa terá início,  
hoje, às 22 horas e 35 minutos,  
pelas emissoras de ondas médias  
e curtas da Rádio Nacional.

Fonte: A Manhã, 04 de setembro de 1947, p.06. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>>

Nesse período, início dos anos 1950, Garoto foi convidado para dirigir um programa novo, idealizado por Paulo Tapajós (1913-1990), o *Música em Surdina*. Para esse programa, foi criado o *Trio Surdina*, formado por ele, pelo violinista Rafael Lemos Jr, o Fafá Lemos (1921-2004) e pelo acordeonista Romeu Seibel, mais conhecido como Chiquinho do Acordeon (1928-1993). Segundo Junqueira (2010), o *Trio Surdina* foi um

dos conjuntos instrumentais mais importantes do rádio. Abaixo, segue a gravação de “Duas Contas”, de Garoto, na gravação de 1953, do *Trio Surdina*.



"Duas contas" (*Choro Lento*),  
de Garoto

Álbum *Trio Surdina* pelo selo  
Musidisc (1953)

Na peça “Duas Contas”, temos uma das características principais do estilo composicional de Garoto, a harmonia sofisticada, com o uso de acordes de nona, acordes de décima-primeira e décima-terceira, dominantes substitutos e melodias que exploram notas desses acordes estendidos.

Vejamos o registro do *Trio Surdina*, cuja versão de duas contas trouxemos no *link* acima:

**Figura 23** – Registro fotográfico *Trio Surdina*: Chiquinho do Acordeon, Garoto e Fafá Lemos



Fonte: Jornal GGN. Acessível em: <https://jornalggm.com.br/musica/relembrando-o-excelente-trio-surdina/>

Garoto conta na entrevista (MIS – SP, 2024), que participou de várias orquestras, entre as quais, Orquestra Columbia de São Paulo, Orquestra de José Maria, Orquestra do Oto, Orquestra do Wuei e em outras muitas orquestras de baile em São Paulo. Ele diz, também, “atualmente, faço parte de todas as orquestras e conjuntos da Rádio Nacional”.

Garoto é o que melhor introduziu no repertório do violão elementos relacionados ao *jazz*, novidades à época, tais como harmonias sofisticadas – com o uso de acordes de 9ª, 11ª, 13ª, escalas de tons inteiros –, com um tratamento muito refinado, tendo bases também na música erudita – tratamento melódico, conduções de vozes e domínio de todo o material musical que tinha a seu dispor. São inegáveis as contribuições e influências de suas obras e suas performances sobre toda a geração da *bossa nova* e do atual *brazilian jazz*.

### 3.5 Laurindo Almeida e Zé Carioca

Laurindo José de Araújo Almeida Nóbrega Neto, mais conhecido como Laurindo Almeida (1917-1995) foi um violonista que foi parceiro de Garoto e que teve, também, grande entrância nas emissoras de rádio. Almeida, nasceu em Miracatu, município no Vale do Ribeira, do estado de São Paulo, em 1917. Essa cidade, localizada no litoral do estado, na época, era chamada de Prainha.

Laurindo era filho de Benjamim de Almeida e Placidina de Araújo Almeida, ambos músicos. A família do violonista mudou-se para Santos-SP, quando ele tinha três anos. Sobre esse período, o pesquisador Alexandre Francischini (2008, p. 17) afirma que:<sup>153</sup>

Este período de aproximadamente nove anos em que viveu em Santos foi importante no desenvolvimento musical de Laurindo Almeida. Foi nele que o violonista entrou em contato com o repertório de música erudita, executado por sua mãe ao piano, ao mesmo tempo em que acompanhava seu pai, também violonista, em serestas pela cidade – fatos que poderiam explicar, ao menos em parte, sua versatilidade musical, tanto no repertório erudito quanto no popular. Consta que Laurindo, orientado por sua irmã Maria Elisa, iniciou seus estudos musicais adaptando, “secretamente”, para o violão, suas primeiras lições de piano ministradas por sua mãe Placidina de Almeida.

Um detalhe importante observado no texto acima, é que a formação musical de Laurindo Almeida envolve um lado acadêmico e erudito por parte das aulas de piano de sua mãe, mas também, um lado intuitivo e vivencial vindo das experiências seresteiras com o seu pai. Com apenas quinze anos, foi recrutado para lutar ao lado dos paulistas na Revolução Constitucionalista, de 1932 e, em virtude de uma inflamação na virilha, foi

---

<sup>153</sup> FRANCISCHINI, Alexandre. Laurindo Almeida: dos trilhos de Miracatu às trilhas em Hollywood. 237f. *Dissertação* (Mestrado em Música). São Paulo: Unesp, 2008.

cortado das tropas e ficou hospitalizado. Nessa ocasião, conheceu o seu primeiro parceiro musical, o violonista Garoto, que prestava serviço voluntário tocando para os feridos das frentes de batalha nos hospitais. Esse encontro, entre Laurindo Almeida e Garoto, rendeu uma longa amizade e uma parceria em grupos como a *Dupla do Ritmo Sincopado* e o *Conjunto das Cordas Quentes*.

Em 1934, teve o seu primeiro contrato com uma emissora de rádio, que foi com a Rádio São Paulo, inaugurada nesse mesmo ano. Segundo esse contrato, Laurindo receberia 200 mil réis por mês, por seu trabalho na emissora. Posteriormente, ele foi para a Rádio Record, também, de São Paulo. Nessa emissora, ele integrou os grupos Ronda Paulista e o regional da rádio, que tinha a direção do violonista-compositor Armando Neves (1902-1074).

Na Rádio Record, ele conheceu o locutor César Ladeira (1910-1969), que era uma das vozes que ganharam notoriedade narrando os acontecimentos da Revolução Constitucionalista para os paulistas. Ao final desse movimento, Ladeira vai para o Rio de Janeiro, onde, junto com Inácio da Costa Souza, o Souza Filho, assumem a direção artística e a locução da Rádio Mayrink Veiga (Francischini, 2008). Segundo Dilermando Reis, nesse período dos anos 1930, os artistas mais conhecidos do grande público estavam na Rádio Mayrink Veiga (Reis, 1976). Nessa emissora estavam artistas como Carmem Miranda, Sílvio Caldas, Francisco Alves, Mário Reis, Noel Rosa, Gastão Formenti, entre muitos outros.

**Figura 24** – Laurindo de Almeida e Garoto - Rádio Mayrink Veiga, 1939



Fonte: Arquivo Marcelo Bonavides. Acessível em: <<https://www.marcelobonavides.com/2021/06/relembrando-o-multiinstrumentista-garoto.html>>. Acesso em: 21 out. 2024.

Quando Laurindo Almeida chegou ao Rio de Janeiro em 1936, passou integrar o regional dessa emissora. O curioso, é que esse regional é, praticamente, o mesmo do qual fez parte Dilermando Reis. Os músicos eram Pixinguinha, flauta e saxofone; Luiz Americano, Clarineta e saxofone; Luperce Miranda, bandolim; Tute, violão 7 cordas e João da Bahiana, percussão. Com essa formação, acompanhou na emissora, artistas como Aracy de Almeida, Dorival Caymmi e Nelson Gonçalves.

No *link* abaixo temos uma gravação dos violonistas Laurindo Almeida e Garoto executando o *foxtrote* “Dá-me tuas mãos”, dos compositores cariocas Roberto Martins (1909-1992) e Mário Lago (1911-2002).



"Dá-me tuas mãos" (*Foxtrote*),  
de Laurindo Almeida (1939)

Gravação original  
de Laurindo Almeida e Garoto

Laurindo, como seus contemporâneos, esteve muito presente nas gravadoras, atuando nas orquestras, regionais, em solos e acompanhando cantores. Abaixo segue a gravação da *valsa* “Saudade que Passa”, de sua autoria.



"Saudade que passa" (*Valsa*),  
de Laurindo Almeida (1938)

Gravação original  
de Laurindo Almeida, Gastão Bueno  
Lobo e Tute

Nessa gravação, temos Laurindo Almeida na guitarra com acompanhamento ao violão de Tute e Gastão. Disco Odeon 11.649-A, matriz 5945, gravado em 20 de maio de 1938 e lançado em outubro de 1938.<sup>154</sup>

Na Rádio Mayrink Veiga, Laurindo de Almeida trabalhou também com Carmem Miranda e com Radamés Gnattali. O violonista trabalhou, também, no Cassino da Urca no período que o jogo era legalizado no Brasil. Em 1946, ocorre a proibição e o fechamento dos cassinos no país, o que representou o fim de uma rede que empregava muitos músicos no Brasil. Após esse acontecimento, em 1947, Laurindo Almeida vai para

---

<sup>154</sup> (Arquivo Marcelo Bonavides. Disponível em: <<https://www.marcelobonavides.com/2020/09/relembrando-laurindo-de-almeida-103-anos.html>>).



os Estados Unidos, onde consegue seguir uma carreira na indústria cinematográfica e na indústria do jazz (Francischini, 2008). Abaixo temos uma foto de Laurindo ao lado do violonista Zezinho do Banjo, que mais tarde veio ser conhecido como Zé Carioca (1904-1987).

**Excerto 109** – Registro fotográfico de Zé Carioca e Laurindo de Almeida



Fonte: Fon Fon, 1940. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 21 out. 2024.

A foto acima foi feita, provavelmente, nos Estados Unidos e a nota escrita reproduz um equívoco comum em outros textos, que é chamar violonista (quem toca violão) de violinista (quem toca violino). O violonista José do Patrocínio Oliveira, o Zé Carioca, que aparece à esquerda na foto, nasceu em Jundiaí-SP. Tocou na Orquestra Columbia com o Maestro Gaó, época em que era conhecido como Zezinho do Banjo.

Com a ida do radialista César Ladeira para o Rio de Janeiro, Zé Carioca seguiu o movimento de músicos que foram para essa cidade. Já no Rio de Janeiro passou a trabalhar na Rádio Mayrink Veiga e no Cassino da Urca onde conheceu Carmem Miranda. Em 1939, vai com a Orquestra de Romeu Silva atuar no Pavilhão Brasileiro da Feira Mundial de Nova York, nos anos de 1939 e 1940. Por volta do ano 1940, passou a integrar o Bando da Lua, quando assinou contrato com a *20th Century Fox* para atuar junto com o grupo acompanhando Carmem Miranda em filmes como *Uma Noite no Rio* (*That Night in Rio* de 1941) e *Aconteceu em Havana* (*Week-End in Havana* de 1941). Nesse período, conheceu Walt Disney (1901-1966) e passou a dublar desenhos animados

para o seu estúdio. Abaixo, segue o *link* para a animação dos estúdios Disney *Alô, Amigos*, de 1942.



Zé Carioca foi a inspiração para o conhecido personagem homônimo dos estúdios Disney. A personagem do papagaio Zé Carioca ajudou na consolidação do estereótipo do Brasil como país do samba e, também, da figura do malandro do Rio de Janeiro.

Laurindo Almeida e Zé Carioca foram músicos extremamente atuantes nos regionais das emissoras de rádio, tendo contribuído para consolidar aspectos estilísticos da performance ligadas ao *choro* e ao *jazz*. Igualmente, projetaram internacionalmente a música popular brasileira, atuando como músicos, produtores, compositores e, no caso de Zé Carioca, até mesmo dublador de cinema. A atuação desse último, resultou na criação de um personagem de animação que, ainda hoje, mesmo que de forma estereotipada, fala um pouco ao mundo sobre o Rio de Janeiro. Desse modo, é possível, reiterar a importância de violonistas-compositores na constituição de identidades que estão na base do sistema musical brasileiro.

### 3.6 Armando Neves, jogador de futebol e craque do violão

Armando Neves, o Armandinho (1902-1976) nasceu em Campinas, São Paulo, filho de Alípio Neves, falecido em 1913, e Mathilde Calcone Neves (1866-1944). Segundo Picherzky (2004), Armandinho desde muito novo tinha duas aptidões que o acompanharam em sua vida, o futebol e a música. Vejamos um registro fotográfico do violonista:

**Figura 25 –** Registro fotográfico do violonista Armando Neves



Fonte: Acervo Digital do Violão Brasileiro. Acessível em:  
<https://www.violaobrasileiro.com/dicionario/armando-neves-armandinho>

No ano de 1918, em Campinas, Armandinho se filia à Associação Paulista Sports Athléticos. Esse é o ano de seu primeiro registro como jogador amador quando jogou pelo 1º de Maio Futebol Clube. Armandinho jogou por vários times de São Paulo, até 1929. No ano de 1925 jogou no Santo Amaro Futebol Clube, em 1927 jogou no Sport Club Corinthians Paulista e no ano de 1928 jogou no São Bento Futebol Clube.

**Figura 26 –** Registro fotográfico de Armandinho no Santo Amaro Futebol Clube em 1925 (o terceiro da direita para a esquerda)



Fonte: PICHERZKY, A. P. *Armando Neves – Choro no Violão Paulista*. Dissertação de Mestrado. UNESP: São Paulo, 2004. p. 15.

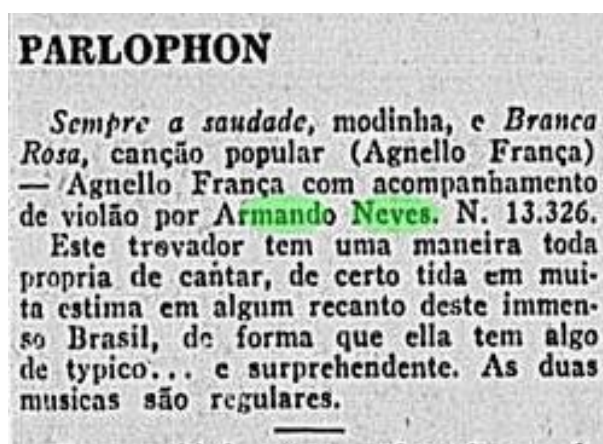
Em 1919, estreou em São Paulo o trio Canhoto – Abigail – Viterbo, sendo Canhoto o violonista Américo Jacomino, Abigail uma cantora de dez anos de idade e Viterbo um folclorista. A apresentação de Canhoto causou grande impacto em Armandinho e representou um incentivo à sua carreira como violonista. Sobre esse evento, a pesquisadora Paola Picherzky afirma que:

Após tê-los visto tocar, Armandinho arrumou um violão em 1920 e procurou um professor, que, ao invés de incentivá-lo a estudar música, incentivou-o a continuar seu aperfeiçoamento musical da forma como vinha fazendo até então: “de ouvido”, através da sua intuição e capacidade de absorver influências musicais. O violonista Geraldo Ribeiro diz que, até o final da vida, Armandinho tinha a seguinte resposta quando indagado se conhecia partitura: “Partitura? Ah, sim, conheço de vista” (Picherzky, 2004, p. 17-18).<sup>155</sup>

A partir dessa citação, podemos depreender que Armandinho foi um músico que tocava de ouvido e que não lia partitura. No entanto, a despeito dessa lacuna em relação ao letramento musical, ele assimilou de forma impressionante fundamentos da prática musical como a exploração de linhas melódicas, o domínio da harmonia, assim como, da técnica violonística.

Segundo a pesquisadora Paola Picherzky, em entrevista concedida para a pesquisa que originou essa tese, Armandinho teve grande atuação na cena musical paulistana, atuando nos teatros e gravadoras até entrar para a Rádio Record em 1928, onde permanece por muitos anos (Picherzky, 2024, i. o.). Abaixo, temos um registro de sua atuação na gravadora Parlophon, acompanhando o cantor Agnello França.

#### Excerto 110 – Armandinho na gravadora Parlophon



Fonte: Jornal O Correio da Manhã. Coluna *Musica em Discos*. Ed. 11224 de 19/07/1931, p. 4.

<sup>155</sup> PICHERZKY, Andrea Paula. Armando Neves – Choro no Violão Paulista. 136f. *Dissertação* (Mestrado em Música). São Paulo: UNESP, 2004.

Ainda em 1928, Armandinho integrou o regional da Rádio Record com os músicos Barreto, Pinheirinho no cavaquinho e Nestor no violão tenor. Nesse mesmo ano, entre 17 de fevereiro e 4 de março, Américo Jacomino, o Canhoto, formou uma orquestra de instrumentos de cordas, formada por músicos de São Paulo para tocar no Cine Odeon, no evento Salão de Automóveis da General Motors.

Vejamos um registro fotográfico da Orquestra de Cordas organizada por Canhoto, em que figuram vários violonistas com destaque nesse período. Temos Armandinho, o quarto da direita para a esquerda. Agachado, na primeira fileira da direita para a esquerda, o quinto músico é Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto, com apenas doze anos de idade e, também essa mesma fileira, o sétimo músico é o Zezinho, ou Zé Carioca.

**Figura 27** – Registro fotográfico da Orquestra de Cordas organizada por Canhoto



Fonte: PICHERZKY, A. P. *Armando Neves – Choro no Violão Paulista*. Dissertação de Mestrado. UNESP: São Paulo, 2004. p. 25.

Em 1931, o Jornal a Gazeta (SP) promove, com transmissão da Rádio Educadora, o Grande Concurso de Música Brasileira. Abaixo o resultado final do concurso que colocou o violonista Armandinho no “2º Conjunto Artístico Paulistano de 1931”.

**Excerto 111 – Armandinho no Grande Concurso da Música Brasileira**



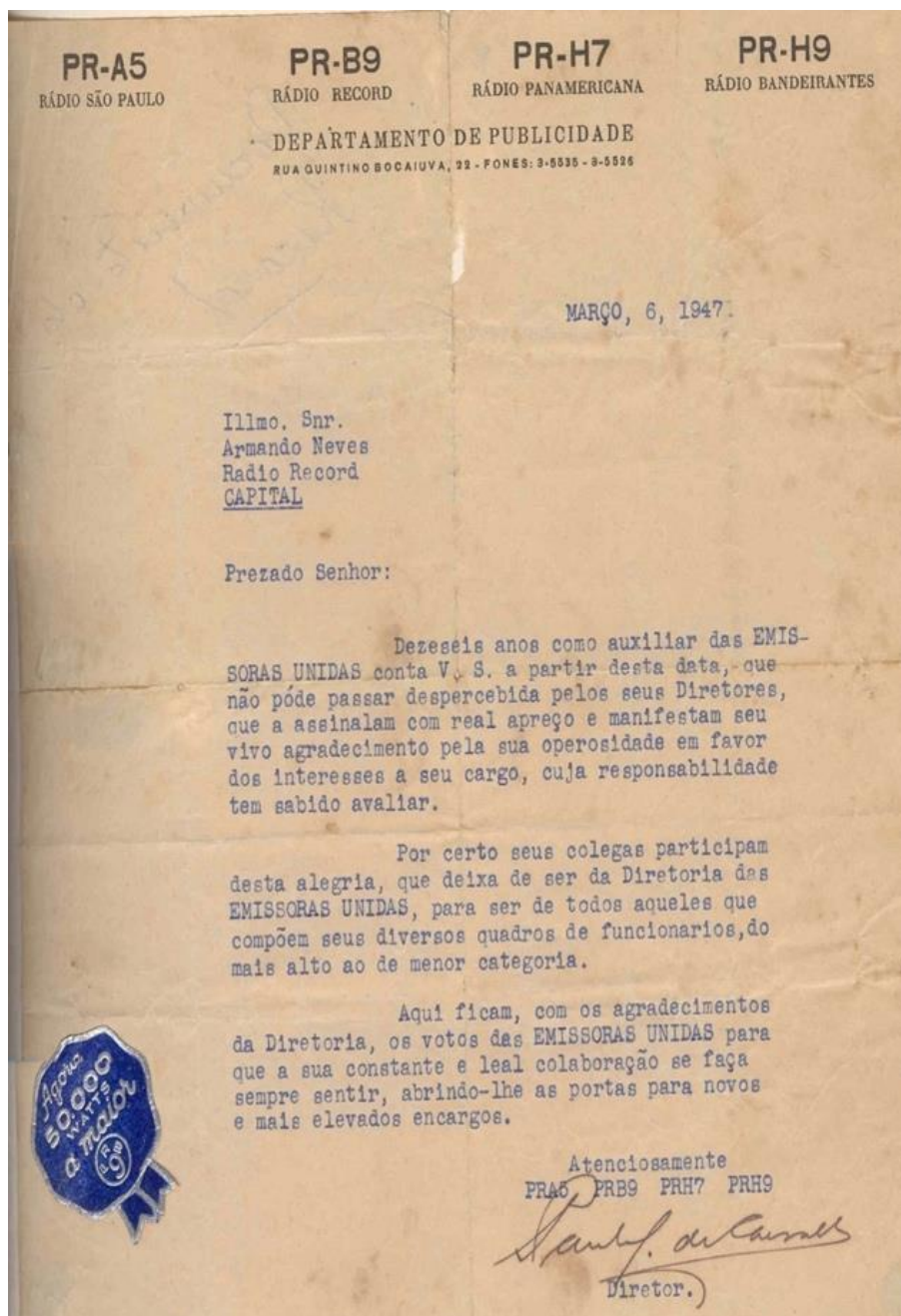
"2.º Conjunto Artístico Paulistano de 1931", tão digno quanto o primeiro dos louros da victoria.

El são elles: Ernesto Trepiccione, Norberto Bastos, Vicente de Lima, Pecci, **Armando Neves**, José Magalhães, J. Serafini, Luiz Buono, Cyro Lima, Leoncio de Carvalho, Luiz Argento, Alcides Bizzochi, Arnaldo Pescuma, Paraguassú, Elizinha Pierotti, Maria de Lourdes Antunes, Cherubim Corrêa, Eduardo Dohmen e Roberto Splendore.

Fonte: Jornal A Gazeta Ed. 07573 de 09/05/1931, p. 5.

A partir de 1932, com o fim da Revolução Constitucionalista, muitos radialistas e músicos foram para o Rio de Janeiro, principalmente, após a criação da Rádios Mayrink Veiga e da Rádio Nacional. É o caso do locutor César Ladeira e dos violonistas Garoto e Laurindo Almeida. Armando Neves, no entanto, permaneceu na Rádio Record de São Paulo, o que lhe rendeu um reconhecimento, por ocasião do aniversário da emissora em 1947.

