

Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música

O VIOLÃO NA CANÇÃO DE CÂMARA BRASILEIRA:
UM ESTUDO DE SEUS ASPECTOS MUSICAIS E
SIMBÓLICOS

Cláudia Araújo Garcia

Belo Horizonte
2011

Cláudia Araújo Garcia

**O VIOLÃO NA CANÇÃO DE CÂMARA BRASILEIRA:
UM ESTUDO DE SEUS ASPECTOS MUSICAIS E
SIMBÓLICOS**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Performance Musical

Orientador: Prof. Dr. Flavio Barbeitas

Belo Horizonte

2011

G216v

Garcia, Cláudia Araújo

O violão na canção de câmara brasileira: um estudo de seus aspectos musicais e simbólicos / Cláudia Araújo Garcia. --2011.

140fls., enc.; il.

Acompanha um Compact Disc.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música

Orientador: Prof. Dr. Flávio Barbeitas

1. Violão – Aspectos sociais. 2. Significados musicais. 3. Música para violão. 4. Música de câmara – Brasil. I. Barbeitas, Flávio Terrigno. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título

CDD: 787.6

O violão na canção de câmara brasileira: um estudo de seus aspectos musicais e simbólicos – dissertação defendida publicamente no curso de pós-graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais e aprovada pela seguinte Comissão Examinadora:

Prof. Dr. Flávio Barbeitas – Orientador
UFMG

Prof^a. Dr^a. Luciana Monteiro de Castro
UFMG

Prof^a. Dr^a. Mônica Pedrosa de Pádua
UFMG

Prof. Dr. Guilherme Vincens
UFSJ

Prof. Dr. Sérgio Freire
Coordenador do Curso de Pós-Graduação em Música da
Escola de Música da UFMG

Belo Horizonte, 13 de dezembro de 2011.

Aos meus pais Nélvia e Enildo,

com amor.

AGRADECIMENTOS

À minha família, por compreender minhas ausências e apoiar minhas escolhas. Em especial à minha avó Silvia (*in memoriam*), pela ternura e sabedoria nos seus silêncios e esperas. À minha mãe, Nélvia, por tamanha força, dedicação e amor. Ao meu pai, Enildo, pela doçura e pelo olhar sempre atento e curioso. Ao meu irmão Fernando, pelo caminho partilhado com tanto afeto. E aos tios Iara e Carlos, pela generosidade e imenso carinho. A vocês, minha gratidão e todo o meu amor.

Aos meus amigos, particularmente a Janina Damião, Flávia Drumond, Vivian Assis e Fernando Peixoto, pela parceria, compreensão e paciência.

Aos meus alunos do CEFAR e da ESMU/UEMG, por me ensinarem tanto.

Aos diretores e colegas da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais, especialmente a Gislene Marino, Helder Rocha e ao meu querido amigo Rogério Bianchi, pelo apoio indispensável.

À banca examinadora, composta pelos professores Luciana Monteiro de Castro, Mônica Pedrosa de Pádua e Guilherme Vincens, meus sinceros agradecimentos.

A Valquíria Gomes, por acreditar neste projeto e contribuir desde o começo para a sua realização musical.

A Nívea Raf, pela bela e cuidadosa elaboração dos vídeos que ilustraram o recital.

Ao Luiz Naveda, pela cumplicidade e delicadeza.

E, em especial, ao meu orientador, Prof. Dr. Flavio Barbeitas, por toda a dedicação, confiança e carinho.

*De que modo vou abrir a janela, se não for doida?
Como a fecharei, se não for santa?*

[A serenata – Adélia Prado]

RESUMO

O violão na canção de câmara brasileira: um estudo de seus aspectos musicais e simbólicos