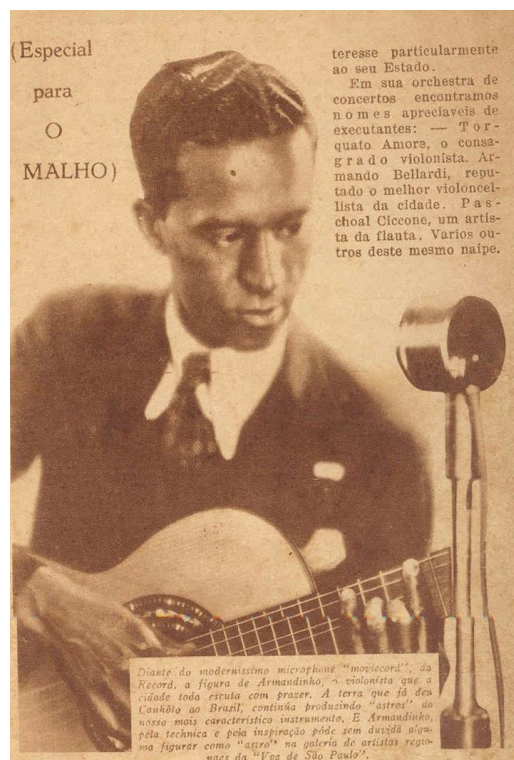
**Excerto 112 – Carta das Emissoras Unida**



Fonte: PICHERZKY, A. P. *Armando Neves – Choro no Violão Paulista*. Dissertação de Mestrado. UNESP: São Paulo, 2004. P. 31.

Existiu, em toda chamada Era do Rádio, uma relação dialética entre os artistas e as emissoras, sendo que, de um lado, os artistas precisavam das emissoras para terem seus nomes conhecidos e reconhecidos pelo público e, por outro, as emissoras precisavam dos artistas para diversificar sua programação de atrair os ouvintes e os anunciantes. Muitas vezes, os artistas viravam uma espécie de garotos propaganda das emissoras. Em 1934, uma imagem publicada pelo jornal “O Malho” destaca a figura do violonista Armandinho sendo usada para anunciar as novidades tecnológicas da Rádio Record.

### Excerto 113 – Armandinho na Rádio Record



Fonte: PICHERZKY, A. P. *Armando Neves – Choro no Violão Paulista*. Dissertação de Mestrado. UNESP: São Paulo, 2004. p. 40.

No excerto acima, pode-se ler:

**Excerto 114** – Diante do moderníssimo microfone “moviecord”, da Record, a figura de Armandinho, o violonista que a cidade toda escuta com prazer. A terra que já deu Canhoto ao Brasil, continua produzindo “astros” do nosso mais característico instrumento. E Armandinho, pela técnica e pela inspiração pode sem dúvida alguma figurar como “astro” na galeria de artistas regionais da “Voz de São Paulo” (Jornal “O Malho”. Edição Especial. *apud* Picherzky, 2004, p. 40).

O texto, além destacar o “moderníssimo microfone moviecord” da Rádio Record, faz menção ao violonista Canhoto e enaltece o estado de São Paulo, que continua produzindo grandes artistas com “o nosso mais característico instrumento” – o que reitera nosso debate do Capítulo 2, acerca da centralidade do violão e dos violonistas-compositores no sistema musical brasileiro.

Também na Radio Record, Armandinho integrou o *Trio Record*, formado por Zezinho (Zé Carioca) e Antônio Rago (1916-2008), outro importante violonista e compositor do rádio.



**Figura 28 –** O Trio Record, Rago, Armandinho (ao centro) e Zezinho



Fonte: PICHERZKY, A. P. *Armando Neves – Choro no Violão Paulista*. Dissertação de Mestrado. UNESP: São Paulo, 2004. P. 41.

Rago ficou conhecido por seus regionais e por ser um dos introdutores, assim como Henrique Brito, do violão elétrico no Brasil. Abaixo temos a gravação de 1951 do choro “Minha Homenagem” do regional *Rago e seu Conjunto*.



"Minha homenagem" (*Choro*),  
de Antônio Rago (1951)

Gravação original do regional  
*Rago e seu Conjunto*

Armandinho compôs muitas obras para violão solo. Em 1970, o violonista e professor baiano Geraldo Ribeiro gravou um LP com a obra de Armando Neves. Abaixo segue o *link* do “Choro nº 2” de Armandinho, na interpretação de Geraldo.



"Choro, n. 2" (*Choro*), de Armando  
Neves (1902-1976)

Interpretação de Geraldo Ribeiro  
(1939-), pelo selo Fermata (1970).

Esse choro combina uma melodia lírica, um pouco seresteira, com uma harmonia sofisticada, bem ao estilo de seus contemporâneos Garoto e Laurindo Almeida e que, posteriormente, influenciaria o movimento da *Bossa Nova*.

Os violonistas Dilermando Reis, Rogério Guimarães, Anibal Augusto Sardinha (o Garoto), Laurindo Almeida, Armando Neves, entre outros tantos desse período, se destacaram nas gravadoras e nas emissoras de rádio, nos grupos regionais, acompanhando cantores e, também, em solos de violão. Independente do tipo de atuação ou da formação instrumental, todos esses violonistas tinham nas emissoras de rádio o principal veículo de difusão de seus trabalhos e de suas composições. As rádios, além de transmitirem suas gravações em disco, trazia para esses músicos a oportunidade de conviverem com artistas do teatro, do cinema, da música, de atuarem e dirigirem seus próprios programas e a possibilidade de alcançarem o reconhecimento do grande público. Isso fazia com que conseguissem mais espaços para tocarem e mais oportunidades de crescimento na própria carreira.

Mesmo sem conhecer escrita musical, Armandinho deixou um legado de obras extremamente robusto com composições sofisticadas que demonstram amplo domínio dos aspectos técnicos e das possibilidades estéticas do violão. Isso é revelador da potência da escola informal constituída pelo universo do *choro* que debatemos ao longo desta tese. Nessa perspectiva, como advogamos no Capítulo 1, não há que se ter erudito e popular em escalas hierárquicas distintas, mas há que se reconhecer a relevância desses dois âmbitos constituintes do sistema musical brasileiro, sendo um enriquecido pelo outro, bem como sendo um complementar ao outro, tendo em vista que, de fato, há aspectos e funções sociais distintas.

O violonista e pesquisador Gilson Antunes, em entrevista para essa tese, abordou duas questões relevantes sobre os violonistas e a Era do Rádio. A primeira é que a partir da proliferação dos regionais do rádio e do entendimento do *choro* e, posteriormente, do *samba* como a música brasileira da moda, outros gêneros musicais do final do século XIX e início do século XX, como a *polca*, a *vals* e o *foxtrote*, foram deixando de serem tocados no rádio e praticados pelos músicos amadores e profissionais (Antunes, 2024).

Esse apontamento traz uma questão legítima, uma vez que a indústria cultural (Adorno, 1994; Bosi, 1992), tem como prática inerente transformar manifestações culturais em produtos feitos em larga escala para serem consumidos. Entendemos, no entanto, que na Era do Rádio, essa indústria era um tanto incipiente e que a ação dos produtores culturais sobre os músicos e artistas ainda não era tão predominante, como

veio a ser nos anos posteriores, principalmente, a partir do advento da televisão. Por isso, ainda tínhamos no rádio desse período, uma produção cultural mais autêntica e mais livre de interferências mercadológicas.

A outra questão levantada por Antunes (2024) é que os violonistas que participaram desse momento, acabaram caindo no esquecimento nos anos seguintes à Era do Rádio. Ele conta que, nos anos 1970 até o início dos anos 1980, violonistas como Garoto e Laurindo Almeida, sequer eram tocados. Também, o jornalista Luís Nassif, em entrevista para essa tese, conta que nos anos 1970, quando escreveu o primeiro artigo sobre Garoto para a revista *Veja*, quase ninguém do jornalismo cultural sabia quem tinha sido esse violonista (Nassif, i. o., 2024).

Esse apagamento da memória nacional, que ocorre em certos momentos históricos, pode passar uma falsa impressão de irrelevância de um movimento ou de uma geração. No entanto, ao estudarmos os ciclos dos movimentos estéticos-musicais, percebemos que a música nova ou, mesmo, o violão “moderno” está atravessado pela história daqueles que ajudaram a construir, a partir do violão, o sistema musical brasileiro. Tanto é, que nos anos 1990 e 2000, houve um retorno significativo a essa geração de violonistas-compositores, tanto por parte da academia, quanto por parte de músicos brasileiros, como veremos no capítulo que se segue.

## CAPÍTULO 4

### VIOLONISTAS-COMPOSITORES E SUAS OBRAS COMO CERNE DO SISTEMA MUSICAL BRASILEIRO – composições e performances como momentos estruturantes das práticas musicais do século XX e seu legado no século XXI

*Empurro o chão para trás  
 E vejo, para além dos passos,  
 Os andares de outros tempos  
 E os sons cantares de léguas tão tiranas  
 O cerrado rasgado  
 Sombreando a estrada  
 Apenas a entrever-se  
 Desbotadas luzes de léguas Sagaranas  
 Tenho os pés vermelhos  
 Por lutas, horizonte da utopia  
 Que se alheia a cada sopro  
 Veredas tramadas em canções marianas  
 Pelo silêncio do escuro  
 Caminho em suspensão  
 Da noite, a imensidão*

*(“Noite Cerrada”, de Pilar Acosta e  
 Alessandro Borges)*



"Noite Cerrada" (*samba*),  
 de Pilar Acosta e Alessandro Borges.

Gravação original

No último capítulo desta tese, buscamos debater como composições e performances registradas em fonogramas e difundidas por meio do rádio de violonistas-compositores da Era do Rádio influenciaram produções artísticas de gerações posteriores, chegando até os dias atuais como referenciais centrais do sistema musical brasileiro. Como epígrafe trazemos uma composição autoral que evidencia a permanência de formas estéticas e a sua ressignificação atravessando tempos e espaços, constituindo um samba lento cerratense que bebe da fonte das produções líricas e musicais para contar de um

caminho percorrido – no chão empurrado para trás – como metáfora para a vida como construção a partir do passado e que segue na busca de um horizonte.

Este capítulo tem um forte caráter musicológico, em que, por meio de análises de composições das gerações de violonistas-compositores da *bossa nova* e contemporânea – Baden Powell (1937-2000), Rosinha de Valença (1941-2000), Marco Pereira (1950-) e Paulo Bellinati (1950-) – são contrastados aspectos estruturais dos gêneros musicais populares brasileiros consolidados por peças da geração da Era do Rádio – Rogério Guimarães (1900-1980), Mozart Bicalho (1901-1986), Armando Neves (1902-1976), Zé Carioca (1904-1987), Garoto (1915-1955), Dilermando Reis (1916-1977), Laurindo Almeida (1917-1995). Essas análises estão amparadas por fontes historiográficas, bem como trianguladas por excertos de entrevistas realizadas com violonistas, pesquisadores/as da história do violão e por um jornalista, visando fechar o percurso de nossa narrativa historiográfica.

#### **4.1 O legado dos violonistas do rádio**

Focalizando as transformações e construções musicais socialmente constituídas – os gêneros – realizados pela geração da Era do Rádio entre os anos de 1920 e 1960, é possível atestar que as emissoras de rádio foram um espaço social (Bourdieu, 2002) privilegiado que possibilitou a convivência de músicos e instrumentistas das mais diversas práticas e naturalidades, consolidando o sistema musical brasileiro. Nesse ambiente, conviviam *seresteiros*, *chorões*, concertistas, cantores populares, cantores líricos, todos reunidos a partir de projetos políticos das emissoras que buscavam, como espírito do tempo, definir o que ser brasileiro significaria, e, ao mesmo tempo, auferir lucros, por meio de uma programação musical atrativa para o público e que atraísse, também, mais patrocinadores.

Os violonistas que, na década de 1920, foram pioneiros das gravações, após a chegada do fonógrafo no Brasil, iriam encontrar no rádio um ambiente propício para divulgar a sua música e impulsionar suas carreiras. A fase áurea do rádio se dá no período entre a década de 1930 aos anos 1960, havendo destaque para a atuação de Mozart Bicalho, Dilermando Reis, Rogério Guimarães, Garoto, Laurindo Almeida, Armando Neves. Fazer um rol de protagonistas do sistema musical brasileiro implica reconhecer que houve, nesse contexto, tantos outros instrumentistas e compositores que não ficaram

tão conhecidos como esses últimos, cujas obras não chegaram a nossos dias, em especial se reconhecermos o apagamento de mulheres violonistas-compositoras. Contudo, considerando o aspecto sistêmico da música brasileira, é possível, reconhecer nas obras e performances desses violonistas aspectos socialmente compartilhados de um fazer artístico situado temporalmente.

Desse modo, buscando compreender, na particularidade, dimensões constitutivas do todo, focalizaremos obras de dois dos violonistas-compositores debatidos no Capítulo 3, são eles Dilermando Reis e Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto. A escolha desses dois nomes e de suas obras justifica-se por sintetizarem, cada um em sua vertente estilística, respectivamente – o violão *seresteiro* e o violão “moderno” (em diálogo com o *jazz*) –, as práticas musicais e composicionais das gerações de violonistas anteriores e de seus contemporâneos.

Quanto à obra de Dilermando Reis, que abraçou, em suas composições, a tradição composicional do *choro* e da *seresta*, o violonista e pesquisador Gilson Antunes defende que:

Dilermando personificou o violão brasileiro de forma integral como praticamente nenhum outro violonista, a ponto de “retransformar” clássicos como **Abismo de Rosas** ou **Gotas de Lágrimas** em novos clássicos, sendo por muitos consideradas suas próprias músicas, e não de Américo Jacomino ou Mozart Bicalho (Antunes, s/d).<sup>156</sup>

Reis, além de divulgar e ressignificar a obra de compositores de sua época e, também, de uma geração anterior a ele, fez desse estilo composicional, muito ligado a tradição *seresteira*, a sua marca registrada. Dessa forma, entendemos que Dilermando sintetiza, em seu tempo, as práticas musicais e composicionais dos violonistas dessa vertente dos primeiros anos do *choro* e, também, da *seresta*, que resgata a tradição das *modinhas* do século XIX.

Já o violonista-compositor Garoto, traz em suas composições uma sofisticação harmônica pouco comum à música brasileira desse período. Essa sofisticação é percebida no uso de acordes estendidos,<sup>157</sup> no uso de dominantes substitutos, no uso de escalas alteradas como a escala de tons inteiros, entre outros recursos. Esses elementos musicais surgem, provavelmente, do contato desse músico com o *jazz*. Segundo entrevista do

---

<sup>156</sup> ANTUNES, Gilson. Dilermando Reis. Artigo. *Acervo do Violão Brasileiro*, São Paulo, s/d. Disponível em: <https://www.violaobrasileiro.com/dicionario/dilermando-reis>. Acesso em: 2 out. 2024.

<sup>157</sup> Acordes estendidos, são aqueles que tem notas adicionadas para além da sétima. As extensões possíveis para um acorde são nona, décima-primeira e décima-terceira.

compositor (MIS – SP, 2024), em seu aprendizado, ele foi muito influenciado pelo irmão mais velho, Batista, que tocava em grupos de *jazz*. Essa experiência acabou se transformando seu caminho natural, pois, logo, ele mesmo já estaria tocando nesse tipo de grupo instrumental, sendo reconhecido como *jazzista* até mesmo por músicos e pela crítica estadunidense. Garoto traz para suas composições esse aprendizado e esse idiomatismo da dissonância e dos acordes complexos. O jornalista Luís Nassif, em um artigo para a *Folha de S. Paulo*, afirma que esse violonista:

Revolucionou o choro, criou a moderna escola de violão brasileiro, foi o verdadeiro precursor da bossa nova (inclusive dando aulas a Carlos Lyra, pouco antes de morrer). Anos depois, ganhei uma fita na qual Garoto tocava “Dinorá” ao bandolim. Na música estavam presentes todos os recursos que, anos depois, permitiriam a Jacob consolidar a escola de bandolim brasileira. Garoto foi o precursor de Jacob (Nassif, *O Gênio do Garoto do Banjo*. 1999)

Nesta tese, defendemos que, apesar de outros violonistas também terem desenvolvido ideias musicais similares – como é o caso de seus contemporâneos Laurindo Almeida e Armando Neves – Garoto foi quem melhor explorou essas novas possibilidades sonoras, sendo ele, um precursor do violão e do idiomatismo da *bossa nova*.

Assim, nas duas sessões que seguem vamos discorrer um pouco mais sobre algumas composições e sobre o estilo composicional de Dilermando Reis e Garoto.

#### 4.1.1 O violão *seresteiro* de Dilermando Reis

Segundo Andrade (2000), *choro* e *seresta* são dois gêneros muito próximos, sendo o primeiro uma modalidade instrumental e o segundo um grupo instrumental, praticamente igual, mas com a figura de um/a cantor/a solista. Atualmente, entendemos que o *choro* também pode ser cantado e o conceito de *seresta* é mais associado à tradição dos grupos que tocavam *valsas* e *modinhas* nas ruas e praças públicas, que remonta a tradição das *modinhas imperiais*. Dilermando Reis foi, assim, o violonista de sua geração que melhor sintetizou uma estética que vinha dos instrumentistas de *choro* e da tradição da *seresta*.

A primeira peça composta por ele, segundo o próprio compositor, foi a *valsa* “Iracema”, que, curiosamente, foi gravada em seu último disco de músicas inéditas, o LP *O Violão Brasileiro de Dilermando Reis* 1975. Nesse LP, Dilermando após algumas

experiências com cordas de nylon, volta às suas raízes tocando com cordas de aço e grava só composições de sua autoria (Cordeiro, 2005).

Vejamos o excerto abaixo que apresenta a capa do LP *O Violão Brasileiro*, de Dilermando Reis (1979):

**Excerto 115** – Capa do LP *O Violão Brasileiro* de Dilermando Reis (1979)



Fonte: REIS, Dilermando. *O Violão Brasileiro de Dilermando Reis*. Gravadora Continental Music Ltda: São Paulo, 1975.



"Tracema" (*Valsa*),  
de Dilermando Reis (1979)

Gravação do LP *O Violão Brasileiro*  
de Dilermando Reis (1979)

Essa *valsas* está na tonalidade de MI Maior e em forma ternária A-B-A. A parte B, está na tonalidade da subdominante Lá Maior, tipo de modulação harmônica muito utilizada em peças musicais desse período, como no caso da *valsas* “Abismo de Rosas” de Américo Jacomino. Abaixo, segue trecho da transcrição para partitura da *valsas* “Tracema”, feita a partir da gravação original de 1975.

Vejamos a partitura transcrita por Cordeiro (2005), a partir de fontes primárias:



Excerto 116 – Trecho da partitura de “Iracema” de Dilermando Reis

# Iracema

Valsa

Dilermando Reis

Transcrição e digitação: Alessandro Borges

Andante (♩ = 92-96)

The musical score for "Iracema" is presented in a single staff for guitar. It begins with a treble clef, a key signature of two sharps (D major), and a 3/4 time signature. The tempo is marked "Andante" with a metronome marking of ♩ = 92-96. The score starts with a dynamic of *mp* and a *rit.* marking. The melody is characterized by a series of ascending eighth and sixteenth notes, often with slurs and ties. Fingering is indicated by numbers 1-4 above the notes. There are several circled numbers (1, 2, 3, 4) indicating specific techniques or fingerings. The score is divided into sections labeled CII, CIX, CVII, CIX, CV, and CII. Dynamics include *mp*, *rit.*, *cresc.*, *f*, and *dim.* The score concludes with a final chord and a repeat sign.

Fonte: A Obra para Violão Solo de Dilermando Reis: Transcrição de Obras não Publicas e Revisão das Publicações a partir de Fontes Primárias. Dissertação de Mestrado. UFG: Goiânia, 2005.

Como a maioria das *valsas* do compositor, “Iracema” tem uma melodia com tempo mais livre enquanto a harmonia se mantém de forma ritmicamente mais linear. Na parte A, a melodia segue em trajetória ascendente explorando os agudos do braço do violão. Na parte B, temos inicialmente um andamento mais ligeiro que depois se acomoda

para voltar ao andamento inicial. No retorno ao A, temos uma reexposição literal da parte inicial, com um característico *ralentando* (diminuição do andamento) ao final.

Vamos analisar agora o *choro* “Magoado” de Dilermando Reis. Essa peça foi gravada pela primeira vez em 1941, com Dilermando ao violão solo e acompanhamento de Jaime Florence, o Meira, no violão 7 cordas.

**Figura 29 –** Trecho da partitura do choro “Magoado” de Dilermando Reis

Fonte: REIS, Dilermando. *Magoado*. Editora Musical Brasileira Ltda: Rio de Janeiro, 1954.



"Magoado" (*Choro*),  
de Dilermando Reis (1941)

Gravação do LP O Violão Brasileiro  
de Dilermando Reis (1979)

Na gravação em disco de 78 RPM de 1941, relançada em 1961 no LP *Abismo de Rosas*, conseguimos ouvir dois violões como dito anteriormente, já no trecho acima da partitura, temos um arranjo ou adaptação desse *choro* para violão solo. “Magoado” foi

composto na tonalidade de Lá menor e a forma dessa peça é ternária A-B-A, forma essa muito usada por esse compositor. Logo no primeiro acorde da peça, temos um dominante (acorde de sétima da dominante) com nona menor. Esse acorde cria uma tensão harmônica que é resolvida no acorde seguinte, Lá menor. Esse acorde é uma espécie de marca característica desse *choro*, aquele elemento musical que não conseguimos desassociar de sua obra musical de origem.

A parte B está na tonalidade homônima de Lá Maior. Apesar do acorde inicial, que é um acorde de nona, o restante da harmonia é constituído por acordes mais simples em tríades (acordes de três sons) e tétrades (acordes de quatro sons). As conduções harmônicas apresentam muitos acordes dominantes secundários, com destaque para a sequência final da parte A.

**Excerto 117** – “Magoado”, compassos 12 a 16

The musical score for "Magoado" (Excerto 117) is presented in three systems. The first system (measures 12-14) features a grand staff with two staves. The first staff contains the melody, and the second staff contains the bass line. Handwritten annotations include chords F#7, Dm, and C9# (highlighted in orange). The second system (measures 15-16) continues the grand staff notation with chords F7, C7#2, C8#2, C5#2, C6#2, and C4#2 (highlighted in orange). The third system (measure 16) shows the final measure with a C5#2 chord and the word "fim" (highlighted in orange). The score is labeled "1º Violão" and "2º Violão".