Este trabalho consiste na análise de aspectos musicais e simbólicos que envolvem o violão e seu uso na canção de câmara brasileira. Reconhecendo a intrínseca relação do instrumento com a música popular, em especial como acompanhador da voz em duas importantes expressões da nossa cultura – a modinha e a seresta –, dedicamo-nos a estudar como (e se) este violão, seus contextos, aspectos musicais e simbolismos se refletiram na canção erudita. Para isso, recorreremos à musicologia histórica e à análise de repertório, buscando abordar não só os parâmetros musicais como também os processos de ressignificação que levaram o violão, entre hibridismos e trocas culturais, do perseguido instrumento, associado à boemia, a símbolo de identidade nacional. Inicialmente, investigamos como o violão participou da configuração de dois importantes gêneros brasileiros: a modinha e o lundu. Em seguida, verificamos de que modo o violão se fez presente em algumas obras nacionalistas para canto e piano, através da tradução de sua sonoridade e imagem seresteira, uma vez que o instrumento – por sua má fama – não tinha ainda seu espaço reconhecido na esfera erudita brasileira, até o início do século XX. Finalmente, além de abordarmos sua trajetória como solista e as implicações dessa mudança na função – como o desenvolvimento de novos recursos, espaços, intérpretes e repertórios –, também contrapusemos e analisamos peças escritas originalmente para canto e violão. Ao entrelaçarmos história e canção, foi possível compreender, a partir de algumas obras de Heitor Villa-Lobos, César Guerra-Peixe, Francisco Mignone e Osvaldo Lacerda, um pouco mais sobre como o violão se estruturou – entre diálogos, conflitos e simbologias – no acompanhamento da canção de câmara brasileira.

Palavras-chave: Violão; Canção de câmara brasileira; Seresta; Modinha; Imagem; Associações simbólicas.

ABSTRACT

The guitar in the Brazilian chamber song: a study about its musical and symbolic features

This work consists in the musical and symbolical features that involve the guitar usages in the Brazilian art song. By recognizing the intrinsic connection of this instrument with the popular music, especially as a vocal accompanist in two important means of expression of our culture – the “modinha” and the “seresta” –, we dedicated to study how (and whether) this guitar, their contexts, musical aspects and symbolisms reverberated in the classical music. In order to do so we relied on the historical musicology and on the repertoire analysis, seeking to refer not just to musical parameters, but to the resignification processes as well, which led the guitar, between hybridities and cultural exchanges, from the controversial instrument, related to bohemia, to an emblem of national identity. Foremost, we investigated how the guitar has taken part of two important Brazilian genre’s configuration: the “modinha” and the “lundu”. Next, we ascertained how the guitar was present in some nationalists pieces for the singing and piano, through the version of its sonority and “seresta” feature, once this instrument – for its bad consideration – did not have its own space recognized in Brazilian sphere until the beginning of the twentieth century. Ultimately, in addition to approach its path as soloist and the implications from this change of role – such as the development of new resources, spaces, interpreters and repertoires –, we also opposed and analyzed pieces originally written for singing and guitar. Putting history and song together, it was possible to comprehend more properly, as from some Heitor Villa-Lobos, César Guerra-Peixe, Francisco Mignone and Osvaldo Lacerda’s pieces, how the guitar arranged itself – among dialogs, conflicts and symbologies – in the accompaniment of Brazilian art song.