Fonte: REIS, Dilermando. *Magoado*. Editora Musical Brasileira Ltda: Rio de Janeiro, 1954.

No início da parte B, a partir do compasso 13, temos uma sequência em terças muito difícil de ser executada em um só violão, por isso, acreditamos que a escrita desse trecho é de execução opcional ou uma sugestão para a execução em dois violões. Ao final da parte B, temos um retorno à parte A, em uma reprodução integral, sem variações, desse trecho.

Essas duas peças, a *valsa* “Iracema” e o *choro* “Magoado”, são exemplos representativos do estilo composicional e interpretativo de Dilermando Reis. A primeira é uma autêntica *valsa seresteira* com uma melodia lírica executada de forma *cantabile* (“cantando”, valorizando cada nota). O caráter mais movido da segunda parte, também é característico do gênero *valsa* e muito presente em peças do compositor. O *choro* por sua vez, é o que se poderia chamar de uma peça com ideias simples, porém, muito bem desenvolvidas desde a chamada do primeiro acorde. Dilermando, como foi dito, sintetiza esse estilo *seresteiro* e *chorão* dos anos 1920 e 1930 e, também em muitos aspectos, o estilo dos violonistas que o precederam: Américo Jacomino, João Pernambuco, Levino Conceição e Mozart Bicalho.

#### 4.1.2 O violão “moderno” de Garoto

Como visto no capítulo 3, quando o violonista Garoto teve sua iniciação musical, em meados dos anos 1930, estavam em plena atuação os regionais das gravadoras e das emissoras de rádio que executavam gêneros musicais como *choro*, *valsa*, *foxtrote*, entre outros. No mesmo período, o *jazz* era uma novidade aqui no Brasil. Como ele mesmo conta em entrevista, “estava no princípio do *jazz*” e seu irmão Batista tinha um grupo chamado *Jazz Band Universal* (MIS, 2024). Garoto, logo que aprende a tocar, passa a fazer parte dessas bandas e orquestras de *jazz*.

Garoto, de certo modo, é herdeiro dessas duas vertentes musicais, uma ligada à prática musical dos *chorões* e dos regionais e a outra influenciada pelas *jazz bands*. Essa dupla influência nos ajuda a entender o estilo composicional desse violonista que combina os gêneros musicais como o *choro* e a *valsa brasileira* com as harmonias e escalas utilizadas pelos músicos de *jazz*. O *choro* “Jorge do Fusa”, do compositor, é um bom exemplo dessa espécie de linguagem mista, *choro-jazz*.



"Jorge do Fusa" (*Choro*),  
de Garoto

Projeto Memória Brasileira : Viva  
Garoto (1993)

“Jorge do Fusa” é um *choro* e Ré Maior na forma ternária A-B-A, onde a parte B está na tonalidade homônima Ré menor. O ritmo e o andamento são típicos do *choro* tradicional. A harmonia, no entanto, explora acordes pouco convencionais na música brasileira desse período, como acordes de nona, meio-diminutos e décima-primeira aumentada.

**Excerto 118** – Trecho da partitura de “Jorge do Fusa”, compassos 1 a 3



Fonte: SARDINHA, A. A. *Jorge do Fusa*. Transcribed by Paulo Bellinati. Guitar Solo Publications: San Francisco, 1991.

O primeiro acorde do compasso 2, é um acorde de Mi menor com sétima e nona – Em7(9) que é seguido, logo no segundo tempo, por um Lá Maior com sétima e nona – A7(9). No terceiro compasso, temos o primeiro acorde de Ré Maior com sétima maior e décima-terceira – D7M(13), seguido, no segundo tempo, de uma sequência de acordes meio-diminutos. No compasso 8 até o primeiro tempo do compasso 9, temos uma escala de tons inteiros, escrita no sentido descendente.

**Excerto 119** – “Jorge do Fusa”, compassos 7, 8 e 9



Fonte: SARDINHA, A. A. *Jorge do Fusa*. Transcribed by Paulo Bellinati. Guitar Solo Publications: San Francisco, 1991.

Nos compassos 15 e 16, temos, na conclusão da parte A, uma cadência do tipo II-V-I, sendo o II grau representado por dois acordes, Mi com sétima e quarta suspensa – Esus7 e Mi menor com sétima – Em7, onde a melodia está na quarta justa que é resolvida

na terça menor. Temos dois acordes de V grau, o primeiro é um Lá Maior com sétima e décima-primeira aumentada – A7(#11) e o segundo é um Lá Maior com sétima e décima-terceira – A7(13). A resolução no I grau, acontece com um acorde de Ré Maior com sétima maior e nona na segunda inversão, com baixo na quinta – D7M(9)/A. Destacamos nesse acorde, que a fundamental (nota Ré) é omitida, o que é muito raro, especialmente, em se tratando da música brasileira dos anos 1940-1950.

**Excerto 120** – “Jorge do Fusa”, compassos 13 a 17

Fonte: SARDINHA, A. A. *Jorge do Fusa*. Transcribed by Paulo Bellinati. Guitar Solo Publications: San Francisco, 1991.

No Excerto 120, temos dois compassos 17, o da casa 1 e o da casa 2 (que aparecem com os números 1 e 2 respectivamente). No Compasso 17, casa 2, temos uma ponte para o início da parte B, que se inicia compasso 18 e está na tonalidade homônima de Ré menor. Nesse compasso, temos um acorde de Ré menor com sexta – Dm6, com a melodia alternando entre a nona e a fundamental. Na linha seguinte, compasso 19, temos o acorde de Lá Maior com sétima, com a melodia alternando entre a nona aumentada e a nona menor, algo, também, raro na música brasileira desse período.

**Excerto 121** – “Jorge do Fusa”, compassos 19 a 21

Fonte: SARDINHA, A. A. *Jorge do Fusa*. Transcribed by Paulo Bellinati. Guitar Solo Publications: San Francisco, 1991.

A partir do compasso 34 até o compasso 39, temos uma *coda*, que é um termo italiano que significa, em música, uma terminação, um trecho que conclui uma obra musical. Importante dizer que na teoria da música foi estabelecido o uso de termos em italiano para indicar vários aspectos intrínsecos à escrita musical, como andamento, sinais de repetição e indicações de dinâmica<sup>158</sup> e agógica.<sup>159</sup> Nessa *coda*, no compasso 38, aparece o acorde de Ré Maior com sétima, nona e décima-primeira aumentada – D7(9, #11).

#### Excerto 122 – “Jorge do Fusa”, compassos 34 a 39

Fonte: SARDINHA, A. A. *Jorge do Fusa*. Transcribed by Paulo Bellinati. Guitar Solo Publications: San Francisco, 1991.

Mais uma vez, observamos uma novidade estético-musical trazida pelo compositor para o repertório do violão e da música brasileira desse período. Não era comum nessa época uma peça musical terminar com um acorde de dominante com uma extensão tão pouco convencional como a décima-primeira aumentada. Cabe ressaltar que os acordes da função dominante são de preparação, ou seja, naturalmente espera-se uma resolução após um acorde desse tipo. No caso do acorde do compasso 38, ele aumenta ainda mais a tensão com o intervalo de décima-primeira aumentada e não encadeia outro acorde para resolver esse tensionamento harmônico.

<sup>158</sup> Dinâmica, em música, se refere à intensidade com que executamos uma determinada nota ou frase musical. Entre as indicações de dinâmica temos *p* - *piano*, *pp* - *pianissimo*, *ppp* - *molto pianissimo* (muito pianíssimo) ou *pianississimo*, que são indicações de execução leve com volume baixo ou muito baixo. Temos, também, as indicações de execução mais pesada, com volume alto ou muito alto, que são *f* - *forte*, *ff* - *fortissimo*, *fff* - *molto fortissimo* (muito fortíssimo) ou *fortississimo* (Med, 1996).

<sup>159</sup> Agógica, em música, se refere a alterações na velocidade ou andamento de um determinado trecho de uma música. Podemos ter como indicações de agógica os termos *rapido*, *accelerando*, que sugerem uma aceleração no andamento. Podemos ter, também, termos que sugerem uma diminuição na velocidade do andamento, como *ritardando* e *rallentando* (Med, 1996).

Outra peça que é bastante representativa da obra de Garoto é “Duas Contas”. Existe uma discussão importante sobre o gênero musical dessa obra. A peça “Duas Contas” aparece em referências como uma precursora da *bossa nova* e, algumas vezes, ela é categorizada dessa forma (Chediak, 1994). Observemos a partitura transcrita pelo violonista Paulo Bellinati.

Excerto 123 – “Duas Contas”, compassos 1 a 6

9

**Duas Contas** (original)  
(bossa nova)

Transcribed by Paulo Bellinati GAROTO  
(Annibal Augusto Sardinha)

Fonte: SARDINHA, A. A. *Duas Contas*. Transcribed by Paulo Bellinati. Guitar Solo Publications: San Francisco, 1991.

Na partitura acima, podemos ler, abaixo do nome da música, o termo *bossa nova*, definindo, portanto, “Duas Contas” nessa categoria de gênero musical. No entanto, o movimento da *bossa nova* e essa nomenclatura só surgem posteriormente, a partir de 1958, com a gravação de João Gilberto (1931-2019) da peça “Chega de Saudade” de Vinícius de Moraes (1913-1980) e Antônio Carlos Jobim (1927-1994). Essa gravação ocorreu três anos após o falecimento de Garoto, de forma que podemos afirmar que “Duas Contas” não foi pensada para ser uma *bossa nova*, uma vez que, nem o termo existiam nem, tampouco, os aspectos estilísticos estavam consolidados como tal, por ocasião de sua composição. Na sequência, temos o *Link* para uma gravação recuperada de “Duas Contas”, feita pelo próprio compositor em acetato radiofônico. Se trata de uma gravação feita ao vivo na Rádio Nacional e está disponível do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.<sup>160</sup>

<sup>160</sup> Sardinha, A. A. *Duas Contas*. Rádio Nacional: Rio de Janeiro, s/data. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WwbrF9cPops>>. Acesso em: 2 jan. 2022.





"Duas contas" (*Choro Lento*),  
de Garoto

Gravações recuperadas de acetato  
radiofônico, realizadas ao vivo em  
programas da Rádio Nacional, em  
iniciativa do Museu da Imagem e do  
Som do Rio de Janeiro

Essa peça, em termos de estrutura rítmica, está mais próxima de um *choro* ou *samba canção*. Essa definição de *bossa nova* deve-se muito à sua estrutura harmônica e melódica, ao fato de “Duas Contas” aparecer na literatura sobre o gênero, como é o caso do *Songbook Bossa Nova - Volume 5*, editado por Almir Chediak (1994) e, também, ao fato do nome *bossa nova* ser mais conhecido e ter uma maior aceitação no mercado internacional. Vale ressaltar que essa partitura foi publicada nos estados unidos pela *GSP – Guitar Solo Publications*.

Essa peça foi escrita na tonalidade de Mi Maior. Nos compassos de 1 a 5 (Excerto 123), temos uma introdução que começa com um acorde de Mi Maior com sexta e nona adicionada – E6add9, no compasso 1, ao que se segue um acorde de Dó Maior com sexta, nona adicionada, na primeira inversão – com baixo na terça (nota Mi) – C6add9/E. No compasso 3, acontece o retorno do acorde de E6add9. Essa sequência de acordes Maiores com sexta e nona é um dos elementos que reforçam a ideia de que “Duas Contas” prenuncia a estética da bossa nova.

No compasso 5, temos o acorde de Lá sustenido menor com sétima – A#m7, seguido do acorde de Ré sustenido Maior com sétima – D#7. Essa sequência de dois acordes é uma cadência do tipo II-V, que prepara a entrada do tema da música<sup>161</sup> que acontece no compasso 6. O tema já se inicia no acorde do terceiro grau com nona, Sol sustenido menor com nona adicionada – G#madd9, seguido pelo acorde de Dó sustenido Maior com sétima – C#7. A melodia se inicia, exatamente, na nona do acorde, nota Lá sustenido. No compasso 7, temos uma repetição dos acordes do compasso 6 ao que se segue, nos compassos 8 e 9, os acordes de Fá sustenido menor com nona adicionada – F#madd9 e Si Maior com sétima – B7.

---

<sup>161</sup> Tema é a melodia principal de uma peça musical. É sobre o tema que se estruturam todos os outros aspectos inerentes a uma obra, como a forma, harmonia e o arranjo.

**Excerto 124 – “Duas Contas”, compassos 4 a 13**

Fonte: SARDINHA, A. A. *Duas Contas*. Transcribed by Paulo Bellinati. Guitar Solo Publications: San Francisco, 1991.

A peça se desenvolve parecendo evitar a resolução no I grau, Mi Maior, como observamos no compasso 12, onde temos a cadência do tipo II-V com os acordes de Fá sustenido menor com sétima e décima-primeira – F#m7(11) e Si Maior com sétima – B7, sugerindo uma resolução no Mi Maior, o que não ocorre, pois no compasso 13 temos, novamente, os acordes de Lá sustenido menor com sétima – A#m7 e Ré sustenido Maior com sétima – D#7 preparando uma volta ao tema no III grau, acorde de Sol sustenido menor com nona adicionada – G#madd9, que acontece no Compasso 14.

Outro elemento musical pouquíssimo usado na música desse período aparece no trecho abaixo.

**Excerto 125 – “Duas Contas”, compassos 39 a 45**

Fonte: SARDINHA, A. A. *Duas Contas*. Transcribed by Paulo Bellinati. Guitar Solo Publications: San Francisco, 1991.

No compasso 41, temos o acorde de II grau, Fá sustenido menor com sétima e nona – F#m7(9), seguido do acorde de dominante substituto (SubV)<sup>162</sup>, que é o Fá Maior com nona e décima terceira. No compasso 42, temos, enfim, a resolução no I grau, Mi Maior com sexta – E6. O acorde de dominante substituto só passou a ser utilizado, de forma mais regular, na música brasileira a partir dos anos 1960, com a *bossa nova*.

O que é importante observar nas duas composições de Garoto analisadas acima, é todos esses elementos destacados nas figuras e comentados no texto, surgem como uma novidade estética na música para violão desse período e configuram, em certa medida, uma exploração de elementos estilísticos do *jazz* sobre uma base musical brasileira. Outros violonistas como Laurindo Almeida e Armando Neves também compunham a partir dessas duas influências, mas foi Garoto quem mais explorou essas possibilidades em suas composições. Por isso, consideramos esse compositor é quem melhor representa, em sua geração, essa estética da música para violão com harmonias carregadas de acordes de nona, décima-primeira, e décima-terceira, que se constituiu, a partir dos anos 1960, no que se chamaria de violão brasileiro “moderno”, que é um termo que pode e deve ser discutido como veremos mais adiante.

A partir desses dois violonistas, Dilermando Reis, com seu estilo *seresteiro*, e Garoto, com seu estilo “moderno”, vamos destacar elementos musicais trazidos por esses compositores e que permeiam a obra de violonistas que os sucederam, como Baden Powell, Rosinha de Valença, Paulo Bellinati e Marco Pereira.

## 4.2 Os herdeiros e as herdeiras dos violonistas do rádio

Nessa seção, iremos destacar alguns violonistas que seguiram a tradição da geração de Dilermando Reis e Garoto, sobretudo do ponto de vista do estilo composicional de suas obras. Dividimos essa seção em duas subseções que são: Os violonistas da *bossa nova*; e, Ecos na contemporaneidade.

---

<sup>162</sup> Dominante substituto ou SubV é o nome dado ao acorde que pode substituir o dominante tradicional (V). Uma das características do SubV é a manutenção do trítone (intervalo de 3 tons) do dominante tradicional, mas com uma diferença, o baixo desse acorde é a quinta diminuta. Ex: D7 = V; D7/Ab = SubV. Na prática, o SubV é um acorde Maior com sétima que está um semitom acima de sua resolução. Ex: D7/Ab = Ab7(#11), resolvendo em G ou Gm.

### 4.2.1 Os violonistas da *bossa nova*

A *bossa nova*, como vimos na seção anterior, surge, oficialmente, a partir da gravação de João Gilberto da canção “Chega de Saudade”, em 1958. O termo *bossa nova* significava à época algo como uma coisa nova, um novo caminho, um jeito novo de fazer musical e performativo.

**Figura 30 –** Registro do violonista João Gilberto



Fonte: Revista da União Brasileira de Compositores – UBC. *João Gilberto, 90 anos: o intérprete que compôs todo um gênero*. Disponível em: < <https://www.ubc.org.br/publicacoes/noticia/18364/joao-gilberto-90-anos-o-interprete-que-compos-todo-um-genero>>. Acesso em: 22 out. 2024.

A novidade trazida por João Gilberto era, principalmente, a levada ou batida que esse violonista fazia ao violão, que era um samba diferente, com uma levada que imita um pouco a batida do tamborim, acentuando os tempos fracos. Em 2018, fizemos um vídeo para uma reportagem da EBC, explicando a batida de violão de João Gilberto.



Professor de violão da UnB,  
Alessandro Borges, explica a batida  
do violão de João Gilberto

A *bossa nova*, assim como todo movimento de vanguarda, surge em um processo de suposta negação a movimentos estéticos e gêneros musicais praticados anteriormente, sobretudo, em se tratando do *choro* e da *seresta*. Dessa forma, houve uma associação entre modernidade e o surgimento desse novo gênero musical, que está em consonância com a ideia de modernização do país no governo de Juscelino Kubistchek. Sobre esse

período, o cantor, compositor e humorista Juca Chaves (1938-2023) compôs uma canção chamada “Presidente Bossa Nova”:

**Excerto 126** – Presidente Bossa Nova  
 Bossa nova mesmo é ser presidente  
 Desta terra descoberta por Cabral  
 Para tanto basta ser tão simplesmente  
 Simpático, risonho, original.  
 Depois desfrutar da maravilha  
 De ser o presidente do Brasil,  
 Voar da Velhacap pra Brasília,  
 Ver a alvorada e voar de volta ao Rio.  
 Voar, voar, voar, voar,  
 Voar, voar pra bem distante,  
 Até Versalhes onde duas mineirinhas valsinhas  
 Dançam como debutante, interessante!  
 Mandar parente a jato pro dentista,  
 Almoçar com tenista campeão,  
 Também poder ser um bom artista exclusivista  
 Tomando com Dilermando umas aulinhas de violão.  
 Isto é viver como se aprova,  
 É ser um presidente bossa nova. Bossa nova, muito nova, Nova mesmo, ultra nova!<sup>163</sup>

Essa canção, nos traz alguns elementos relevantes sobre esse período. Primeiro a sátira à ideia do Brasil país do futuro, do novo, do moderno, que notamos na ironia do trecho “É ser um presidente bossa nova, bossa nova, muito nova, nova mesmo, ultra nova!”. Ele também satiriza o estilo do presidente Juscelino, que sorri, acena, fala com todo mundo, “Para tanto, basta ser tão simplesmente, simpático, risonho, original”, mas que aproveita das comodidades e benesses de seu cargo, mandando “parente a jato pro dentista” e “tomando com Dilermando umas aulinhas de violão.” Aqui temos a citação de Dilermando Reis que, à época, já era um conhecido violonista do rádio. Dilermando foi professor de Juscelino e, também, de sua filha Maristela. Ele foi, como visto anteriormente, quem compôs a primeira música para nova capital.

No entanto, com o advento da bossa nova, o estilo *seresteiro* e *chorão* de Dilermando, perde um pouco de espaço na mídia, que adere à novidade e à ideia do moderno versus o antigo. A novidade na música brasileira, então, era a *bossa nova* com seus elementos musicais *jazzísticos*, muitos deles, já antecipados nas composições de

---

<sup>163</sup> CHAVES, J. *As duas faces de Juca Chaves*. LP. Som Livre: São Paulo, 1960. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4kNpYNckQxk>>. Acesso em: 22 out. 2024.

Garoto. Violonistas-compositores como Dilermando perdem espaço na mídia, mas não o seu lugar como influenciadores dessa geração dos anos 1960.

Um importante violonista-compositor desse período é Baden Powell de Aquino, conhecido por Baden Powell (1937-2000). Para o violonista e pesquisador Gilson Antunes, em entrevista concedida para esse trabalho de pesquisa, Baden é um dos músicos que sintetizam o legado dos violonistas brasileiros, sobretudo da tradição da música popular instrumental.

Baden Powell nasceu no município de Varre-Sai no estado do Rio de Janeiro. Quando ainda tinha três meses de idade sua família se muda para a capital do estado. Aos sete anos de idade, começa a estudar violão com Jaime Florence, o Meira (1909-1982). Meira tocava violão 7 cordas, gravou com muitos músicos, entre os quais Dilermando Reis, e atuou muito em emissoras de rádio com o Regional de Benedito Lacerda (1903-1958). Segundo Nogueira (2002), Baden aos 10 anos de idade, em 1947, foi tocar em um programa de calouros da Rádio Nacional, chamado Papel Carbono, onde apresentou o choro “Magoado” de Dilermando Reis.

**Figura 31** – Registro fotográfico do violonista Baden Powell



Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles. Disponível em: < <https://ims.com.br/titular-colecao/baden-powell/>>. Acesso em: 22 out. 2024.

Durante a sua adolescência atuou muito em programas de rádio e, em 1959, lançou o seu primeiro disco de violão solo *Apresentando Baden Powell e seu Violão*. Fez parcerias com Vinícios de Moraes, Billy Blanco (1924-2011), entre outros nomes conhecidos da música brasileira.

Sua obra para violão solo traz elementos musicais que já estavam presentes nas obras de Garoto e Dilermando Reis. Abaixo segue o *link* para um vídeo onde Baden interpreta as peças “Vivo Sonhando” e “Gente Humilde”, do violonista Garoto.



"Vivo sonhando" e "Gente humilde",  
de Garoto

Interpretação Baden Powell

Nesse vídeo podemos ver em perspectiva duas peças de Garoto e como elas possuem elementos comuns ao ponto de poderem ser tocadas em forma de pot-pourri. O “Vivo Sonhando” está na tonalidade de Mi Maior e, no início do tema, temos uma cadência que vai do acorde de I grau, Mi Maior com sexta na primeira inversão – E6/G#, passando pelo acorde de Sol diminuto – G°, seguido do II grau, Fá# menor com nona adicionada – F#madd9 e do acorde do V grau, Si Maior com sétima – B7. Em seguida temos novamente os acordes de E6/G# e G°, mas agora indo pro acorde do IV grau, Lá Maior com nona adicionada, Aadd9, seguido do Acorde de Si Maior com sétima e décima-terceira.

### Excerto 127 – “Gente Humilde” – Garoto, arranjo de Baden Powell

**Gente humilde**

Guitare Garoto  
Arrangement : Baden Powell

♩ = 70 *A jouer très librement et rubato. Arpéger les accords*

**A**

Fonte: Sardinha, A. A. *Gente Humilde*. Arranjo de Baden Powell. S/data. Disponível em:  
<<https://musescore.com/user/28111512/scores/6660368>>. Acesso em: 22 out. 2024.

Na partitura acima da música de Garoto, temos a mesma harmonia do “Vivo Sonhando”, nos compassos de 1 a 6, temos a sequência dos acordes de Mi Maior na primeira inversão – E/G#, nesse caso, sem a sexta, mas exercendo a mesma função, o acorde de Sol diminuto – G°, o acorde de Fá sustenido menor com sétima – F#m7, nesse

caso sem a nona, e o acorde de Si com sétima e quarta suspensa – Bsus7, ao que se segue o acorde de Si Maior com sétima e nona – B7(9), através do movimento da nota Dó sustenido, que vai para a nota Ré e depois para a nota Ré sustenido, compassos 5 e 6.

Passemos então a uma composição de Baden Powell, o samba-choro “O Astronauta”, gravado em 1967 pelo selo *Universal Musical International*, no LP *A Benção Baden Powell*.

### Excerto 128 – Partitura de “O Astronauta” – Baden Powell

## O Astronauta

Tristeza on Guitar

Music by Baden Powell

♩ = 120

1 *mf* *let ring*

2 *let ring*

4

Fonte: Powell, B. *O Astronauta*. s/data. Acessível em: < <https://www.cglib.org/o-astronauta-by-baden-powell/> >.

Acesso em: 22 out. 2024.



"O Astronauta" (*Choro lento - samba*)

Interpretação Baden Powell, pelo selo Universal Music International (1967)

Produção: Aloysio de Oliveira

A peça “O Astronauta”, está na tonalidade de Ré Maior. No entanto a sua sequência harmônica inicial segue a mesma lógica dos choros de garoto, “Vivo Sonhando” e “Gente Humilde”. Nos compassos 1 e 2, temos uma introdução em compasso quaternário. Nos compassos de 3 e 4, temos os acordes de Ré Maior com sexta na primeira inversão – D6/F#, seguido do acorde de Fá diminuto – F°. No compasso 5 temos o acorde de Mi menor com sétima e, no compasso 6, o acorde de Lá Maior com sétima e décima-terceira – A7(13). Observamos, portanto, a mesma harmonia das músicas



supracitadas de Garoto, só que transpostas<sup>164</sup> para a tonalidade de Ré maior. O tema de “O Astronauta”, no entanto, começa como uma *valsas*, em compasso ternário, que depois se transforma em um *samba-choro*, bem ao estilo do *samba pós-bossa nova*.

Nas gravações e nas partituras dessas três peças, existe uma similaridade que vai além da simples coincidência, aqui, temos a reiteração de elementos característicos do gênero musical *choro*. A fim de compreendermos o que é gênero, tal como apresentado na seção 1.2, buscamos um diálogo com a teoria literária e a linguística discursiva, segundo a qual as obras artísticas podem ser compreendidas como realizações de um potencial discursivo abstrato socialmente constituído. Conforme Bakhtin (2016, p. 12), os gêneros são “tipos relativamente estáveis de enunciado”, que apresentam padrões estéticos e linguísticos que possibilitam organizar um conjunto de obras como sendo pertencentes a determinados gêneros em razão de suas especificidades. Considerando, pois, a semiótica musical, podemos observar a recorrência de formas rítmicas, melódicas, harmônicas, variações de agógica, motivos fraseológicos, idiomatismos entre outros aspectos que nos possibilitam descrever a estrutura de determinados gêneros musicais. Assim é com o *choro*, que pode ser definido como um gênero musical de ritmo binário e sincopado com uma base harmônica que explora as inversões de acordes, de forma a conduzir os baixos em um desenho melódico contrapontístico.<sup>165</sup>

Analisando a estrutura de obras como “Vivo Sonhando” e “Gente Humilde”, podemos constatar uma grande recorrência de formas características do gênero *choro*, principalmente, no que concerne às conduções harmônicas e ao movimento dos baixos, que nos permite assumir que se trata de uma obra prototípica para o gênero em foco.

Analisando a obra “O Astronauta”, composta anos depois, é possível identificar não apenas a realização de formas prototípicas do gênero *choro*, mas, de modo destacado, aspectos estilísticos próprios das composições de Garoto, que se destacam pelas linhas melódicas empregadas, com a melodia nas sétimas e nonas dos acordes e pelos acordes de sexta, nona e décima-primeira. Desta feita, Baden Powell, busca não apenas nas formas genéricas relativamente estáveis do *choro* elementos semióticos para produzir sua obra, mas, em especial, dialoga com o legado de Garoto.

---

<sup>164</sup> Na música, transposição significa mudar a tonalidade de uma música ou trecho musical mantendo, no entanto, às mesmas características melódicas e harmônicas.

<sup>165</sup> Contraponto, em música, é a técnica pela qual criamos uma melodia para dialogar com uma outra melodia já existente. O estudo do contraponto iniciou-se na idade média, na Europa. As técnicas contrapontísticas tiveram o seu auge de experimentação na música dos períodos renascentista e barroco.

Uma violonista contemporânea de Baden Powell foi Maria Rosa Canellas, a Rosinha de Valença (1941-2004). Rosinha desenvolveu o gosto pela música e pelo violão ouvindo rádio e assistindo aos ensaios do regional de seu irmão Roberto. Consta que aos 12 anos de idade já tocava em festas e nas emissoras de rádio de Valença. Em 1960, resolve abandonar os estudos para se dedicar integralmente à música.<sup>166</sup>

**Figura 32** – Registro fotográfico da violonista Rosinha de Valença



Fonte: *Especial Rosinha de Valença*. Registro de show no Scala em 1967. Disponível em: < <https://3discos.home.blog/2024/08/29/especial-rosinha-de-valenca/>>. Acesso em: 22 out. 2024.

Já no ano de 1963, vai para a cidade do Rio de Janeiro onde conhece o jornalista, cronista e humorista Sérgio Porto (1923-1968), cujo pseudônimo famoso era Stanislaw Ponte Preta. E foi esse jornalista quem deu o nome artístico da violonista. Na apresentação do seu primeiro LP *Apresentando Rosinha de Valença* de 1964, Sérgio Porto escreve:

Quando ela chegou ao Rio, vinda de Valença, fui eu quem a levou, pela primeira vez, para se apresentar em público. O sucesso foi enorme. Escolhi nesse dia o seu nome de Rosinha de Valença porque achei que ela toca por uma cidade inteira (Porto, S. *Apresentando Rosinha de Valença*. Texto de apresentação na contracapa do LP. Elenco Records: São Paulo, 1964).

<sup>166</sup> Enciclopédia Itaú Cultural, 2024. Disponível em: < <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa208954/rosinha-de-valenca>>. Acesso em: 22 out. 2024.

Ainda em 1963, Sérgio Porto lhe apresenta o violonista Baden Powell. Abaixo, segue o *link* de um vídeo gravado em 1966 para a TV alemã, onde Rosinha aparece tocando o samba “Consolação” de Baden e Vinícius de Moraes.



"Consolação" (*Samba*), de Baden Powell e Vinícius de Moraes

Interpretação de Rosinha de Valença, para o programa da televisão alemã "Folklore Der Welt - Bossa Nova do Brasil" (1966)

Rosinha de Valença enfrentou dificuldades pelo fato de ser uma mulher tocando violão em um ambiente que, em meados dos anos 1960, era predominantemente masculino. Segundo ela mesma diz:

Eu era uma mulher que precisava de sorte, porque era a única contra um número enorme de violonistas, um bando de homens que não estava a fim de me ceder um lugar. Precisava quase arrancar as cordas do violão para que as pessoas compreendessem que eu sabia tocar. Quantas vezes fazia acordes fortíssimos para acordar as pessoas, para que calassem um pouco a boca e prestassem atenção: quando um artista toca ele tem que ser ouvido. Não importa que esteja de saia ou de cuecas (Baraúna, Mara, 2014).<sup>167</sup>

O testemunho da violonista é atravessado por metáforas discursivas (Lakoff; Johnson, 2017)<sup>168</sup> do grito para ser ouvida – “precisava quase arrancar as cordas do violão”, “fazia acordes fortíssimos para acordar (...) para que calassem (...) e prestassem atenção” – num mundo construído por práticas e instituições que visam a perpetuação do poder de homens cisgêneres, pela subalternização de mulheres, pessoas transgêneres e não binárias. Salta aos olhos a consciência sobre o uso do violão para gritar: “quando um artista toca ele tem que ser ouvido”. A metáfora do grito corporifica-se na sua performance do violão, nos ataques às cordas como podemos observar na interpretação da obra “Consolação”. Ao tocar forte, para fora, como se diz no jargão musical, Rosinha constrói seu espaço como artista que merece ser ouvida, e, para além, lança as bases para mudanças profundas nas práticas performativas do violão, possibilitando a inúmeras violonistas da contemporaneidade – tais como Joyce Moreno (1948-atual), Badi Assad (1966-atual), Paola Picherzky (1966-atual), Simone Lacorte, entre muitas outras que

<sup>167</sup> BARAÚNA, Mara. Uma homenagem a Rosinha de Valença [on-line]. *Jornal GGN*, 30 jul. 2014. Disponível em: <<http://jornalggn.com.br/noticia/uma-homenagem-a-rosinha-de-valenca>>. Acesso em: 20 set. 2024.

<sup>168</sup> LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Catedra, 2017.

engrandecem a arte brasileira – um referencial potente que abre o horizonte frente às opressões que ainda persistem na sociedade brasileira.

Cabe pontuar que a prática do violão e, de forma mais aguda, o exercício profissional do instrumento foram lugares sociais dos quais mulheres foram sistematicamente alienadas, a despeito de haver grandes violonistas-compositoras, tais como Lina Pires de Campos (1918-2003), Adelaide Pereira da Silva (1928-2021), Eunice Katunda (1915-1990), Esther Scliar (1926-1978) e Maria Helena da Costa (1939 – atual), cujas contribuições foram invisibilizadas pelo arranjo de violências do patriarcado em sua faceta brasileira. O estudo sistemático das obras dessas violonistas-compositoras foi realizado por Mayara Amaral (1989-2017), virtuose do violão e grande pesquisadora sul-mato-grossense e que teve a vida abreviada, aos 28 anos, por um crime de feminicídio. O assassinato ocorreu logo após ter defendido sua dissertação de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Música da UFG, intitulado “A mulher compositora e o violão na década de 1970: vertentes analíticas e contextualização histórico-estilística”. Entendemos ser importante destacar seu nome neste espaço discursivo privilegiado – tese de doutoramento – para que sua vida seja reverenciada e que crimes hediondos como esse não mais sejam naturalizados em nosso país.

É necessário também observar que, em nossa pesquisa, pelo recorte que fizemos de violonistas-compositores que atuaram nas rádios brasileiras no começo do século XX, não encontramos registro de mulheres que tenham podido ocupar esses espaços midiáticos. Essa ausência é extremamente significativa, pois, desde os primeiros séculos da colonização, conforme debatido no Capítulo 1, desta tese, há registros de mulheres violonistas. Em países latino-americanos de colonização espanhola, como a Argentina, Uruguai e Paraguai, há uma fortíssima escola de mulheres violonistas que remonta o século XIX. Como destaque, podemos citar Monina Távora (1921-2011), que estudou com o violonista espanhol de enorme renome Andrés Segovia (1893-1987), e que foi professora dos maiores duos de violonistas que o Brasil teve até hoje, o Duo Abreu, composto pelos irmãos Sérgio Abreu (1948-2023) e Eduardo Abreu (1949-Atual), e o Duo Assad, composto pelos irmãos Sérgio Assad (1952-Atual) e Odair Assad (1956-Atual).

Resta dizer que sempre houve mulheres excepcionais em todas as áreas do conhecimento, bem como nas artes, foco deste estudo, e que a ausência dos espaços midiáticos não pode ser naturalizada, pois isso configura um processo de violência simbólica. Nesse particular, sobre a investigação acerca de mulheres violonistas no Brasil,

gostaríamos de destacar a pesquisa de doutoramento realizada neste mesmo curso de pós-graduação, pela violonista Simone Lacorte Recôva – “Vozes dedilhadas: histórias e trajetórias de vida e docência universitária de mulheres violonistas brasileiras (1976-2023)”.

De volta à violonista-compositora Rosinha de Valença, no ano de 1971, após uma temporada fora do país, ela volta ao Brasil, onde se engaja na valorização da música instrumental. Em suas músicas valorizava temas do Brasil de inspiração caipira, indígena e afro-brasileiros. Rosinha tocou e produziu discos de muitos músicos nos anos 1970 e 1980. Dentre eles podemos citar Martinho da Vila (1938-atual), Maria Bethânia (1946-atual) e Miúcha (1937-2018). Tocou, também, com o pianista João Donato (1934-2023) e com os músicos estadunidenses de *jazz*, o saxofonista Stan Getz (1927-1991) e a cantora Sarah Vaughan (1924-1990). Em 1992, Rosinha estava de férias no Brasil, quando sofreu um infarto. Como consequência do infarto, sofreu uma lesão cerebral que a deixou em coma por doze anos até o seu falecimento em 2004.

Voltando ao ano de 1980, destacamos aqui um disco que ela gravou com o violonista paranaense Waltel Branco, o LP *Violão em Dois Estilos*. Nesse álbum, ela registrou uma peça para violão solo de sua autoria, chamada “Porto das Flores”. Abaixo segue o *link* para essa gravação.



"Porto das Flores" (toada),  
de Rosinha de Valença

Interpretação de Rosinha de  
Valença, álbum "Violão em dois  
estilos - Rosinha de Valença/ Waltel  
Branco, pelo selo Sigla (1980)

No ano de 2021, a Associação Brasileira de Violão produziu o especial *Compositoras* e a violonista Rosinha de Valença foi uma das homenageadas. Nessa ocasião, participamos transcrevendo da gravação original de 1980 e interpretando a peça “Porto das Flores”.



"Porto das Flores" (toada),  
de Rosinha de Valença

Interpretação de Alessandro Borges

**Figura 33** – *Frame* do vídeo de “Porto das Flores” – Rosinha de Valença por Alessandro Borges Cordeiro, pelo projeto Mulheres Compositoras para Violão criado e coordenado pela violonista, professora, compositora e pesquisadora Thaís Nascimento - projeto Bravio Compositoras (2021)



Fonte: Associação Brasileira de Violão. *Compositoras*. Brasília, 2021. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=1215247525595132>. Acesso em: 22 out. 2024.

A peça “Porto das Flores” tem a forma ternária A-B-A e foi composta na tonalidade de Ré Maior, sendo que, a parte B está na tonalidade de Ré menor. No início temos uma introdução com os acordes arpejados Ré Maior com sexta e nona – D6(9) e Lá com a quarta suspensa, sétima e nona – Asus7(9), na preparação da entrada do tema temos o acorde de Lá Maior com sétima, nona menor e décima-terceira – A7(b9,13). Apesar dessa introdução com acordes de nona e décima-terceira, na maior parte da música, Rosinha explora ideias musicais mais brejeiras, inspiradas na música rural ou caipira brasileira. A melodia do tema principal é articulada em terças e o violão faz lembrar uma viola caipira.

Essas ideias musicais brejeiras ou caipiras, foram bastante exploradas e disseminadas pelos violonistas da Era do Rádio. Vejamos, por exemplo, o caso de Dilermando Reis. Em Cordeiro (2005), classificamos a obra desse violonista-compositor em quatro grupos, sendo o primeiro de composições relacionadas à tradição do *choro* e da *seresta*; o segundo de composições advindas das tradições regionalistas ou rurais; o terceiro das composições ligadas à música praticada nos estados que tem fronteira com os outros países da América do Sul; e como o quarto e último grupo, o das composições inspiradas na música europeia ou oriental.

Dentro do segundo grupo, Dilermando Reis compôs *modas de viola e dobrados*. Uma dessas composições é a *moda de viola* “Oiá de Rosinha”, gravada pela primeira vez no LP *Sua Majestade, o Violão* de 1957.

Excerto 129 – Trecho da partitura de “Oiá de Rosinha” - Dilermando Reis

# Oiá de Rosinha

Toada

Dilermando Reis

Transcrição e digitação: Alessandro Borges

Allegro (♩ = 120)

1ª em ré  
5ª em sol  
6ª em ré

(\*1) *rasgueado* (\*2)

Fonte: Cordeiro, Alessandro Borges. *A Obra para Violão Solo de Dilermando Reis*: Transcrição de Obras não Publicas e Revisão das Publicações a partir de Fontes Primárias. Dissertação de Mestrado. UFG: Goiânia, 2005.

Um dado interessante, é que, nessa peça, o violão imita a afinação da viola caipira, conhecida como “rio abaixo”.<sup>169</sup> Nessa afinação, o violão soa, ao tocar todas as cordas soltas, no acorde de Sol Maior. No trecho abaixo, temos uma sequência melódica em terças.

Excerto 130 – “Oiá de Rosinha”, compassos 79 a 90

*metálico*

*doce*

Fonte: Cordeiro, Alessandro Borges. *A Obra para Violão Solo de Dilermando Reis*: Transcrição de Obras não Publicas e Revisão das Publicações a partir de Fontes Primárias. Dissertação de Mestrado. UFG: Goiânia, 2005.

<sup>169</sup> Existe uma lenda relacionada à afinação “rio abaixo” de viola caipira, que diz que essa é a afinação usada para fazer pacto com o diabo, com o objetivo de tocar melhor. Segundo a lenda, essa entidade aparece em uma canoa descendo rio abaixo e tocando uma viola. Daí, o nome dessa afinação (Cordeiro,2005).

No trecho que se inicia no compasso 80, temos uma seção com a melodia em terças, imprimindo o caráter brejeiro das *modas de viola* à essa peça. Também, na *toada* “Baile na Fronteira”, do mesmo compositor, podemos observar um desenho melódico em terças.

**Excerto 131** – “Baile na Fronteira” – Dilermando Reis, compassos 9 a 16

Fonte: Cordeiro, Alessandro Borges. *A Obra para Violão Solo de Dilermando Reis: Transcrição de Obras não Publicadas e Revisão das Publicações a partir de Fontes Primárias*. Dissertação de Mestrado. UFG: Goiânia, 2005.

A *toada* “Baile na Fronteira”, está na tonalidade de Ré maior, a mesma tonalidade “Porto das Flores”. Podemos observar nessas três peças elementos prototípicos de gêneros musicais rurais do Brasil, como a *moda de viola* e a *toada*. Podemos afirmar, então, que existe uma convergência estilística entre a composição de Rosinha e as duas composições de Dilermando Reis, no que concerne à exploração melódica com o uso das terças diatônicas<sup>170</sup>

Rosinha de Valença, Baden Powell, João Gilberto, Carlos Lyra (1933-2023) e toda a geração de violonistas que surgem a partir da *bossa nova*, absorveram, em muito, o legado da geração de violonistas do rádio. Alguns deles chegaram a estudar com os seus antecessores, Carlos Lyra, por exemplo, foi aluno de Garoto. Essa influência, dos violonistas do rádio sobre a geração de violonistas da *bossa nova*, pode ser observada, sobretudo, na forma de tocar e compor dessa nova geração, que replicam e ressignificam elementos estéticos prototípicos de gêneros musicais brasileiros que foram constituídos nas décadas anteriores.

<sup>170</sup> O termo diatônico, significa relativo à uma escala musical. Terças diatônicas são duas notas em intervalo de terça que estão contidas em uma determinada escala.



Nessa seção, buscamos destacar e analisar a partir de fontes como gravações e partituras, a influência da geração de violonistas do rádio sobre os violonistas da *bossa nova*. Na seção seguinte, buscamos observar essa influência em violonistas contemporâneos.

#### 4.2.2 Ecos da Era do Rádio na contemporaneidade

Com o processo de profissionalização dos músicos a partir dos regionais que atuavam nos palcos de cinemas, teatros, clubes, gravadoras e principalmente, com a difusão em massa de suas músicas pelas emissoras de rádio, houve um aumento da procura por professores de violão e o início de um mercado nessa área para esses profissionais.

Vários violonistas da Era do Rádio atuaram como professores. Dilermando Reis, por exemplo, lecionou violão em lojas de instrumentos musicais.<sup>171</sup> Em entrevista para o *Jornal do Brasil* no ano de 1972, ele conta que:

Naquela época, as lojas de instrumentos musicais mantinham professores de música que ajudavam a aumentar a clientela. Dei aula numa loja da Rua Buenos Aires, depois fui apresentado por um aluno ao dono da loja “Ao Bandolim de Ouro” que fica na antiga Rua Larga, atual Av. Marechal Floriano. E por fim na “A Guitarra de Prata” (Reis, D. *Entrevista*. *Jornal do Brasil*: Rio de Janeiro, 1972).

Entre os alunos de Dilermando, temos os violonistas Bola Sete e Nicanor Teixeira (1928-atual). Outros violonistas desse período, também, foram professores. Jaime Florence, O Meira foi professor de Baden Powell e Raphael Rabello (1962-1995); Garoto foi professor de Carlos Lyra, entre outros casos. As aulas de violão, a partir desse início do século XX, se constituíram em uma atividade remunerada relevante para essa geração de músicos.

Um importante professor de violão que atuou no Brasil a partir dos anos 1930, foi o violonista uruguaio Isaias Sávio (1900-1977). Sávio vem ao Brasil em 1931, ainda como concertista. A partir do ano de 1932, o violonista se instala na cidade do Rio de Janeiro e no ano seguinte, passa a dar aulas para o violonista Luís Bonfá (1922-2001) e,

---

<sup>171</sup> Nos anos 1990, tivemos a oportunidade de dar aulas em uma loja de música em Brasília. A loja se chamava MusiMed e a escola que funcionava nas salas ao lado da loja, se chamava ArtMed. Na verdade, era uma só empresa, administrada pelo músico e trompista Bohumil Med. A escola, de fato, ajudava a loja a vender mais instrumentos.

posteriormente, para Antônio Rebello (1902-1965), violonista português que veio para o Brasil com 18 anos e foi avô de Sérgio e Eduardo Abreu, do Duo Abreu.