Keywords: Guitar; Brazilian art song; “Seresta”; “Modinha”; Image; Symbolic associations.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – <i>Meu coração</i> , O. Lorenzo Fernandez, compassos 11 a 13: uso de cromatismos, bordaduras e baixos como ponte.....	77
FIGURA 2 – <i>Meu coração</i> , O. Lorenzo Fernandez, compassos 6 a 8.	77
FIGURA 3 – <i>Ó vida da minha vida</i> , O. Lorenzo Fernandez, compassos 1 a 7.....	78
FIGURA 4 – <i>Ó vida da minha vida</i> , compassos 25 a 28: movimento melódico vocal acompanhando a direção proposta pelo poema.	79
FIGURA 5 – <i>As tuas mãos</i> , O. Lorenzo Fernandez, compassos 1 a 3.	79
FIGURA 6 – <i>Modinha</i> , H. Villa-Lobos, compassos 1 a 8.....	80
FIGURA 7 – <i>Modinha</i> , H. Villa-Lobos, compassos 9 a 16.....	81
FIGURA 8 – <i>Dentro da noite</i> , O. Lorenzo Fernandez, compassos 1 a 6.....	82
FIGURA 9 – <i>Viola quebrada</i> , H. Villa-Lobos, compassos 18 a 26 (<i>Quasi lento</i>).	84
FIGURA 10 – <i>Viola quebrada</i> , compassos 8 a 13: baixos em <i>staccato</i>	84
FIGURA 11 – <i>Minha viola</i> , C. Guarnieri, compassos 1 a 4.	85
FIGURA 12 – <i>Na corda da viola</i> , H. Villa-Lobos, compassos 1 a 8.....	85
FIGURA 13 – <i>O impossível carinho</i> , F. Mignone, compassos 13 a 16.....	101
FIGURA 14 – <i>O impossível carinho</i> , F. Mignone, compassos 38 a 40: baixos “bem chorosos” (acompanhados por acordes).....	102
FIGURA 15 – <i>O impossível carinho</i> , M. Camargo Guarnieri, compassos 1 a 12: movimento cromático nos baixos (mão esquerda do piano).	103
FIGURA 16 – <i>O impossível carinho</i> , M. Camargo Guarnieri, compassos 22 a 33: baixos com desenhos cromáticos, acompanhados por acordes (mão direita) em <i>staccato</i>	103
FIGURA 17 – <i>Estudo nº 2</i> , F. Mignone, compassos 1 a 6.....	104
FIGURA 18 – <i>Choro para canto e violão</i> , F. Mignone, compassos 1 a 3: neste trecho, devido à localização no braço do violão, torna-se impossível para o instrumentista deixar “vibrar” os baixos enquanto realiza os acordes nas regiões mais agudas.	104

FIGURA 19 – <i>Mãe d'água</i> , C. Guerra-Peixe, compassos 12 a 15.	106
FIGURA 20 – <i>Nesta manhã</i> , compassos 3 e 4: acompanhamento arpejado.	106
FIGURA 21 – <i>Nesta manhã</i> , compassos 23 a 28.....	107
FIGURA 22 – <i>Resta, sim, é remover</i> , C. Guerra-Peixe, compassos 6 e 8: progressão cromática no acompanhamento.	109
FIGURA 23 – <i>Resta, sim, é remover</i> , compassos 10 a 13: contracanto instrumental.....	109
FIGURA 24 – <i>Resta, sim, é remover</i> , compassos 19 a 21: acordes com progressão cromática descendente, intercalados pelas 1ª e 6ª cordas soltas.	110
FIGURA 25 – <i>Sonata para violão</i> , 3º Movimento, compassos 72 a 75: recurso violonístico semelhante ao empregado na canção <i>Resta, sim, é remover</i>	110
FIGURA 26 – <i>Canção do Amor</i> , H. Villa-Lobos, compassos 47 a 52.....	113
FIGURA 27 – <i>Vácuo</i> , O. Lacerda, compassos 4 a 6.	114
FIGURA 28 – <i>Vácuo</i> , compassos 12 a 13: linha vocal concluída por apogiatura....	115
FIGURA 29 – <i>As Dádivas</i> , O. Lacerda, compassos 5 a 8: acompanhamento instrumental com arpejos, acordes arpejados e contracantos.	116
FIGURA 30 – <i>Saudade</i> , O. Lacerda, compassos 1 a 8: rasgueados e efeitos percussivos.	117
FIGURA 31 – <i>Saudade</i> , O. Lacerda, compassos 15 a 19.....	118
FIGURA 32 – <i>Viola quebrada</i> , H. Villa-Lobos, compassos 1 a 3.....	124
FIGURA 33 – <i>Modinha</i> , H. Villa-Lobos, compassos 7 e 8.....	125
FIGURA 34 – <i>Canção do amor</i> , H. Villa-Lobos, compassos 11 e 12.	125
FIGURA 35 – <i>O impossível carinho</i> , F. Mignone, compassos 105 e 106.....	126
FIGURA 36 – <i>Imaginária serenata</i> , E. Villani-Côrtes, compassos 42 a 45.....	126
FIGURA 37 – <i>Canção de amor</i> , H. Villa-Lobos, para canto e violão, compassos 4 a 6.	127
FIGURA 38 – <i>Viola quebrada</i> , H. Villa-Lobos, para canto e piano, compassos 11 a 13.	127