Em 1941, ele se muda para São Paulo. No ano de 1945, Isaias Sávio envia uma carta para o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, solicitando a abertura do curso de violão na instituição e se postulando como professor. Segundo Orosco (2001), o violonista só obteve resposta positiva em 1947, após provar que o violão já acumulava literatura suficiente que justificasse tal pedido. Esse conservatório era, à época, uma das principais escolas de música do Brasil. Em sua carreira como professor de violão, Isaias Sávio pode dar aulas para violonistas conhecidos no campo da música erudita, como Carlos Barbosa Lima (1944-2022) e Henrique Pinto (1941-2010) e, também, para violonistas que se destacaram na música popular, como Toquinho (1946-atual), Paulo Bellinati (1950-atual) e Marco Pereira (1950-atual). É sobre a obra desses dois últimos violonistas que falaremos, abordando a influência da geração do rádio nos músicos contemporâneos.

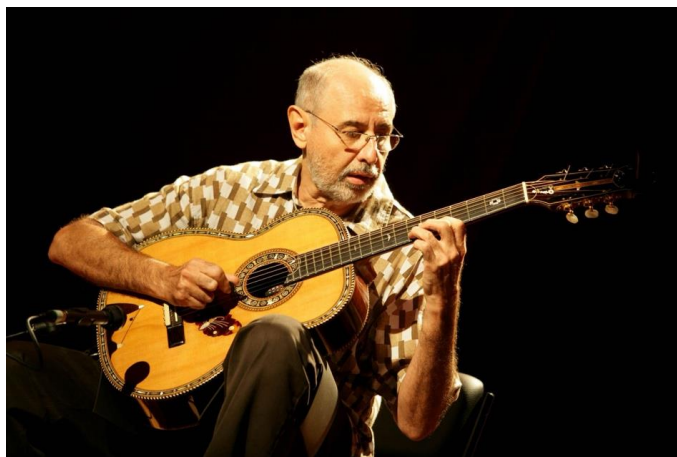
Paulo Bellinati nasceu na cidade de São Paulo e formou-se no Conservatório Dramático e Musical, sob a orientação de Isaias Sávio. Em 1986, ele gravou o LP *Garoto* pelo selo Discos Marcus Pereira, dedicado a obra de Aníbal Augusto Sardinha. Cinco anos depois ele lança o álbum duplo de partituras e o CD *The Guitar Works of Garoto*, com a obra para violão solo desse compositor transcrita a partir de gravações originais. Abaixo segue o *link* para a gravação de Bellinati do *samba* “Lamentos do Morro” de Garoto (Bellinati, 1991).



"Lamentos do morro" (*Samba*),  
de Garoto

Interpretação de Paulo Bellinati, no  
álbum "The Guitar Works of  
Garoto", pelo selo GSP Recordings  
(1991)

**Figura 34 –** Registro fotográfico do violonista Paulo Bellinati



Fonte: Acervo Digital do Violão Brasileiro. Disponível em: < <https://www.violaobrasileiro.com.br/blog/paulo-bellinati-abre-nova-turma-para-curso-de-iniciacao-ao-arranjo-e-composicao/372>>.

Além de ter transcrito e gravado a obra de Garoto, Bellinati é um representante dessa escola de violão “moderna”, que explora harmonias mais complexas, com acordes de nona, décima-primeira e décima-terceira. Mesmo tendo mais afinidade estilística com a obra de Garoto, Bellinati também revisitou Dilermando e seu estilo *seresteiro* na peça “Um Amor de Valsa”, onde, até o título, faz alusão a “Uma Valsa e Dois Amores” de Dilermando Reis.

**Excerto 132 –** Partitura de “Uma Valsa e dois Amores” – Dilermando Reis

26

## Uma Valsa e Dois Amores

Waltz

Revised & Fingered by  
Ivan Paschoito (11/89)

Dilermando Reis

**Andante** (♩ = 100)

*cantabile*

Fonte: Reis, D. *Uma Valsa e Dois Amores*. Guitar Solo Publications: San Francisco, 1990.



"Uma valsa e dois amores" (*Valsa*),  
de Dilermando Reis

Gravação original  
de Dilermando Reis

Nessa *vals*a de Dilermando Reis, a tonalidade está em Mi Maior e o tema melódico se inicia nas cordas graves até as cordas agudas, voltando aos graves no compasso 3, formando o acorde de Mi Maior com sexta. Ao descer para os graves segura brevemente na nota Ré sustenido, no primeiro tempo do compasso 3, resolvendo na sexta do acorde (Dó sustenido) no compasso 4. A forma é ternária, do tipo A-B-A. na parte B temos uma preparação para o IV grau Lá Maior, mas que não se configura como uma modulação, uma vez que o centro tonal ainda continua em Mi Maior. No retorno ao A, temos uma volta ao tema inicial assim como apresentado no início, acrescido de uma *coda* (terminação) que vai do compasso 51 ao 56. Observemos agora “Um Amor de Valsa” de Paulo Bellinati.

**Excerto 133** – Partitura de “Um Amor de Valsa” – Paulo Bellinati

*to my father, Fernando Bellinati* 3

## Um Amor de Valsa

Paulo Bellinati

Fonte: Bellinati. *Um Amor de vals*a. Guitar Solo Publications: San Francisco: 1991.



"Um amor de valsa" (*Vals*a),  
de Paulo Bellinati

Interpretação de Anabel Montesinos

Primeira coisa que podemos destacar na partitura de “Um Amor de Valsa”, é a dedicatória ao pai do compositor, Fernando Bellinati. Essa dedicatória pode significar a razão da escolha estilística para essa composição. Em princípio, essa peça é uma *vals*a bem ao estilo “antigo”, seguindo a tradição da *seresta*, sobretudo, em sua forma ternária A-B-A. A tonalidade é Mi Maior, assim com a *vals*a de Dilermando e a parte B está na tonalidade de Lá Maior, diferente de “Uma Valsa e Dois Amores”, mas condizente com as modulações presentes nesse gênero musical. As variações de agógica, também, são bem ao estilo da *vals*a *seresteira*, principalmente, nos *accelerandos* que são compensados

em seguida com um retorno ao andamento inicial. No entanto, Bellinati explora elementos melódicos e harmônicos dissonantes<sup>172</sup>, meio impressionistas, o que confere um tom de modernidade a essa composição. Nos quatro últimos compassos dessa *valsa*, o compositor faz uma citação à *valsa* de Dilermando. Observemos os dois trechos.

**Excerto 134** – “Uma Valsa e Dois Amores”, compasso 1 a 4



Fonte: Reis, D. *Uma Valsa e Dois Amores*. Guitar Solo Publications: San Francisco, 1990.

**Excerto 135** – “Um Amor de Valsa”, compassos 73 a 77



Fonte: Bellinati. *Um Amor de valsa*. Guitar Solo Publications: San Francisco: 1991

Observando os quatro últimos compassos de “Um amor de Valsa”, temos uma citação literal dos quatro primeiros compassos de “Uma Valsa e Dois Amores”, ou seja, Bellinati termina a sua peça com uma frase inicial de Dilermando. A citação musical é muito usada por compositores e, obviamente, não configura um plágio e sim uma menção, uma espécie de homenagem a outro compositor. Nessa *valsa*, Bellinati faz uma homenagem não só a Dilermando Reis, mas a tradição da *valsa brasileira*, gênero musical que ao chegar no Brasil foi ressignificado a partir da obra e das práticas musicais de compositores e instrumentistas, ganhando ampla difusão a partir do fonógrafo e do rádio.

Outro aluno notório de Isaias Savio é Marco Pereira. Nascido em São Paulo, após se formar no Conservatório Dramático e Musical, Marco concluiu o mestrado em violão clássico na França, na *Université Musicale Internationale*. Posteriormente, defendeu tese sobre a obra de Heitor Villa-Lobos na Universidade de Paris-Sorbonne.

<sup>172</sup> Em música, usamos os conceitos de consonância para os intervalos musicais que soam perfeitos e estáveis. Por sua vez, a dissonância se refere a aquele som instável que requer uma resolução. Na história da música consonância e dissonância foram tratadas de formas diferentes em períodos distintos. A partir do movimento impressionista na música, a dissonância passa a ser mais explorada por compositores como Claude Debussy (1862-1918) e Maurice Ravel (1875-1937).

**Figura 35 –** Registro fotográfico do violonista Marco Pereira



Fonte: Jornal o Eco. Disponível em: < <https://jornaloeco.com.br/cultura/violonista-marco-pereira-se-apresenta-no-espaco-cultural/>>. Acesso em: 2 set. 2024.

Nos anos 1980, se torna o primeiro professor de violão da Universidade de Brasília. Após esse período, passa a morar no Rio de Janeiro onde se dedica à sua carreira artística. No centenário de nascimento de Dilermando Reis, no ano de 2016, Marco Pereira gravou o CD *Dois Destinos*, em sua homenagem, só com obras desse compositor e, em 2018, lança, junto com Paulo Bellinati, o CD *Xodós*, onde tocam quatro peças de Dilermando Reis: “Uma Valsa e Dois Amores”, “Magoado”, “Xodó da Baiana” e “Se ela Perguntar”. No [link](#) para o vídeo abaixo, temos os dois violonistas tocando o *choro* “Magoado”, no programa *Sr. Brasil*, de Rolando Boldrin (1936-2022) em 2018.

**Figura 36 –** Frames do vídeo da interpretação do choro “Magoado”, de Dilermando Reis, interpretada pelos violonistas Marco Pereira e Paulo Bellinati no programa Senhor Brasil, de Rolando Boldrim



Fonte: Programa Sr. Brasil com Marco Pereira e Paulo Bellinati. Tv Brasil: São Paulo, 2018. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=akNwaj60Ycg>>. 2 set. 2024.

Retornando um pouco, no ano de 1999, Marco Pereira lançou o CD *Valsas Brasileiras* pelo selo Garbolights. Nesse CD a terceira peça é a *valsa* “Marta” de sua

autoria. Nessa peça, uma *valsa* prototípica do gênero encontramos uma similaridade com a *valsa* “Bugrinha” de Dilermando Reis. Nos dois excertos abaixo, temos os primeiros compassos das duas peças.

### Excerto 136 – Partitura de “Marta” – Marco Pereira

Fonte: Pereira, M. *Marta*. Micuim Produções Artísticas: Rio de Janeiro, 1996.



"Marta" (*Valsa*),  
de Marco Pereira

Gravação original de Marco Pereira,  
no álbum *Valsas Brasileiras* (1999)

### Excerto 137 – Partitura de Bugrinha – Dilermando Reis

## Bugrinha

Valsa

Dilermando Reis

Transcrição e digitação: Alessandro Borges

Andante ( $\text{♩} = 104$ )

Fonte: CORDEIRO, Alessandro Borges. *A Obra para Violão Solo de Dilermando Reis: Transcrição de Obras não Publicadas e Revisão das Publicações a partir de Fontes Primárias*. Dissertação de Mestrado. UFG: Goiânia, 2005.



"Bugrinha" (*Valsa*),  
de Dilermando Reis

Gravação original de Dilermando  
Reis

A *valsa* “Marta” está na tonalidade de Lá menor – Excerto 136. Observando o início da peça, da anacruse ao primeiro tempo do compasso 2, as cinco primeiras notas representam os mesmos graus que encontramos nas cinco primeiras notas da *valsa* “Bugrinha” de Dilermando Reis – Excerto 137 – que, no entanto, est/a na tonalidade de MI menor. O próprio desenvolvimento desse trecho da frase que vai até o primeiro tempo do compasso 2. É muito similar nas duas obras. Podemos dizer que o motivo rítmico e a ideia de inflexão melódica são as mesmas. Isso ocorre não por um processo de imitação ou, muito menos, plágio, mas, sim, pela exploração de motivos musicais prototípicos da *valsa brasileira*, que fazem parte da obra de muitos compositores como Ernesto Nazareth (1863-1934), Zequinha de Abreu (1880-1935), Pixinguinha (1897-1973) e Alberto Marino (1902-1967).<sup>173</sup>

A *valsa* chega no Brasil no início do século XIX, trazida pelos portugueses. Nesse início, era tocada muito aos moldes europeus. A partir do final desse século, com o surgimento dos *regionais de choro*, esse gênero ganha contornos e elementos musicais novos, como a melodia mais livre da métrica e o acompanhamento dos baixos do violão sete cordas, fazendo um contraponto à melodia principal. Esses dois elementos fazem parte do idiomatismo da *valsa brasileira*. Violonistas como Américo Jacomino, João Pernambuco, Mozart Bicalho e Dilermando Reis, foram compositores que se dedicaram a esse gênero musical. Dilermando, segundo o professor de violão Edelson Gloeden (1955-atual), da Universidade de São Paulo, foi um “Rei da *valsa*”.<sup>174</sup>

Considerando a trajetória e as características desse gênero musical, podemos afirmar que a *valsa* “Marta” de Marco Pereira é uma composição prototípica da *valsa brasileira* e, mesmo com elementos musicais mais modernos, é facilmente identificada com essa tradição.

Destacamos nesse ponto, a relevância da geração de violonistas-compositores do rádio na constituição de gêneros musicais brasileiros, no que diz respeito a consolidação

---

<sup>173</sup> Alberto Marino, além de compositor e instrumentista, era radialista. Consta que escreveu a *valsa* “Rapaziada do Brás” com, apenas, quinze anos de idade no ano de 1917. A letra foi escrita por seu filho, Alberto Marino Júnior, a pedido do cantor Carlos Galhardo.

<sup>174</sup> Afirmação feita na defesa de Dissertação de Mestrado sobre Dilermando Reis. CORDEIRO, Alessandro Borges. *A Obra para Violão Solo de Dilermando Reis: Transcrição de Obras não Publicas e Revisão das Publicações a partir de Fontes Primárias*. Dissertação de Mestrado. UFG: Goiânia, 2005.



de formas, motivos melódicos, levadas de acompanhamento, formações instrumentais e maneirismos interpretativos. A influência desses músicos é percebida nas performances e composições das gerações de violonistas que sucederam a geração de Garoto e Dilermando Reis, como é o caso dos violonistas da *bossa nova*, Baden Powell e Rosinha de Valença e, igualmente, de violonistas que estão em plena atividade, caso de Paulo Bellinati e Marco Pereira.

Do ponto de vista estilístico, podemos classificar a geração do rádio em dois grupos. O primeiro grupo é caracterizado por um estilo composicional e interpretativo muito ligado às tradições musicais populares do *choro* e da *seresta*. Desse grupo fazem parte os violonistas-compositores Américo Jacomino, João Pernambuco, Levino Conceição, Rogério Guimarães, Mozart Bicalho e Dilermando Reis, que é a figura que melhor sintetiza essas ideias musicais.

O segundo grupo, é formado pelos violonistas que agregam às suas composições elementos harmônicos e melódicos do *jazz*, criando sonoridades novas para o *choro*, a *valsa*, o *samba* e para outros gêneros musicais que praticavam. Esses músicos foram precursores diretos da geração da *bossa nova*, tendo antecipado uma tendência musical que se tornaria comum a partir dos anos 1960. Nesse grupo, temos violonistas como Armando Neves, Laurindo Almeida, Luiz Bonfá, Zé Carioca, Zé Menezes e Garoto, que simboliza o estilo composicional e performático dessa vertente.

O estilo composicional de Garoto prenuncia e caracteriza o violão chamado moderno, da *bossa nova* e das gerações posteriores a esse movimento. No entanto, quando buscamos a memória musical brasileira, inevitavelmente, vamos nos encontrar com o romantismo tardio<sup>175</sup> do violão *seresteiro* de Dilermando Reis. Essas duas vertentes se fazem muito presentes na formação musical dos violonistas brasileiros, como buscamos demonstrar nesse capítulo. O violão instrumental brasileiro, assim como, o violão do acompanhamento da *bossa nova* e, posteriormente, da *MPB*<sup>176</sup> são formados a partir da tradição das *rodas de choro*, das *serenatas*, dos regionais, das orquestras de *jazz* e de tantas outras práticas musicais que encontraram no rádio um espaço de convivência, de trocas de saberes e, igualmente, um poderoso veículo de divulgação cultural.

---

<sup>175</sup> Aqui, nos referimos ao movimento estético “romantismo”, na música. O romantismo musical, entre outras características, buscou romper com a estética regular do classicismo, utilizando movimentos melódicos mais livres e fluidos, sem tanta preocupação com a rigidez métrica do período anterior.

<sup>176</sup> O termo *MPB* ou música popular brasileira, surge nos anos 1960 para diferenciar toda música derivada do *samba* e da *bossa nova*, da música considerada comercial. Após o movimento tropicalista (1967), que tem por premissa a assimilação de toda e qualquer música, inclusive de outras culturas, esse conceito ganha uma conotação mais ampla, abrangendo outros gêneros e tendências da música brasileira.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, buscamos demonstrar a centralidade do violão e dos violonistas-compositores na constituição e na conformação do sistema musical brasileiro. O percurso de nossa narrativa historiográfica perpassou, no Capítulo 1, a chegada do violão ao Brasil, com o acúmulo histórico de saberes e tecnologias a ele associados. Em seguida, detivemo-nos no mapeamento das primeiras expressões musicais populares, sendo, pois, necessário debater a dicotomia entre popular e erudito, sendo que defendemos que não se tratam de universos distintos, mas de facetas de um mesmo sistema, que dialogam entre si e tornam o sistema musical brasileiro extremamente rico pelas trocas que realizam.

Buscamos, em um primeiro momento, contextualizar a formação e organização de grupos instrumentais – *terno de barbeiros*, *bandas de música*, *regionais de choro* –, analisando o caráter das relações de solidariedade que havia entre os membros desses grupos, bem como em relação às trocas entre essas diferentes formações e as práticas da música de concerto. Nesse particular, interessou-nos compreender, a partir das biografias e obras de quatro protagonistas do sistema musical brasileiro em formação no contexto do final do século XIX – Joaquim Callado, Anacleto de Medeiros, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth –, caminhos formativos e de profissionalização porque passaram e como isso impactou as suas produções artísticas.

Nesse momento, foi importante partir de uma teoria de gênero musical em diálogo com aportes da teoria literária e da linguística discursiva, a fim de compreendermos como formas estéticas são socialmente constituídas. Concluímos, nesse particular, que os gêneros musicais praticados no fim do século XIX, bem como as produções daquele contexto têm uma relevância central para a compreensão dos processos formativos do sistema musical brasileiro. Igualmente, nesse contexto, propusemo-nos a aprofundar o debate sobre o projeto Modernista e as contradições entre a valorização do nacional e o apagamento das pessoas racialmente marcadas, segregadas por gênero e classe social, sendo as percepções sobre o violão e os violonistas-compositores reveladoras dessas contradições.

No Capítulo 2, focalizamos o violão e os violonistas-compositores do *choro* – Américo Jacomino, João Pernambuco, Levino Conceição, Mozart Bicalho, Henrique Brito, em seus primórdios, mapeando aspectos estilísticos de suas composições a partir da compreensão de que se tratam de sedimentações dos processos históricos em que foram

realizadas. Em especial, foram fontes significativas da investigação historiográfica revistas especializadas no violão lançadas entre 1929 e 1931 – as revistas *O violão e A Vos do Violão* – Igualmente, buscamos investigar o advento do fonograma e de como esses violonistas-compositores tiveram sua inserção na indústria fonográfica, compreendendo, também, o impacto dessa nova mídia e da indústria cultural na vida das pessoas no contexto do começo do século XX.

No Capítulo 3, focalizamos como a inserção dos violonistas-compositores no rádio representou uma grande transformação na vida e nas práticas musicais desses músicos. Por um lado, promove a profissionalização desse grupo, pois as emissoras de rádio representam uma oportunidade de se sobreviver da música e do violão e possibilita um caminho a ser seguido por seus contemporâneos. Os grupos regionais que se constituíram em torno das gravadoras e das emissoras de rádio, foram verdadeiros celeiros de grandes violonistas e instrumentistas em geral. Violonistas como Rogério Guimarães, Dilermando Reis, Garoto, Laurindo Almeida, Zé Carioca, Antonio Rago, Armando Neves, todos eles atuaram ou tiveram o seu próprio regional.

Por outro lado, a inserção desses violonistas no contexto do rádio, transforma as práticas musicais, pois, a difusão daquela música tocada por esse grupo conquista ouvintes e novos executantes e dissemina um estilo de tocar e compor, criando um modelo que passa a ser copiado pelos novos violonistas. Para Nassif (2024), no auge de Dilermando Reis no rádio, todo mundo queria tocar com cordas de aço, ao estilo desse compositor. Mesma coisa, acontece com o advento da *bossa nova*, quando a rádio faz todo mundo querer tocar como João Gilberto com aquela levada que caracterizou esse gênero musical.

Motta (2024, i. o.), em entrevista cedida a esta pesquisa, apontou que o fonograma, a possibilidade de gravar uma peça musical, foi um ponto de virada na forma de se consumir música. Para os músicos, essa inovação, representou a possibilidade de se ouvir mais de uma vez uma mesma peça e uma maior facilidade de aprendê-la a partir dessa repetição. Concordamos com essa perspectiva e acrescentamos que se o disco traz essa possibilidade, o rádio traz a possibilidade de se conhecer a obra de outros compositores, que às vezes nem chegaram a gravar. Para além disso, o rádio desperta o interesse por novas músicas e compositores aumentando a procura pelos seus discos. Evidencia-se, então, uma interdependência entre essas duas instâncias da produção musical, uma vez que as emissoras de rádio precisam de discos para a sua programação e as gravadoras, por sua vez, precisam do rádio para vender mais discos.

Nesse contexto, foi importante aprofundar as reflexões sobre os processos e disputas políticas ao redor dos conceitos de identidade nacional e de função do rádio no Brasil. Compreendemos que, mesmo em face de pressões advindas de um processo de industrialização tardio, as rádios mimetizaram as práticas das *rodas de choro*, constituindo diferentes círculos de trocas simbólicas e produção cultural. Evidenciamos, desse modo que o cerne das comunidades organizadas a partir de vínculos de solidariedade, bem como das tecnologias de aprendizado informal que dessa organização se estruturam, mantiveram-se no contexto das rádios e são partes essenciais do sistema musical brasileiro.