FIGURA 39 – <i>O impossível carinho</i> , F. Mignone, compassos 13 a 16: uso de bordaduras, e escala descendente com cromatismos e notas de passagem.	128
FIGURA 40 – <i>As tuas mãos</i> , L. Fernandez, compassos 1 a 6.	129
FIGURA 41 – <i>Método de Violão 7 cordas</i> , Braga (2004, p.18).....	129

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	O VIOLÃO E OS PRIMEIROS GÊNEROS DA CANÇÃO BRASILEIRA	16
2.1	O Lundu e a Modinha	17
2.1.1	O Lundu	21
2.1.2	A Modinha.....	25
2.2	O Violão e a Viola na Canção	32
2.3	Sobre Declarações de Amor e Serenatas.....	44
3	A CANÇÃO DE CÂMARA NO BRASIL	48
3.1	A Canção: Definições	50
3.2	A Canção de Câmara Brasileira: Conflitos e Tensões	54
3.3	O Nacionalismo Musical: Diálogos e Hibridismos.....	59
3.3.1	O Modernismo no Brasil: Contextualizações	59
3.3.2	A Questão do Nacional na Canção: Linguagem Musical e Acompanhamento Instrumental.....	67
3.3.3	Reflexos: a Imagem do Violão na Canção de Câmara Brasileira	71
4	O VIOLÃO E A CANÇÃO DE CÂMARA BRASILEIRA	88
4.1	O Violão no Brasil: das Ruas às Salas de Concerto	89
4.2	O Violão na Canção de Câmara Brasileira	99
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS OU CODA.....	120
	REFERÊNCIAS.....	132

1 INTRODUÇÃO

Em nossa cultura, é inegável a importância e a intrínseca relação do violão com as mais variadas formas de expressão musical. Este pensamento, que a princípio pode sugerir apenas consenso – lugar comum –, nos conduz a discussões mais complexas a respeito de como o violão se articulou em nossa sociedade e se tornou símbolo e “alto-falante” das manifestações “genuinamente” nacionais.

Ocupando um espaço sem igual na música popular, o instrumento se consagrou como acompanhador de importantes gêneros musicais, dentre os quais colocamos em foco a canção. Ao reunir em sua estrutura letra e melodia, a canção se revela como um interessante retrato sociocultural no qual podemos identificar contextos, ideias, momentos históricos e expressões de uma época. Porém, nossa questão não se direciona somente a este violão tão indissociável da voz popular, mas sim às relações, interseções e desencontros que o instrumento também estabelece no âmbito da canção erudita. Como este é um assunto amplo e passível de múltiplas possibilidades de observação, escolhemos nos debruçar sobre o acompanhamento violonístico na canção de câmara brasileira a partir de dois aspectos: o musical e o simbólico.

Esta abordagem se delineou no intuito de extrapolar os limites da descrição analítica dos parâmetros musicais, a fim de percebermos as relações e representações simbólicas que permeiam este repertório. Entendendo que a canção, ao mesmo tempo em que participa dos processos históricos, sociais e culturais – enfim, do contexto em que está inserida –, ela é também um produto de seu tempo e espaço. Por isso, compreender quem eram esses músicos, onde tocavam e como acontecia essa prática musical, se torna fundamental para a observação de nosso objeto de estudo.

É claro que não pretendemos esgotar o assunto. Este trabalho, que é apenas uma forma de vê-lo, constitui uma tentativa de valorizar e conhecer um pouco mais sobre a presença do violão na canção de câmara erudita. Infelizmente, ainda são raros os estudos e documentos fonográficos desse repertório que, apesar de reduzido (em termos quantitativos, principalmente se comparado à literatura do canto e piano),

apresenta um instigante material de pesquisa e performance, merecedor de ampla análise, registro e divulgação. Nesse sentido, nossa iniciativa nos permite, além de um passeio panorâmico sobre aspectos importantes deste repertório, abordar também algumas obras musicais, ainda praticamente desconhecidas em nosso meio.

Uma primeira observação de algumas peças desse repertório para canto e violão e das características do acompanhamento instrumental que elas apresentam, nos fez levantar a hipótese de que a sonoridade e a imagem do violão na canção popular é de tal forma intensa e intrínseca à nossa cultura que ela se refletiria também na canção erudita. No entanto, caberia ainda discutir quais seriam esses sons e imagens, mais especificamente, se estes estariam ligados ou perpetuariam o violão seresteiro acompanhador de um dos principais gêneros da canção: a modinha.