Capítulo 4, para compreendermos a contribuição musical dos violonistas-compositores das gravações e da era do rádio para as novas gerações de violonistas e para o sistema musical brasileiro, partimos de um estudo estilístico para propor uma divisão dessa geração em dois grupos. O primeiro, representado por Dilermando Reis, traz consigo o legado e a influência do violão do *choro* e da *seresta*, do início do século XX. Desse grupo, fazem parte os violonistas João Pernambuco, Américo Jacomino, Levino Conceição, Mozart Bicalho, Rogério Guimarães, entre outros. Dilermando é destacado aqui, por ser o violonista que sintetizou, em seu tempo, a estética e o idiomatismo desses compositores.

No outro grupo, temos Garoto, Armando Neves, Laurindo Almeida, Zé carioca, entre outros violonistas, que trazem para o repertório uma coisa diferente, uma sofisticação harmônica, então, inédita na música brasileira daquele período. As harmonias de Garoto, por exemplo, incluem acordes de nona, décima primeira aumentada, escalas de tons inteiros e outros recursos, até então, pouco explorados no repertório para violão. Entendemos que Garoto é quem melhor sintetiza essas ideias, sendo ele o precursor da estética que viria construir a *bossa nova*. Violonistas-compositores/as como Baden Powell, Rosinha de Valença e Paulinho Nogueira, são herdeiros de Garoto e sua geração.

Entendemos que essas duas vertentes estéticas ajudaram a constituir e consolidar o sistema musical brasileiro, lançando as bases para o violão, em todas as suas múltiplas significações, em especial considerando o potencial que gêneros musicais socialmente constituídos disponibilizam para a criação artística ao longo do último século. Nos anos 1960, o advento da *bossa nova*, que, por sua vez, vinha dessa tradição musical de Garoto e seus contemporâneos, prenunciava esse violão brasileiro moderno, que é naturalmente aprendido e tocado pelas novas gerações de iniciantes. O compositor argentino Astor Piazzolla, em uma das vezes que esteve no Brasil, ficou impressionado com o fato de

qualquer aprendiz de violão, por aqui, montar um acorde de sétima e nona e já sair fazendo uma levada de *samba*. Isso acontece porque esse idiomatismo e essa forma de tocar estão introjetados em nossa cultura e em nossas práticas.

De outro lado, mesmo com a predominância dos estilos de tocar da *bossa nova*, sobretudo, partir nos anos 1960 e 1970, a tradição e as práticas musicais ligadas ao *choro*, ao *samba* e à *seresta* não desapareceram, ao contrário, foram ressignificadas. O *samba pós-bossa nova*, por exemplo, agrega muitos dos elementos desse gênero musical. Também, a partir dos anos 1990 e 2000, temos um retorno significativo dos grupos de *choro*, da mesma forma que temos um interesse cada vez maior pelas obras de Dilermando Reis e sua geração. Citamos aqui, por exemplo, os trabalhos de Paulo Bellinati e Marco Pereira sobre a obra do compositor. Igualmente, nas universidades e escolas de música, os cursos de violão têm agregado aos seus currículos obras de violonistas-compositores brasileiros.

Nessa perspectiva, a partir do estudo de dois casos – Dilermando Reis e Garoto – tivemos como resultados evidências materiais, focalizando as obras e as estruturas dos gêneros musicais, que o grande legado da geração da Era do Rádio, foi o de ajudar a construir e consolidar, a partir do violão e das práticas de violonistas-compositores, o sistema musical brasileiro, tendo no rádio, o grande catalisador desse processo.

Ao fim desse percurso historiográfico e musicológico, retomamos a fala do cantor e compositor pernambucano Otto (1968-atual) no Documentário sobre a vida e obra do compositor Humberto Teixeira (1915-1979), “O Homem que Engarrafava Nuvens”, de que Teixeira era a pólvora e Luiz Gonzaga (1912-1989) o canhão da música e da cultura nordestina apontado para o Brasil. Ouso dizer, parafraseando Otto, que o rádio foi o canhão por meio do qual os violonistas brasileiros alcançaram os mais diversos rincões do país, fazendo surgir gerações de músicos que ajudam, até hoje, a construir a história do violão no Brasil.

- ZANON, Fábio. *Violão com Fábio Zanon: O Violão Brasileiro – Os Criadores: João Pernambuco*. São Paulo: Rádio Cultura FM, exibido em 19/04/2006. Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com.br>>. Acesso em: out. 2012.
- ZANON, Fábio. *Violão com Fábio Zanon: O Violão Brasileiro – Os Criadores: Dilermando Reis*. São Paulo: Rádio Cultura FM, exibido em 26/04/2006. Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com.br>>. Acesso em: out. 2012.
- ZANON, Fábio. *Violão com Fábio Zanon: O Violão Brasileiro – Os Criadores: Pioneiros do Violão – Satyro Bilhar, Quincas Laranjeira, Levino Albano Conceição*. São Paulo: Rádio Cultura FM, exibido em 07/06/2006. Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com.br>>. Acesso em: out. 2012.
- ZANON, Fábio. *Violão com Fábio Zanon: O Violão Brasileiro – Os Criadores: Pioneiros do Violão II – Glauco Vianna, Henrique Brito, Antonio Giacomino*. São Paulo: Rádio Cultura FM, exibido em 05/07/2006. Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com.br>>. Acesso em: out. 2012.
- ZANON, Fábio. *Violão com Fábio Zanon: O Violão Brasileiro – Os Criadores: Pioneiros do Violão III – Rogério Guimarães, Mozart Bicalho*. São Paulo: Rádio Cultura FM, exibido em 16/08/2006. Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com.br>>. Acesso em: out. 2012.
- ZANON, Fábio. *Violão com Fábio Zanon: O Violão Brasileiro – Os Criadores: Pioneiros do Violão IV – Othon Salleiro, Benedito Chaves, Augusto de Freitas*. São Paulo: Rádio Cultura FM, exibido em 06/12/2006. Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com.br>>. Acesso em: out. 2012.

## FONTES

### Acervos de Institutos

FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS. Acervo CPDOC. Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br>>. Acesso em: 20 dez 2024.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. Acervo de fotos e fonogramas. Disponível em: <<https://acervos.ims.com.br/portals/#/categories>>. Acesso em: 20 dez 2024.

MEMORIAL DA DEMOCRACIA. Disponível em: <<http://memorialdademocracia.com.br>>. Acesso em: 20 dez 2024.

### Arquivos estatais

AGCRJ - Arquivo geral da cidade do Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/web/arquivogeral>>. Acesso em: 20 dez 2024.

ARQUIVO NACIONAL. Disponível em: <https://www.gov.br/arquivonacional/pt-br>.

BIBLIOTECA NACIONAL. Coleção digital de jornais e revistas. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>>. Acesso em: 20 dez 2024.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DO RIO DE JANEIRO. Disponível em: <<http://www.mis.rj.gov.br>>. Acesso em: 20 dez 2024.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Disponível em: <<https://www.mis-sp.org.br>>. Acesso em: 20 dez 2024.

### Fonogramas

ALMEIDA, Irineu de. *Jaci*. Intérprete João Pernambuco. Cilindro Fonográfico, R B-139. Rio de Janeiro: Columbia, 1912.

ALMEIDA, Laurindo. *Saudade que Passa*. 1938. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EwJkqEGfhB8>>. Acesso em: 20 dez 2024.

BELLINATI, Paulo. *Uma Amor de Valsa*. CD *Serenata – Choros & Waltzes of Brazil*. San Francisco: GSP Recordings, 1993.

BICALHO, Mozart. *Alma de Artista/Tuim, Tuim*. 78 RPM. Rio de Janeiro: Odeon, 1929.

BICALHO, Mozart. *Divagações/Currupacopapacos*. 78 RPM. Rio de Janeiro: Odeon, 1929.

BICALHO, Mozart. *Usca Moleque/Festa de Itambé*. 78 RPM. Rio de Janeiro: Odeon, 1929.

- BICALHO, Mozart. *Dança das Pulgas/Reminiscências de Santa Alda*. 78 RPM. Rio de Janeiro: Odeon, 1930.
- BICALHO, Mozart. *Odeon/Gotas de Lágrimas*. 78 RPM. Rio de Janeiro: Odeon, 1930.
- BICALHO, Mozart. *Peba/Meditação*. 78 RPM. Rio de Janeiro: Odeon, 1931.
- BICALHO, Mozart. *Piau, Piau/Evocação*. 78 RPM. Rio de Janeiro: Victor, 1931.
- BICALHO, Mozart. *Toada Bonita de Marambá/Cidade, Cidadão*. 78 RPM. Rio de Janeiro: Odeon, 1931.
- BICALHO, Mozart. *Coração de Mãe/Choro Sete*. 78 RPM. Rio de Janeiro: Odeon, 1940.
- BRITO, Henrique. *Lourdes/Sonho Havanês*. 78 RPM. Rio de Janeiro: Brunswick, 1930.
- BRITO, Henrique. *Naná/Alice*. 78 RPM. Rio de Janeiro: Brunswick, 1930.
- BRITO, Henrique. *Romance I e II*. 78 RPM. Rio de Janeiro: Parlophon, 1930.
- BRITO, Henrique. *Toma lá! Dá Cá!/Saudades do Norte*. 78 RPM. Rio de Janeiro: Brunswick, 1930.
- BRITO, Henrique. *Yankite/Crepúsculo*. 78 RPM. Rio de Janeiro: Parlophon, 1930.
- BRITO, Henrique. *Alegre/Triste*. 78 RPM. Rio de Janeiro: Brunswick, 1931.
- BRITO, Henrique. *Intermezzo*. 78 RPM. Rio de Janeiro: Brunswick, 1931.
- BRITO, Henrique. *Marte*. 78 RPM. Rio de Janeiro: Brunswick, 1931.
- CHAVES, J. *As duas faces de Juca Chaves*. LP. Som Livre: São Paulo, 1960. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4kNpYNckQxk>>. Acesso em: 22 out. 2024.
- CONCEIÇÃO, Levino Albano. *Canção Gaúcha*. 78 RPM. 10601. Rio de Janeiro: Odeon Records, 1930.
- CONCEIÇÃO, Levino Albano. *Meditando*. 78 RPM. 10.721-B. Matriz 3427. Rio de Janeiro: Odeon Records, 1930.
- GUIMARÃES, Rogério. Cilindro Fonográfico. R 123076 123077. Rio de Janeiro: Odeon Records, 1926.
- JACOMINO, Américo. *Marcha Triunphal Brasileira & Reminiscências*. 78 RPM. 10020. Matriz 1243. Rio de Janeiro: Odeon Records, 1927.
- MARTINS, Roberto & LAGO, Mário. *Dá-me tuas mãos*. Com Laurindo Almeida e Garoto. 1939. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rldrjja0ho>>. Acesso em: 20 dez 2024.
- NEVES, Armando. *Choro Nº 2*. LP *Geraldo Ribeiro em Solos de Violão – interpretando Composições de Armando Neves, “Armandinho”*. São Paulo: Fermata do Brasil, 1970.
- PEREIRA, Marco. *Marta*. CD *Valsas Brasileiras*. São Paulo: Produção Independente, 1999.
- PERNAMBUCO, João. *Batuque*. Cilindro Fonográfico R B-139. Rio de Janeiro: Columbia, 1912.
- PERNAMBUCO, João *Interrogando*. 78 RPM. 5177-B Matriz 380588. Rio de Janeiro: Columbia, 1930.



- PERNAMBUCO, João *Mimoso*. Cilindro Fonográfico. R 123075. Rio de Janeiro, Odeon Records, 1926.
- PERNAMBUCO, João *Sonho de Magia*. 78 RPM 5175-B. Matriz 380589-1. Rio de Janeiro: Columbia, 1930.
- RAGO, Antonio. *Minha Homenagem*. LP *Minha Homenagem – Rago e seu Regional*. São Paulo: Continental, 1951.
- REIS, Dilermando. *Abismo de Rosas*. LP. LPP-3158. São Paulo: Continental, 1961.
- REIS, Dilermando. *Gotas de Lágrimas*. LP. 1-01-405-007. São Paulo: Continental, 1963.
- REIS, Dilermando. *Junto a teu Coração*. LP. PPL-12143. São Paulo: Continental, 1964.
- REIS, Dilermando. *Meu Amigo Violão*. LP. PPL-12217. São Paulo: Continental, 1965.
- REIS, Dilermando. *Noite de Estrelas*. Gravações originais em 78 RPM. CD. RVCD-217. Curitiba: Revivendo, s/ data.
- SARDINHA, Anibal Augusto. *Duas Contas*. LP *Trio Surdina*. Rio de Janeiro: Musidisc, 1953.
- SARDINHA, Anibal Augusto. *Choro Triste Nº 1 (Tristezas de um Violão)*. LP *Garoto, O Gênio das Cordas*. Remasterizado. Rio de Janeiro: Emi Music Brasil Ltda, 2003.
- VALENÇA, Rosinha de. *Porto das Flores*. LP *Rosinha de Valença*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1973.

## Partituras

- BELLINATI, Paulo. *Um Amor de valsa*. San Francisco: Guitar Solo Publications, 1991.
- BICALHO, Mozart. *Alma de Artista*. apud SAMPAIO, Renato. *O violão brasileiro de Mozart Bicalho*. Belo Horizonte: Edições Hematita, 2002.
- BICALHO, Mozart. *Currupacopapacos*. apud SAMPAIO, Renato. *O violão brasileiro de Mozart Bicalho*. Belo Horizonte: Edições Hematita, 2002.
- BICALHO, Mozart. *Gotas de Lágrimas*. apud SAMPAIO, Renato. *O violão brasileiro de Mozart Bicalho*. Belo Horizonte: Edições Hematita, 2002.
- BICALHO, Mozart. *Odeon*. apud SAMPAIO, Renato. *O violão brasileiro de Mozart Bicalho*. Belo Horizonte: Edições Hematita, 2002.
- BICALHO, Mozart. *Tuim Tuim*. apud SAMPAIO, Renato. *O violão brasileiro de Mozart Bicalho*. Belo Horizonte: Edições Hematita, 2002.
- CALLADO, Joaquim Antônio da Silva. *Flor Amorosa*. Disponível em: <[https://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_musica/mas658731/mas658731.pdf](https://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas658731/mas658731.pdf)>. Acesso em: 2 set. 2024.
- GONZAGA, Francisca. *Sultana*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=3VJ0JE8sD3A>> acessado em 17 de março de 2024.

- PEREIRA, Marco. *Marta*. Rio de Janeiro: Micuim Produções Artísticas, 1996.
- PERNAMBUCO, João. *Interrogando*. Tatuí: Conservatório Dramático e Musical “Dr. Carlos de Campos”, 2005.
- PERNAMBUCO, João. *Sonho de Magia*. Acervo [www.delcamp.net](http://www.delcamp.net). Disponível em: < <https://www.classclef.com/source/joao-pernambuco-sonho-de-magia.pdf>>.
- POWELL, Baden. *O Astronauta*. s/data. Acessível em: < <https://www.cglib.org/o-astronauta-by-baden-powell/>>.
- REIS, Dilermando. *Baile na Fronteira*. Apud 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*. Dissertação de Mestrado. Goiânia: UFG, 2005.
- REIS, Dilermando. *Bugrinha*. Apud 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*. Dissertação de Mestrado. Goiânia: UFG, 2005.
- REIS, Dilermando. *Iracema*. Apud 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*. Dissertação de Mestrado. Goiânia: UFG, 2005.
- REIS, Dilermando. *Magoado*. Editora Musical Brasileira Ltda: Rio de Janeiro, 1954.
- REIS, Dilermando. *Noite de Lua*. São Paulo: Bandeirantes Editora Musical LTDA, 1952.
- REIS, Dilermando. *Oiá de Rosinha*. Apud 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*. Dissertação de Mestrado. Goiânia: UFG, 2005.
- REIS, Dilermando. *Uma Valsa e Dois Amores*. Transcribed by Ivan Paschoito. San Francisco: Guitar Solo Publications, 1990.
- SARDINHA, Anibal Augusto. *Duas Contas*. Transcribed by Paulo Bellinati. San Francisco: Guitar Solo Publications, 1991.
- SARDINHA, Anibal Augusto. *Gente Humilde*. Arranjo de Baden Powell. S/data. Disponível em: < <https://musescore.com/user/28111512/scores/6660368>>.. Acesso em: 02 out. 2024.
- SARDINHA, Anibal Augusto. *Gente Humilde*. Transcribed by Paulo Bellinati. San Francisco: Guitar Solo Publications, 1991.
- SARDINHA, Anibal Augusto. *Jorge do Fusa*. Transcribed by Paulo Bellinati. San Francisco: Guitar Solo Publications, 1991.
- STRAUSS II, Johann. *Tritsche-Tratsche-Polka*. 1859. Disponível em <[https://musescore.com/james\\_brigham/scores/1260056](https://musescore.com/james_brigham/scores/1260056)> acessado em 17 de março de 2024.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Cinc Préludes*. Paris: Max Eschig, 1954.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Douze Études*. Paris: Max Eschig, 1953.

## Periódicos

- Acervo do Violão Brasileiro*, (2024). Disponível em: <https://www.violaobrasileiro.com.br>.
- A Gazeta*. São Paulo, (1914-1933). Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=763900&Pesq=%22João%20Pernambuco%22&pagfis=6847>
- A Noite*. Rio de Janeiro, (1911-1937). Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docmulti.aspx?bib=348970&pesq=.](http://memoria.bn.br/DocReader/docmulti.aspx?bib=348970&pesq=)
- Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, (1905-1960). Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docmulti.aspx?bib=089842&pesq=.](http://memoria.bn.br/DocReader/docmulti.aspx?bib=089842&pesq=)
- Diário Carioca*. Rio de Janeiro, (1931-1936). Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docmulti.aspx?bib=093092&pesq=.](http://memoria.bn.br/DocReader/docmulti.aspx?bib=093092&pesq=)
- Folha de São Paulo-UOL. Negritude de Chiquinha Gonzaga ganha acento em exposição em São Paulo*. Reportagem. Disponível em: <[https://ims.com.br/wp-content/uploads/2017/10/ChiquinhaGonzaga\\_partituras.jpg](https://ims.com.br/wp-content/uploads/2017/10/ChiquinhaGonzaga_partituras.jpg)> e <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/02/negritude-de-chiquinha-gonzaga-ganha-acento-em-exposicao-em-sao-paulo.shtml>> Acesso em: 5 ago. 2021.
- Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, (1920-1929). Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015\\_04&pasta=ano%20192&pesq=%22João%20Pernambuco%22&pagfis=45249](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_04&pasta=ano%20192&pesq=%22João%20Pernambuco%22&pagfis=45249)
- Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, (1930-1939). Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015\\_05&pasta=ano%20193&pesq=&pagfis=85830](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_05&pasta=ano%20193&pesq=&pagfis=85830)
- Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, (1940-1949). Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015\\_06&pasta=ano%20194&pesq=&pagfis=1](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_06&pasta=ano%20194&pesq=&pagfis=1)
- Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, (1950-1959). Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015\\_07&pasta=ano%20195&pesq=&pagfis=1](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_07&pasta=ano%20195&pesq=&pagfis=1).
- Jornal GGN. Vicente Celestino, Chiquinha Gonzaga, Gilda de Abreu e Viriato Corrêa no palco do Teatro Recreio (RJ), após o ensaio geral da opereta Juriti em 1919*. Fotografia. Disponível em: <<https://jornalggn.com.br/cultura/chiquinha-gonzaga-uma-mulher-irreverente-2/>>. Acesso em: 5 ago. 2021.
- Jornal o Eco*. Lençóis Paulista, (2016). Disponível em: <<https://jornaloeco.com.br/cultura/violonista-marco-pereira-se-apresenta-no-espaco-cultural/>>. Acesso em: 20 out. 2024.
- Revista A Voz do Violão*. Rio de Janeiro, (1931). Disponível em: <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>.
- Revista da Semana*. Rio de Janeiro, (1900-1930). Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docmulti.aspx?bib=025909&pesq=.](http://memoria.bn.br/DocReader/docmulti.aspx?bib=025909&pesq=)

*Revista Ilustrada*. Rio de Janeiro, (1880). Nº 202. Disponível em: < [https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br/332747/per332747\\_1880\\_00202.pdf](https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br/332747/per332747_1880_00202.pdf) >. Acesso em: 2 set. 2024.

Revista *Fon Fon*. Rio de Janeiro, (1940). Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=259063&pesq=&pagfis=1>. Acesso em: 20 out. 2024.

Revista *O Violão*. Rio de Janeiro, (1928-1929). Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=750042&pasta=ano%20192&pesq=>.

*Revista da União Brasileira de Compositores – UBC. João Gilberto, 90 anos: o intérprete que compôs todo um gênero*. Disponível em: < <https://www.ubc.org.br/publicacoes/noticia/18364/joao-gilberto-90-anos-o-interprete-que-compos-todo-um-genero> >. Acesso em: 22 out. 2024.

## Programas de Rádio

BANDEIRA, Miqueias. *Entrevista com Dilermando Reis - Parte 1*. Youtube, 14 jan. 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DarKzhbtn7o>. Acesso em: 12 out. 2024.

RÁDIO MEC. *O Centenário da Independência | Cem anos do rádio no Brasil*. Youtube, 15 jul. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5kiiNuydPwg>. Acesso em: 12 out. 2024.

RÁDIO MEC. *O Guarani” de Carlos Gomes, pela Orquestra do Theatro Municipal*. Youtube, 13 set. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UrPL3oFWIJg&t=4s>. Acesso em: 05 out. 2024.

RÁDIO MEC. *A Rádio Sociedade do Rio de Janeiro*. Youtube, 16 ago. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8VCLEoMrTAK>. Acesso em: 12 out. 2024.

ZANON, Fábio. *Violão com Fábio Zanon: O Violão Brasileiro – Os Criadores: Américo Jacomino, O canhoto*. São Paulo: Rádio Cultura FM, exibido em 10/05/2006. Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com.br>>. Acesso em: out. 2020.

ZANON, Fábio. *Violão com Fábio Zanon: O Violão Brasileiro – Os Criadores: João Pernambuco*. São Paulo: Rádio Cultura FM, exibido em 19/04/2006. Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com.br>>. Acesso em: out. 2020.

ZANON, Fábio. *Violão com Fábio Zanon: O Violão Brasileiro – Os Criadores: Dilermando Reis*. São Paulo: Rádio Cultura FM, exibido em 26/04/2006. Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com.br>>. Acesso em: out. 2020.