Para averiguarmos estas questões, faremos, no primeiro capítulo desta dissertação, uma breve explanação sobre os gêneros tidos como originários da música brasileira – o lundu e a modinha –, abordando os músicos, os espaços, a forma como essas práticas se realizavam e os instrumentos que as acompanhavam (principalmente a predileção pelo violão, em sua vertente popular). Outro ponto importante sobre este assunto se refere à modinha, que, ao cantar o amor nas noites enluaradas, se mistura à serenata e a consolida, em um processo em que prática e manifestação musical se fundem.

Em seguida, abordaremos a canção em sua faceta erudita. Porém, antes de chegarmos ao repertório para canto e violão, vamos conhecer um pouco mais sobre os gêneros consagrados pela tradição e o modo como estes dialogaram e se modificaram na convivência com a nossa cultura. Além disso, este que se configura como o segundo capítulo do nosso trabalho, ainda abordará o papel fundamental que o movimento modernista brasileiro, do início do século XX, desempenhou na busca e na formação de uma canção que fosse artisticamente reconhecida e ao mesmo tempo “genuinamente” nacional. Para isso, colocaremos em contraponto o piano, instrumento legitimado como acompanhador do canto erudito e associado a altos níveis socioculturais, e o violão, ainda marginalizado, inapropriado à música culta e símbolo de boemia e pobreza. É a partir dessa dualidade que formulamos outra hipótese, segundo a qual o violão se faria presente na música erudita através

do piano. Ou seja, deslocado de seu espaço original, mas mantendo sua identificação com a cultura brasileira, o violão teria sua entrada permitida através do tratamento artístico e culto que o piano poderia lhe conferir. Para verificar e ilustrar essa “imagem virtual”, ou essa tradução da sonoridade violonística, recorreremos à análise de algumas peças deste repertório.

No terceiro capítulo, nosso foco se volta para o violão e o seu uso na canção de câmara, escrita originalmente para voz e violão. Inicialmente, abordaremos os desenvolvimentos técnicos e musicais atingidos pelo instrumento e, principalmente, as contribuições de sua entrada nos palcos eruditos para sua ressignificação. Conhecer um pouco de sua história como instrumento solista nos permite perceber se a canção de câmara absorveu ou se valeu dos recursos já alcançados pelo instrumento. Por isso, na segunda parte desse capítulo, nos dedicamos a estudar e apontar as principais características, sonoridades e associações simbólicas que permeiam esse repertório. É importante esclarecer que o intuito de nossas análises não é o de nos aprofundarmos em descrições e parâmetros musicais, mas sim o de recolher aspectos que possam elucidar e ilustrar o nosso estudo.

Por fim, faremos algumas considerações que estendem a discussão a respeito das relações e dos elementos que transpassam meios – erudito e popular – e constroem o acompanhamento violonístico das canções brasileiras.

A partir de perspectivas complementares e dinâmicas – a musicologia histórica e a análise musical –, propomos a observação da canção e do violão impregnados e condicionados por seus contextos e, ao mesmo tempo, imprimindo suas marcas na música, na cultura e na sociedade. Ao longo deste trabalho, veremos que discutir os aspectos musicais e simbólicos que envolvem o violão e seu uso na canção de câmara brasileira passa também pelas ruas, pelas noitadas e declarações de amor sob as sacadas. Por isso, vamos abrir a janela e deixar que os sons e as imagens evocados por este repertório se desvelem e se desdobrem nas páginas deste texto e em nosso fazer musical e artístico.

2 O VIOLÃO E OS PRIMEIROS GÊNEROS DA CANÇÃO BRASILEIRA

Tendo este trabalho como objeto de estudo o violão no universo da canção brasileira, torna-se relevante entender quais as condições históricas e culturais que envolvem o seu uso como instrumento acompanhador na canção. A partir de uma percepção geral do repertório selecionado, que será analisado no decorrer dos próximos capítulos, surgiram questões que vão além do que podemos encontrar nas obras musicais propriamente ditas. A primeira delas se refere à presença do violão na história da canção no Brasil.