ZANON, Fábio. *Violão com Fábio Zanon: O Violão Brasileiro – Os Criadores: Pioneiros do Violão – Satyro Bilhar, Quincas Laranjeira, Levino Albano Conceição*. São Paulo: Rádio Cultura FM, exibido em 07/06/2006. Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com.br>>. Acesso em: out. 2020.

- ZANON, Fábio. *Violão com Fábio Zanon: O Violão Brasileiro – Os Criadores: Pioneiros do Violão II – Glauco Vianna, Henrique Brito, Antonio Giacomino*. São Paulo: Rádio Cultura FM, exibido em 05/07/2006. Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com.br>>. Acesso em: out. 2020.
- ZANON, Fábio. *Violão com Fábio Zanon: O Violão Brasileiro – Os Criadores: Pioneiros do Violão III – Rogério Guimarães, Mozart Bicalho*. São Paulo: Rádio Cultura FM, exibido em 16/08/2006. Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com.br>>. Acesso em: out. 2020.
- ZANON, Fábio. *Violão com Fábio Zanon: O Violão Brasileiro – Os Criadores: Pioneiros do Violão IV – Othon Salleiro, Benedito Chaves, Augusto de Freitas*. São Paulo: Rádio Cultura FM, exibido em 06/12/2006. Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com.br>>. Acesso em: out. 2020.

### Registros Pictóricos

- ACERVO EBC. *Ator Paulo Gracindo comanda show no aniversário da Rádio Nacional em 1956*. Fotografia. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2022-06/cem-anos-do-radio-no-brasil-das-emissoras-pioneiras-ate-era-de-ouro>>. Acesso em: 23 out. 2024.
- ACERVO EBC. *Estação da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro*. Fotografia. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2022-06/cem-anos-do-radio-no-brasil-das-emissoras-pioneiras-ate-era-de-ouro>>. Acesso em: 23 out. 2024.
- ARQUIVO MARCELO BONAVIDES. *Laurindo de Almeida e Garoto - Rádio Mayrink Veiga, 1939*. Fotografia. Disponível em: <<https://www.marcelobonavides.com/2021/06/relembrando-o-multiinstrumentista-garoto.html>>. Acesso em: 21 out. 2024.
- BIBLIOTECA DIGITAL LUSO BRASILEIRA. *“Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito” de René Moreaux (1845)*. Grafite sobre papel. Disponível em: <<https://bdlb.bn.gov.br/acervo/handle/20.500.12156.3/269102>>. Acesso em 2 out. 2024.
- BRASILIANA ICONOGRÁFICA. *Festa do Divino (Rio de Janeiro, 1812-1816) de Joaquim Cândido Guillobel*. Litografia. Disponível em: <<https://www.brasilianaiconografica.art.br/autores/19452/joaquim-candido-guillobel>>. Acesso: 2 out. 2024.
- BUDASZ, Rogério. *African and Brazil born slave musicians in 19<sup>th</sup> c. Rio de Janeiro. Mulher negra tocando viola e padre dançando, autor desconhecido, circa 1829*. Litografia. Disponível em: <[https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Negra\\_ao\\_viol%C3%A3o,\\_padre\\_dan%C3%A7ando.jpg](https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Negra_ao_viol%C3%A3o,_padre_dan%C3%A7ando.jpg)>. Acesso: 2 out. 2024.
- ENCICLOPÉDIA ITAU CULTURAL. *“Seresta”, de Di Cavalcanti (1925)*. Óleo sobre tela. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa971/di-cavalcanti>>. Acesso em: 5 set. 2022.

- EWBANK, Thomas. *Life in Brazil*. Gravura. Nova York: Harpers & Brothers, 1856, p. 250.
- IBA MENDES PESQUISA. *Anúncios de Rádios Antigos*. Disponível em: <<http://www.ibamendes.com/2013/05/anuncios-antigos-de-rádios-antigos-i.html>>. Acesso em: 3 nov. 2023.
- IPATRIMÔNIO – PATRIMÔNIO CULTURAL BRASILEIRO. *Anjo representado afresco do Convento de Santo Antônio do Igarassú (PE)*. Fotografia. Disponível em: <<https://www.ipatrimonio.org/igarassu-convento-e-igreja-de-santo-antonio/#!/map=38329&loc=-7.8324800000000065,-34.904984000000006,17>>. Acesso: 2 out. 2024.
- JANSSON, E. V. A study of acoustical and hologram interferometric measurements of the top plate vibrations of a guitar. *Acustica*, 25, 1971, p. 95-100. Disponível em: <<https://docserver.ingentaconnect.com/deliver/connect/dav/16101928/v25n2/s7.pdf?expires=1729397157&id=0000&titleid=75000347&checksum=3828D86D27164C80A74F3F8DD15B0915&host=https://www.ingentaconnect.com>>. Acesso em: 9 out. 2024.
- JORNAL GGN. *Trio Surdina*. Fotografia. Disponível em: <https://jornalggm.com.br/musica/relembrando-o-excelente-trio-surdina/>. Acesso em: 20 out. 2024.
- MARTINS, Álvaro. “Seth”. *O Rádio: Programa de Estúdio (1937)*. Desenho. Disponível em: <<https://www.memorialdademocracia.com.br/page/a-era-do-radio/estilos/trabalhadores-do-radio>>. Acesso em: 3 nov. 2023.
- MARTINS, Álvaro. “Seth”. *O Rádio por dentro (1937)*. Desenho. Disponível em: <<https://www.memorialdademocracia.com.br/page/a-era-do-radio/estilos/trabalhadores-do-radio>>. Acesso em: 3 nov. 2023.
- MUSEU DE LA MÚSICA DE BARCELONA. *Guitarra Antonio de Torres de 1859*. Fotografia: Rafael Vargas. Disponível em: <<https://visitmuseum.gencat.cat/amz/museu-de-la-musica-de-barcelona/amz-object/guitarra-torres>> Acesso em 17 de março de 2024.
- MUSEU IMPERIAL. “*Les barbiers ambulants*” (*Os barbeiros ambulantes*) de Jean Baptiste Debret (1835). Litografia. Disponível em: <https://museuimperial.museus.gov.br/>>. Acesso em 2 out. 2024.
- MUSEU IMPERIAL. “*Boutiques de barbiers*” (*loja de barbeiros*) de Jean Baptiste Debret (1835). Litografia. Disponível em: <https://museuimperial.museus.gov.br/>>. Acesso em 2 out. 2024.
- PHILARMONIE DE PARIS – MUSÉE DE LA MUSIQUE. *Vihuela de Mano*. Fotografia. Disponível em: <<https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/0159084-vihuela-de-mano.aspx?lg=fr-FR>>. Acesso em: 12 mar. 2024.
- PORTINARI, Candido. *Estúdio*. Painel. Disponível em: <<https://www.portinari.org.br/acervo/obras/19354/estudio>>. Acesso em: 3 nov. 2023.
- PORTINARI, Candido. *Favela*. Óleo sobre tela. Disponível em: <<https://www.portinari.org.br/acervo/obras/19490/favela>>. Acesso em: 5 set. 2022.

- PRAZERES, Heitor dos. *Viola Leitura* (1960). Aquarela e nanquim sobre papel de partitura. Disponível em: <[https://www.arrematearte.com.br/artistas/heitor-dos-prazeres-1898?lot\\_number=203&account=tnt&auction\\_id=56](https://www.arrematearte.com.br/artistas/heitor-dos-prazeres-1898?lot_number=203&account=tnt&auction_id=56)>. Acesso em: 5 set. 2022.
- VIOLÃO MANDRIÃO. *Carmem Miranda e o Bando da Lua*. Fotografia. Disponível em: <<https://violaomandriao.mus.br/>>. Acesso em 20 out. 2024.
- 3DISCOS. *Especial Rosinha de Valença*. Registro de show no Scala em 1967. Fotografia. Disponível em: < <https://3discos.home.blog/2024/08/29/especial-rosinha-de-valenca/>>. Acesso em: 22 out. 2024.

## Vídeos

- ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA ABM. A. *Carlos Gomes: Abertura da ópera Il Guarany (1870) | Orq. Sinf. da UFRJ - Regência: Roberto Duarte*. Youtube, 11 abr. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UWpBrLioxIk>. Acesso em: 12 out. 2024.
- ADALÉSIO2016 VIEIRA. *Vídeo de Nº 336 - MINHA HOMENAGEM - Rago e Seu Conjunto*. Youtube, 01 dez. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AJcwE3OlcA8>. Acesso em: 12 out. 2024.
- AGÊNCIA BRASIL. *Professor de violão da UnB explica a batida do violão de João Gilberto*. Youtube, 17 mai. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VY2jfKRJWhw>. Acesso em: 16 out.2024.
- ÁGNES, Kövecs. *J. Strauss - Gy. Cziffra: Tritsch-tratsch Polka Piano: Ágnes Kövecs*. Youtube, 06 dez. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4h47u8E6EIs>. Acesso em: 17 mar. 2024.
- ALFEURIO. *AMÉRICO JACOMINO (CANHOTO) - Marcha Triumfal Brasileira / Reminiscencias*. Youtube, 19 abr. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-obYmD-0IYM>. Acesso em: 02 out. 2024.
- ALFEURIO. *ROSINHA DE VALENÇA - Porto das Flores*. Youtube, 07 mai. 2013. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=-L\\_Fo19i\\_xA](https://www.youtube.com/watch?v=-L_Fo19i_xA). Acesso em: 16 out. 2024.
- ALFEURIO. *SERGIO E ODAIR ASSAD - Suíte Popular Brasileira*. Youtube, 29 ago. 2013. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=ePOu\\_qLIpM0](https://www.youtube.com/watch?v=ePOu_qLIpM0). Acesso em: 06 out. 2024.
- ANGELA MUNER PRODUÇÕES. *Prelúdio Nº 5 Heitor Villa Lobos por Angela Muner*. Youtube, 11 dez. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Qz0d7zATVss>. Acesso em: 02 out. 2024.
- ANÍBAL AUGUSTO SARDINHA (GAROTO). *Tristezas De Um Violão (2003 Remaster)*. Youtube, 28 jan. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LFiChYpERqY>. Acesso em: 12 out. 2024.

- ANÍBAL AUGUSTO SARDINHA (GAROTO). *Jorge do Fusa*. Youtube, 27 jan. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5rQsJMzZ-Ak>. Acesso em 16 out. 2024.
- ARTISTARCHIVE. "*Consolação*" - *Rosinha de Valença, 1966*. Youtube, 26 mai. 2014. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=hxi\\_qliU3DE](https://www.youtube.com/watch?v=hxi_qliU3DE). Acesso em: 16 out. 2024.
- ASSOCIAÇÃO BRASILENSE DE VIOLÃO. *Compositoras*. Brasília, 2021. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=1215247525595132>. Acesso em: 22 out. 2024.
- BADEN POWELL – TEMA. *O Astronauta*. Youtube, 24 jan. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ON5IHdkcXQ8>. Acesso em: 16 out. 2019.
- BOSSA NOVA CLUBE / CARLOS ANGLADA. *BADEN POWELL | Choro Menor / Gente Humilde*. Youtube, 11 mar. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AegSBCPsuJg>. Acesso em: 16 out. 2024.
- BRAZILIAN MUSIC. *Pato Donald, Zé Carioca, Carmen Miranda – BRAZIL*. Youtube, 23 dez. 2019. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=fuacJZF\\_xCE](https://www.youtube.com/watch?v=fuacJZF_xCE). Acesso em: 12 out. 2024.
- CAFÉ MAESTRO PRODUÇÕES. *Eduardo Meirinhos - Prelúdios de Villa Lobos*. Youtube, 28 jul. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jK4meuyJsls>. Acesso em: 10 out. 2024.
- CARMEN MIRANDA – TEMA. *Meu Rádio E Meu Mulato*. Youtube, 06 nov. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LoX89xaAwy0>. Acesso em: 12 out. 2024.
- CARTOLA. *Cordas de Aço*. Youtube, 12 dez. 2018. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=WMI\\_C53X96U](https://www.youtube.com/watch?v=WMI_C53X96U). Acesso em: 12 ago. 2024.
- CHIQUINHA GONZAGA – TEMA. *Sultana*. Youtube, 20 jul. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VTXGyvERSKQ>. Acesso em 17 mar. 2024.
- CORDEIRO, Alessandro Borges. *Porto das Flores Rosinha de Valença Interpretação de Alessandro Borges*. Youtube, 26 out. 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Awy5q699n7A>. Acesso em 30 out. 2024.
- CORDEIRO, Alessandro Borges. *Uma valsa e Dois amores - Dilermando Reis - interpretação de Alessandro Borges (UnB)*. Youtube, 26 out. 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0F31xBUe-wQ>. Acesso em: 30 out. 2024.
- DILERMANDO REIS – TEMA. *Abismo de Rosas*. Youtube, 14 jan. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i4iObbpcndk>. Acesso em: 12 out. 2024.
- DILERMANDO REIS – TEMA. *Adelita (Remastered)*. Youtube, 10 jun. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Od4LBSG-AAU>. Acesso em: 12 out. 2024.
- DILERMANDO REIS – TEMA. *Magoado (Remastered)*. Youtube, 10 jun. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-pIWI1Rhfs>. Acesso em: 16 out. 2024.
- DILERMANDO REIS – TEMA. *Noite de Lua*. Youtube, 25 dez. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1KyimMo-45Y>. Acesso em: 28 mar. 2024.



- EUROARTSCHANNEL. *Villa-Lobos - Choros No. 10 (São Paulo Symphony Orchestra & Coro da OSESP, John Neschling) | (2/14)*. Youtube, 24 ago. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SVEUsUr8D9c>. Acesso em: 10 out. 2024.
- ESTEBANSTEF. *Dilermando Reis "Iracema"*. Youtube, 18 jun. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bU2GmgazTFU>. Acesso em: 12 out. 2024.
- GOMES, Hércules. *Hercules Gomes - Odeon (Ernesto Nazareth)*. Youtube, 14 mai. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OG84YSBnNqc>. Acesso em: 06 out. 2024.
- HORTENCIO, Luciano. *João Pernambuco e Zezinho - SONHO DE MAGIA - João Pernambuco - gravação original de 27.01.1930*. Youtube, 14 mai. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rIsYHwls5fE>. Acesso em 02 out. 2022.
- HORTENCIO, Luciano. *Levino da Conceição - MEDITANDO - Levino Albano da Conceição - Odeon 10.721-B - matriz 3427 - 1930*. Youtube, 20 nov. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DisLA9T0rVg>. Acesso em: 21 mar. 2024.
- INSTITUTO PIANO BRASILEIRO – IPB. *Ernesto Nazareth - Brejeiro (Clélia Iruzun, piano)*. Youtube, 18 jan. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QP6OLwb9w50>. Acesso em: 08 out. 2024.
- INSTITUTO PIANO BRASILEIRO – IPB. *Chiquinha Gonzaga - Sultana (Talitha Peres, piano)*. Youtube, 18 jul. 2028. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=3VJ0JE8sD3A>. Acesso em: 17 mar. 2024.
- INSTRUMENTAL SESC BRASIL. *Choronas | Flor amorosa (Joaquim A. Calado) | Instrumental Sesc Brasil*. Youtube, 26 mar. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jMJK2jcSekE>. Acesso em: 05 out. 2024.
- JL4306. *Laurindo Almeida - Saudade que passa (1938)*. Youtube, 20 ago. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EwJkqEGfhB8>. Acesso em: 12 out. 2024.
- JOÃO DE BARRO – TEMA. *Tem Gato na Tuba/Uma Andorinha não Faz Verão*. Youtube, 07 nov. 2014. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=E\\_w4fPbbhM8](https://www.youtube.com/watch?v=E_w4fPbbhM8). Acesso em: 05 out. 2024.
- JUNIOR, Clessio. *Apresentações de Carmen Miranda no filme: "Serenata Tropical"*. Youtube, 27 jun. 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QXYuEAbVX4g>. Acesso em: 12 out. 2024.
- KENNEDY VIOLÃO. *Canção Gaúcha – Levino da Conceição (1930)*. Youtube, 01 jul. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UdwfXgBY-TM>. Acesso em: 21 mar. 2024.
- KENNEDY VIOLÃO. *Jaci e o Sertanejo - João Pernambuco (1912)*. Youtube, 29 nov. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CmCxDLlhr8g>. Acesso em: 02 out. 2024.
- KENNEDY VIOLÃO. *Mimoso - João Pernambuco (1926)*. Youtube, 20 set. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FgR1f5QwFrk>. Acesso em: 12 out. 2024.

- LATIN MUSIC. *Marcha dos Marinheiros - Dilermando Reis*. Youtube, 12 ago. 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ogiav97zr9Y>. Acesso em: 12 out. 2024.
- LSG. P. Bellinati. *Um Amor de Valsa*. Youtube, 22 set. 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aosbzjYhKi4>. Acesso em: 16 out. 2024.
- MARCO ALBUM. *Choro, n. 2 (Armando Neves)*. Youtube, 01 ago. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-jCb56Pek0I>. Acesso em: 12 out. 2024.
- MARCO PEREIRA – TEMA. *Marta*. Youtube, 01 dez. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nUtlU7SVno>. Acesso em: 16 out. 2024.
- MASCARÚA, Ruy. *Guitar Strings Vibrating*. Youtube, 03 mai. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XOCGb5ZGEV8>. Acesso em: 19 out. 2024.
- MEMÓRIA DO VIOLÃO TENOR BRASILEIRO. *Garoto - Dá-me Tuas Mãos (Roberto Martins/Mário Lago) - 1939*. Youtube, 09 out. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rlrdcrja0ho>. Acesso em: 12 out. 2024.
- MENDONÇA, Rodrigo Castro de. *Interrogando - João Pernambuco (1930)*. Youtube, 26 fev. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wZYn8TwtD8U>. Acesso em: 02 out. 2024.
- MENDONÇA, Rodrigo Castro de. *Duas Contas - Garoto*. Youtube, 22 jan. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WwbrF9cPops>. Acesso em: 16 out. 2024.
- OLIVEIRA, Davi R. *Mozart Bicalho - Gotas de Lágrimas e Odeon | Odeon 10.585 - 1930*. Youtube, 14 fev. 2017. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=VzPvmCsn\\_xg](https://www.youtube.com/watch?v=VzPvmCsn_xg). Acesso em: 28 mar. 2024.
- PAULO BELLINATI – TEMA. *Lamentos do Morro*. Youtube, 16 jul. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SY0a8-ZcYdU>. Acesso em: 21 out. 2024.
- POEMIA. *10. Exaltação A Brasília - Melodias Da Alvorada (1960) Dilermando Reis Orquestra de Radamés Gnattali*. Youtube, 19 fev. 2023. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=5MDMB\\_0Tb74](https://www.youtube.com/watch?v=5MDMB_0Tb74). Acesso em: 12 out. 2024.
- PUBLIC TUTORIALS. *Almirante & Bando de Tangarás - Vamos Falar Do Norte*. Youtube, 14 nov. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mTPXbIKrEAU>. Acesso em: 28 mar. 2024.
- RODRIGUES, Zuza. *Bugrinha Dilermando Reis*. Youtube, 19 mai. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xFFCLIRFyxI>. Acesso em: 16 out. 2024.
- SOM EM BOM TOM. *Henrique Brito | ALICE | 1930*. Youtube, 07 nov. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XhuGlhuwAmg>. Acesso em: 28 mar. 2024.
- SOM EM BOM TOM. *Rogério Guimarães | MARINETTI | 1926*. Youtube, 24 mar. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eBzXjBDIeNY>. Acesso em: 12 out. 2024.
- SIMÃO, Augusto. *Nuvens que passam-Dilermando Reis*. Youtube, 17 set. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hu2MXVe96Vk>. Acesso em: 12 out. 2024.

- SR. BRASIL. *Magoado* | Paulo Bellinati e Marco Pereira. Youtube, 31 out. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=akNwaj60Ycg>. Acesso em 16 out. 2024.
- SR. BRASIL. *Poema “Pobre Violão” recitado por Rolando Boldrin*. Youtube, 18 fev. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ITEgmnkaIqw>. Acesso em: 05 out. 2024.
- TRIO SURDINA – TEMA. *Duas Contas*. Youtube, 06 set. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9ZHZ0Q7kiQM>. Acesso em: 12 out. 2024.
- TV GGN. *Dilermando Reis e a era dos violonistas do rádio*. Youtube, 12 dez. 2021. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=bR1qLst\\_yto](https://www.youtube.com/watch?v=bR1qLst_yto). Acesso em 12 out. 2024.
- VIDAL, André. *Sueli Costa e Paulo César Pinheiro “Violão”*. Youtube, 12 mai. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rvdGTs9nILo>. Acesso em: 03 mai. 2024.
- VILLA-LOBOS CHANNEL. *Choros No. 1 • Villa-Lobos • Julian Bream*. Youtube, 18 ago. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=okeDOYIFXb0>. Acesso em: 10 out. 2024.
- VILLA-LOBOS CHANNEL. *Choros No. 2 • Villa-Lobos • Philipp Jundt*. Youtube, 19 jan. 2029. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Jw9QcIICrw4>. Acesso em: 10 out. 2024.
- VILLA-LOBOS CHANNEL. *Choros No. 5 • Villa-Lobos • Nelson Freire*. Youtube, 10 jan. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y0l3xocOsio>. Acesso em 10 out. 2024.
- VILLA-LOBOS CHANNEL. *Etude No. 1 • Villa-Lobos • Andrés Segovia*. Youtube, 13 ago. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eSluP6TiWBw>. Acesso em: 02 out. 2024.
- 1000AMIGOVELHO. *YARA.....(schottish)..... Anacleto de Medeiros*. Youtube, 30 abr.2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=JDq73XsYil0>. Acesso em: 05 out. 2024.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACOSTA, María del Pilar Tobar. Construções Discursivas de Reexistência: um estudo em Análise de Discurso Crítica sobre marchas de mulheres no Brasil. 2018. 408f. *Tese* (Doutorado em Linguística) – Universidade de Brasília, Brasília.
- ACOSTA, M. P. T. Protagonismo face à inevitabilidade da violência: vozes da rua em Ocas e em O Trecheiro. 2012. 232f. *Dissertação* (Mestrado em Linguística) – Universidade de Brasília, Brasília.
- ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. In: COHN, G. (Org.). Theodor Adorno: sociologia. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994. p. 92-99.
- ALBIN, Ricardo Cravo. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2002-2012. Disponível em: <[www.dicionariompb.com.br](http://www.dicionariompb.com.br)>. Acesso em: 23 out. 2012.
- ALFONSO, Sandra M. O Violão, da Marginalidade à Academia: trajetória de Jodacil Damaceno. Uberlândia: EDUFU, 2009.
- ALVES, Júlio Ribeiro. The History of the Guitar: Its Origins and Evolution. Huntington, 2015.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre música brasileira*. São Paulo: I. Chiarato e Companhia, 1928.
- ANDRADE, Mario de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- ANDRADE, Nivea Maria da Silva. Significados da música popular: A Revista *Weco*, revista de vida e cultura musical (1928-1931). 78f. *Dissertação* (Mestrado em História). Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2003
- ANTUNES, Gilson Uehara. Américo Jacomino “Canhoto” e o Desenvolvimento da Arte Solística do Violão em São Paulo. *Dissertação* (Mestrado em Música). São Paulo: USP, 2002.
- ANTUNES, Gilson Uehara. Américo Jacomino “Canhoto” e o início do violão solo em São Paulo. *Anais do II Simpósio de Violão da Embap*, 2008, p. 18-33.
- AZEVEDO, Luiz Heitor. 150 Anos de Música no Brasil. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. Paulo Bezerra (Organização, Tradução, Posfácio e Notas); Notas da edição russa: Seguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BARRETO, Lima. *Triste Fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: A Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro, site da web <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br>> acessado em outubro de 2019.
- BASTOS, Hermenegildo. *Formação e representação*. Cerrados, n. 21, ano 15, 2006.
- BASTOS, Manoel Dourado. Notas de testemunho e recalque – Uma experiência musical dos traumas sociais brasileiros em Chico Buarque e Paulinho da Viola (de meados da década de 1960 a meados da década de 1970). *Tese* (Doutorado em Literatura). Assis: UNESP, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2009.

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Walter Benjamin*. São Paulo, Abril, 1983, p. 165-196 (col. “Os Pensadores”)
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas – Vol.1. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- BLACKING, John. Music, Culture and Experience. In *Music Culture & Experience – Selected Papers of John Blacking*. Ed. Reginald Byron. Chicago: The University of Chicago press, 1995.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual: Itinerario de un concepto*. Buenos Ayres: Editorial Montessor, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. *Distiction – A Social Critique of the Judgement of Taste*. Trad. Richard Nice. Cambridge: Harvard University Press, 1984.
- BUDASZ, Rogério. O Triângulo Atlântico: sons da Ibéria, África e Brasil durante o período colonial. s. d. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/banza/sonora/triangulo.html>. Acesso em: 5 de setembro de 2022.
- CABRAL, Sérgio. *A MPB na era do rádio*. São Paulo: ed. Moderna, 1996.
- CAMPOS, Augusto de. Da América que existe: Gregório de Matos. In: Poesia, antipoesia, antropofagia. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978. p. 91-106.
- CANDIDO, Antonio. Formação da literatura brasileira. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000 [1975].
- CARNEIRO, Sueli. *Dispositivo de racialidade: a construção do outro como não ser como fundamento do ser*. Rio de Janeiro, Zahar, 2023.
- CAZES, Henrique. *CHORO – Do Quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- CAZES, Henrique. As três fases da roda de choro, dos pioneiros à Era do Rádio. Rio de Janeiro, v. 29, n.2, p. 277-292. v. 29, n.2, p. 277-292, Jul./Dez. 2016 *Revista Brasileira de Música – Programa de Pós-Graduação em Música – Escola de Música da UFRJ*. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/view/29422/16534>>. Acesso em: 2 jul. 2021.
- CESAR, R. DO N. De Francisca a Chiquinha: o pioneirismo insuspeito de Chiquinha Gonzaga. *Tempo Social*, v. 30, n. 1, p. 305–324, jan. 2018.
- CHAVES, Juca. *As duas faces de Juca Chaves*. LP. Som Livre: São Paulo, 1960. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4kNpYNCkQxk>>. Acesso em: 22 out. 2024.
- CHEDIAK, Almir. *Dicionário de Acordes Cifrados: harmonia aplicada à música popular*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores Ltda, 1984.
- CHEDIAK, Almir. *Harmonia & Improvisação, Vol.1*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1986.
- CHEDIAK, Almir. *Harmonia & Improvisação, Vol.2*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1986.

- 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. Dissertação de Mestrado. Goiânia: UFG, 2005.
- COSTA, Manuela Areias. Música e história: um estudo sobre as bandas de música civis e suas apropriações militares. *Tempos Históricos*, v. 15, 2011, p. 240-260.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Não tá sopa – Sambas e sambistas no Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Campinas: Editora Unicamp, 2016.
- DANNENBERG, Roger B. *Style in Music. The Structure of Style: Algorithmic Approaches to Understanding Manner and Meaning*. Shlomo Argamon, Kevin Burns, and Shlomo Dubnov (Eds.). Berlin: Springer-Verlag, 2010, pp. 45-58.
- DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga, uma história de vida*. Rio de Janeiro: Codecri, 1984.
- DUDEQUE, Norton. *História do Violão*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1994.
- EBC, Cem anos do rádio no Brasil: rádio e poesia. Disponível em: < <https://agenciabrasil.ebc.com.br/radioagencia-nacional/cultura/audio/2022-08/cem-anos-do-radio-no-brasil-radio-e-poesia>>. Acesso em 30 jul. 2024.
- ESTEPHAN, Sérgio. *Viola, Minha Viola: A Obra Violonística de Américo Jacomino, O Canhoto (1889-1928), na Cidade de São Paulo*. Tese de Doutorado. São Paulo: PUC, 2007.
- FABBRI, Franco. *A theory of musical genres: two applications*. In David horn e Philip Tagg, eds. *Popular Music Perspectives*. Gothemburg e Exeter, IASPM, 1982, pp. 52-81.
- FABIANO, Luiz Hermenegildo. Movimento Armorial: arte popular como identidade cultural. ou: os sentidos da modernidade desconhecem o moderno. *Revista de ciências sociais e humanas*. V. 25, n. 62, 2015. p. 97-106
- FAIRCLOUGH, Norman. *Analysing discourse: textual analysis for social research*. Londres: Routledge, 2003.
- FEDERICI, Silvia. *O Ponto Zero da Revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. São. Paulo: Elefante, 2018.
- FLICK, Uwe. *Uma introdução à pesquisa qualitativa*. Porto Alegre. Bookman, 2004.
- FLICK, Uwe. *Qualidade na pesquisa qualitativa*. Porto Alegre. Artmed, 2009a.
- FLICK, Uwe. *Desenho na pesquisa qualitativa*. Porto Alegre. Artmed, 2009b.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Ed Loyola, 2010.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos: estética, literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. v. 3, p. 1-44.
- FRANCISCHINI, Alexandre. Laurindo Almeida: dos trilhos de Miracatu às trilhas em Hollywood. 237f. *Dissertação (Mestrado em Música)*. São Paulo: Unesp, 2008.
- GOMES, Ângela de Castro. *Essa gente do Rio...: Modernismo e Nacionalismo*. RJ: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1999.
- GUEST, Ian. *Harmonia: Método Prático, Vol. 1*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2009.
- GUEST, Ian. *Harmonia: Método Prático, Vol. 2*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2009.

- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. Traduzido por Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais, morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- HALLIDAY, Michael Alexander Kirkwood. *An introduction to functional grammar*. 2 ed. Londres: Edward Arnold, 1994.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laís Teles Benoir, São Paulo: Centauro, 2004
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons – caminhos para uma nova compreensão musical*. Trad. Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed., 1998.
- HINDEMITH, Paul. *Harmonia Tradicional*, 12<sup>a</sup> Ed. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores Ltda, 1998.
- HOBSBAWM, Eric. *A Era dos Extremos – O Breve Século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOBSBAWM, Eric J. *História social do jazz*. Tradução de Angela Noronha. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- HOLLER, Marcos Tadeu. Os instrumentos musicais no processo de expulsão dos jesuítas no Brasil em 1789. *Em Pauta*. v. 16, n. 27, p. 49-74, julho a dezembro, 2005. Disponível em: [file:///Users/alessandroborgesepilaracosta/Downloads/crisger,+em+pauta+artigo+3%20\(2\).pdf](file:///Users/alessandroborgesepilaracosta/Downloads/crisger,+em+pauta+artigo+3%20(2).pdf). Acesso em: 2 set. 2024.
- HOLLER, Marcos Tadeu. Uma história de cantares de Sion na terra dos Brasis: a música na atuação dos Jesuítas na América Portuguesa (1549-1759). 2006. 252 p. *Tese* (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.
- INSTITUTO ARTE POPULAR JOÃO PERNAMBUCO. *Os Oito Batutas*. Disponível em: < <https://institutojoaopernambuco.org> >. Acesso: 20 out. 2024.
- JAMESON, Fredric. Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ed. Ática, 1996, p.
- JANSSON, E. V. A study of acoustical and hologram interferometric measurements of the top plate vibrations of a guitar. *Acustica*, 25, 1971, p. 95-100. Disponível em: <<https://docserver.ingentaconnect.com/deliver/connect/dav/16101928/v25n2/s7.pdf?expires=1729397157&id=0000&titleid=75000347&checksum=3828D86D27164C80A74F3F8DD15B0915&host=https://www.ingentaconnect.com>>
- JEHA, Silvana. Ganhar a vida. Uma história do barbeiro africano Antonio José Dutra e sua família. Rio de Janeiro, século XIX. *Revista de História*, São Paulo, n. 176, p. 01–35, 2017. DOI: 10.11606/issn.2316-9141.rh.2017.114417. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/114417>>. Acesso em: 6 jan. 2025.
- JÚNIOR, Araripe. *Gregório de Matos*. Biblioteca Básica Brasileira. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2008 [1894].

- JUNQUEIRA, Humberto. *A Obra de Garoto para Violão: o resultado de um processo de mediação cultural*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- KISCHINHEVSKY, Marcelo. Por uma economia política do rádio musical – articulações entre as indústrias da música e da radiodifusão sonora. *MATRIZES*, São Paulo, Brasil, v. 5, n. 1, p. 247–258, 2011. DOI: [10.11606/issn.1982-8160.v5i1p247-258](https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v5i1p247-258). Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38319>. Acesso em: 9 maio. 2024.
- KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. *Reading Images: the grammar of visual design*. Londres: Routledge, 1996.
- LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Catedra, 2017.
- LEAL, José. *Raízes e Frutos da Arte de João Pernambuco uma viagem infinita*. Amazon, 2022.
- LIMA, Paulo Ricardo Silva; SANTOS, Eliaquim Ferreira dos; TERRA, Guilhermina de Melo; SOUZA, Edivanio Duarte de. Entre o apagamento da memória e a reescrita da história: a desinformação acerca da escravidão no Brasil. *Revista Conhecimento em Ação, [S. l.]*, v. 8, n. 1, p. 153–170, 2023. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/rca/article/view/59349>>. Acesso em: 8 out. 2024.
- LLANOS, Carlos Fernando Elias. Violão e Identidade Nacional: A "Moral" do Instrumento. In: *Revista Tulha*, v. 2, n 2, p.227-250. Disponível em: <<https://revistas.usp.br/revistadatulha/article/view/120654>>. Acesso em: 4 set. 2024.
- LUSTOSA, Isabel. D. Pedro I. – Um herói sem nenhum caráter, São Paulo, Companhia das Letras, 2006.
- MARTINS, Reginaldo de Almeida. 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*. *Dissertação* (Mestrado em Música). Belo Horizonte: UFMG, 2013.
- MATSUKI, Edgard. Cem anos do rádio no Brasil: das emissoras pioneiras até a Era de Ouro Emissoras pioneiras ajudam a contar a história do rádio no Brasil. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2022-06/cem-anos-do-radio-no-brasil-das-emissoras-pioneiras-ate-era-de-ouro>>. Acesso em: 22 out. 2024.
- MERRIAM, Alain Parkhurst. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Buckingham: Open University Press, 1990.
- MOREIRA DE CARVALHO, I. M.; PASTERNAK, S.; MACHADO BÓGUS, L. Transformações Metropolitanas: São Paulo e Salvador. *Caderno CRH, [S. l.]*, v. 23, n. 59, 2010. DOI: [10.9771/ccrh.v23i59.19098](https://doi.org/10.9771/ccrh.v23i59.19098). Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/crh/article/view/19098>>. Acesso em: 6 jan. 2025.
- MOTTA, Jefferson Luís Gonçalves da. *Rogério Guimarães: O Violão Brasileiro nas Gravadoras, nas Rádios e Palcos (1926 – 1968)*. *Dissertação* (Mestrado em Música). Campinas: Unicamp, 2020.



- MURCE, Renato. O Centenário da Independência – Cem anos do rádio no Brasil. *Rádio MEC*. 2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5kiiNuydPwg>>. Acesso em: 2 dez. 2022.
- MUSEU DE LA MÚSICA DE BARCELONA. Disponível em: <<https://visitmuseum.gencat.cat/amz/museu-de-la-musica-de-barcelona/amz-object/guitarra-torres>> Acesso em 17 de março de 2024.
- MÚSICA BRASILIS. *João Pernambuco*. Disponível em: <<https://musicabrasilis.org.br/compositores/joao-pernambuco>>. Acesso: 20 out. 2024.
- NASCIMENTO, Abdias. O quilombismo. Editora Vozes, Petropolis, 1980.
- NASCIMENTO, Beatriz. *Uma história feita por mãos negras: relações raciais, quilombos e movimentos* Rio de Janeiro: Zahar, 2021
- NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007a.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e música popular: um mapa de leituras e questões*. Revista de História, São Paulo, n. 157, p. 153–171, 2007b.
- NASSIF, Luís. *O gênio de Garoto do Banjo*. Artigo. Coluna, Mercado. 28 mar. 1999. Jornal *Folha de São Paulo*. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/dinheiro/fi28039907.htm>>. Acesso em: 05 out. 2024.
- NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular / Santuza Cambraia Neves*. – Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas, 1998.
- NEVES, José Maria. *Villa-Lobos, o choro e os choros*, São Paulo: Musicália S/A, 1977.
- NOGUEIRA, Genésio. *Sua Majestade, O Violão*. Rio de Janeiro: s/ editora, 2000.
- OLIVEIRA, Cristiano Braga de. A “Escola de Tárrega”: Uma Nova Pedagogia do Violão. Revista *Vórtex*, Curitiba, v.8, n.3, p. 1-33, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.unespar.edu.br/vortex/article/view/3974>>. Acesso em: 2 set. 2024.
- PEREIRA, Marcelo Fernandes e GLOEDEN, Edelson. De maldito a erudito: caminhos do violão solista no Brasil. *Composição: Revista de Ciências Sociais da UFMS*, v. 6, n. jun. 2012, p. 68-91, 2012
- PEREIRA, Marco. *Heitor Villa-Lobos: sua obra para violão*. Brasília: Editora Musimed, 1984.
- PICHERZKY, Andrea Paula. *Armando Neves – Choro no Violão Paulista*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Unesp, 2004.
- PIRES, Luciano Linhares. *Dilermando Reis: O Violonista Brasileiro e suas Composições*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.
- PRADO, Magaly. *História do Rádio no Brasil*. São Paulo: Editora da Boa Prosa, 2012.
- PRIORI DOS SANTOS, Caio Vitor. A revista O Violão: uma observação dos seus componentes iconográficos. In: 7º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical, 11., 2023, Alagoas – MA. *Anais eletrônicos* [...] 20124. p. 150 - 173. Disponível em: <[https://www.academia.edu/115690713/A\\_revista\\_O\\_Viol%C3%A3o\\_uma\\_obs](https://www.academia.edu/115690713/A_revista_O_Viol%C3%A3o_uma_obs)>

[erva%C3%A7%C3%A3o dos seus componentes iconogr%C3%A1ficos](#)>.  
Acesso em: 1 set. 2024.

- PUNTONI, Pedro Luís. Rede Memorial: cultura digital, redes colaborativas e a digitalização dos acervos memoriais do Brasil. In GÖBEL, B. y CHICOTE, G. (Ed.). (2017). *Transiciones inciertas: Archivos, conocimientos y transformación digital en América Latina*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Berlín: Ibero-Amerikanisches institut. (Variaciones; 1). Disponível em: <<http://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/99>>. Acesso em: 9 out. 2024. p. 120-152.
- RAYS. Luis Gustavo Carvalho Alonso. *A Trajetória Musical do Compositor Brasileiro Djalma de Andrade – “Bola Sete”*. Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp, 2006.
- RECÔVA, Simone Lacorte. *Vozes dedilhadas: histórias e trajetórias de vida e docência universitária de mulheres violonistas brasileiras (1976-2023)*. 2023. 316 f., il. *Tese* (Doutorado em História) — Universidade de Brasília, Brasília, 2023.
- RODRIGUES, Wagner. *A (r)evolução das técnicas de gravação*. Casa Sonora. 2020. Disponível em: <<https://casasonora.art.br/a-evolucao-das-tecnicas-de-gravacao/>>. Acesso em: 20 set. 2024.
- RUAS, José Jarbas. *A Alma Brasileira na Alma dos Negócios: Propagandas de Violão na Revista O Violão*. Revista Vórtex, [S. l.], v. 8, n. 3, p. 1.35, 2020.
- SAMPAIO, Renato. *O Violão Brasileiro de Mozart Bicalho*. Belo Horizonte: Editora Hematita, 2002.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Apresentação de Carlos Faraco. Tradução, notas e posfácio de Marcos Bagno. São Paulo: Parábola, 2021
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Trad. Marden Maluf. São Paulo: Editora UNESP, 1999.
- SIMÃO, Angélica Karim Garcia. *Estereótipos linguísticos: questões tradutórias derivadas do tratamento de fraseologismos em dicionários bilíngues*. **Tradução & Comunicação**: Revista Brasileira de Tradutores, v. 23, p. 21-78, 2011.
- SILVA, Augusto Soares da. *A linguística cognitiva: uma breve introdução a um novo paradigma em linguística*. In: *Revista portuguesa de humanidades*. v. 1, 1997, p. 59-101.
- SIQUEIRA, Ethevaldo. *Revolução Digital – História e Tecnologia no Século 20*. São Paulo: Saraiva, 2007.
- SIQUEIRA, Baptista. *Três vultos históricos da música brasileira*. Rio de Janeiro: D’Araújo, 1969.
- SOUSA, Luis Correia de. *Iconografia Musical – A música na dimensão do sagrado*. CESEM/NOVA FCSH: São Paulo, 2016.
- SOUZA, David Pereira de. *O xote Yara, de Anacleto de Medeiros: Aspectos históricos, estruturais e performáticos*. *Cadernos do Colóquio de Música da UNIRIO*, p. 32-41, 2002. Disponível em: <<https://seer.unirio.br/coloquio/article/view/61/30>>. Acesso em: 12 jan. 2023.

- SOUZA, Paulo Henrique Vieira de. Mangubeat e samba: o sistema cancional brasileiro em tempos de neoliberalismo. 2021. 218 p. Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2021.
- SOUZA, Vitor Leandro de. Maestro Anacleto de Medeiros: cultura negra, fronteiras e negociações. *Revista Mundo Livre*, Campos dos Goytacazes, v. 3, n. 2, p. 80-92, ago/dez 2017. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/mundolivre/article/download/39949/23023/134281>>. Acesso em: 12 jan. 2023.
- SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Música*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- TABORDA, Marcia Ermelindo. *Violão e Identidade Nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- TABORDA, Marcia Ermelindo. Violão e Identidade Nacional: Rio de Janeiro 1830/1930. Tese (Doutorado em História Social), UFRJ, Rio de Janeiro, 2004.
- TABORDA, Marcia Ermelindo. A viola de arame: origem e introdução no Brasil. *Em Pauta*. v. 13, n. 21, p. 132-145, dezembro, 2002. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/view/8530/4951>>. Acesso em: 2 set. 2024.
- TAVARES, Reynaldo C. *Histórias que o rádio não contou*. 2ª ed. São Paulo: Editora Harbra, 1999.
- THOMAZ, Rafael; SCARDUELLI, Fabio. O Violão popular brasileiro: procurando possíveis definições. *Per Musi*. Belo Horizonte: UFMG. p.1-18, 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/download/5186/3219/16315>>. Acesso em: 8 nov. 2021.
- TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*, São Paulo: Editora 34, 1998.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular Brasileira, Da Modinha ao Tropicalismo*. 5ª.ed, revisada e aumentada - São Paulo: Art editora,1986.
- TUPINAMBÁ DE ULHÔA, Martha. *A análise da música brasileira popular*. Em *Cadernos do Colóquio*, 1, pp. 61-68. Rio de Janeiro: Unirio, 1999.
- TUPINAMBÁ DE ULHÔA, Martha. *Pertinência e música popular: em busca de categorias para a análise da música brasileira popular*. Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Musica Popular. Bogotá: 2000.
- VERZONI, Marcelo. Joaquim Callado, trajetória historiográfica do pai do choro carioca. Rio de Janeiro, v. 29, n.2, p. 277-292. v. 29, n.2, p. p. 293-321, Jul./Dez. 2016 *Revista Brasileira de Música* – Programa de Pós-Graduação em Música – Escola de Música da UFRJ. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/view/26465>>. Acesso em: 2 jul. 2021.
- VIEIRA, Thiago. *A Era do Rádio no Brasil: sociedade e cultura (1930-1960)*. São Paulo: Música & Sociedade, 2017. Disponível em: <https://musicaesociedade.com.br/era-do-radio-no-brasil-sociedade-e-cultura-1930-1960/>. Acesso em: 10 mar. 2019.

- VINUTO, Juliana. A amostragem em bola de neve na pesquisa qualitativa: um debate em aberto. *Temáticas*, Campinas, SP, v. 22, n. 44, p. 203–220, 2014. DOI: 10.20396/tematicas.v22i44.10977. Disponível em: <<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/tematicas/article/view/10977>>. Acesso em: 6 jan. 2025.
- ZAN, José Roberto. *Música popular brasileira, indústria cultural e identidade*. EccoS Rev. Cient. n.1 v. 3, p. 105-122. São Paulo: UNIMOVE, 2001.
- ZANON, Fábio. Violão com Fábio Zanon: O Violão Brasileiro – Os Criadores: Dilermando Reis. São Paulo: *Rádio Cultura FM*, exibido em 26/04/2006. Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com.br>>. Acesso em: out. 2020.