Para entendermos os principais aspectos que levaram o violão, substituindo a viola, a adquirir a função de acompanhador da voz na sua vertente popular, precisamos abordar, mesmo que de maneira panorâmica, os gêneros da canção aos quais o instrumento esteve ligado. Ao iniciarmos este estudo, observamos que o violão construiu sua história em uma relação intrínseca às manifestações musicais consideradas como bases da música popular brasileira: a modinha e o lundu.

Originados no século XVIII, lundu e modinha percorreram caminhos sociais opostos. O primeiro, descendente do batuque, saiu dos terreiros e chegou às camadas mais altas da sociedade. Já a modinha, inversamente, surgiu no ambiente da nobreza e foi, aos poucos, incorporando-se à cultura do povo. Sendo executados tanto no meio popular quanto no erudito, esses dois gêneros, acompanhados pela viola ou pelo violão, sofreram intensas modificações durante sua história, principalmente com a chegada do século XX, que imprimiu modificações decisivas no pensamento social, cultural e musical – consequentemente, no repertório vocal – da época.

Por esses dois gêneros estarem ligados ao violão e por serem tão importantes para a música e para a canção brasileira, optamos por estruturar este primeiro capítulo em duas partes. Na primeira, dividida em três tópicos, faremos uma contextualização dos meios socioculturais nos quais esses gêneros se originaram e puderam se desenvolver para, em seguida, abordarmos separadamente, o lundu e a modinha em suas principais características, seus intérpretes e os locais onde essa música era realizada. Na segunda, daremos enfoque ao uso do violão e da viola no acompanhamento desses gêneros, bem como seus significados e simbologias. Para

isso, consideramos interessante escutar e contrapor as diversas vozes sobre o assunto, e assim, transcrever relatos e observações mais relevantes. É importante lembrar que o fio condutor deste trabalho é o violão, portanto, os aspectos abordados se direcionam à compreensão do instrumento e de sua função no acompanhamento da canção.

Todas essas questões e seus desdobramentos nos permitirão estabelecer diversas relações com os aspectos musicais do repertório que será analisado posteriormente. No entanto, tendo consciência da vastidão do assunto, pretendemos abordar apenas, e de modo geral, os principais elementos que se interligam ao nosso objeto de estudo, a fim de ampliar o olhar e perceber o fenômeno musical em suas múltiplas conexões.

Com isso, o que buscamos não é remontar à origem da canção, ou mesmo circunscrevê-la a limites categóricos, mas perceber os delicados processos de trocas culturais sob os quais se estruturou o que comumente entendemos por canção brasileira. Observar esses processos, nem sempre pacíficos, nos permite compreender como o violão, transitando entre as diferentes camadas sociais, mediou cultura popular e erudita e participou, simbólica e musicalmente, dos hibridismos que ajudaram a configurar a canção no Brasil. É interessante ressaltar que, neste decurso, o violão – em tensão com as tradições que consideravam o piano como o instrumento acompanhador do canto, por excelência – passou a dar o suporte harmônico e rítmico não só à canção, mas também a diversos gêneros de caráter nacional.

2.1 O Lundu e a Modinha

Mais do que compreender como o lundu e a modinha contribuíram na estruturação da canção de câmara brasileira, é preciso, antes, perceber a dimensão cultural e representativa que esses dois gêneros tiveram na gênese e na evolução da nossa música. Capazes de aglutinar, incorporar e reelaborar as mais diversas manifestações musicais que se encontravam aqui, no nosso país, a modinha e o

lundu tiveram tamanha importância que passaram a ser reconhecidos – o que parece consenso entre os estudos musicológicos especializados – como “raízes principais da música popular brasileira” (KIEFER, 1977, p. 7).

São muitas as dúvidas e confusões envolvidas na reconstrução ou construção histórica da modinha e do lundu. Devido à falta de registros musicais, estudiosos como Tinhorão (1998) e Mozart de Araújo (1963) se valeram da análise de fontes literárias, relatos de viagens, cartas e outros tipos de documentos (como atos de governo, por exemplo) na tentativa de elucidar as principais questões que perpassam esses gêneros tão significativos para a nossa cultura.

Uma das dúvidas mais evidentes se refere à origem da modinha, que, entre idas e vindas, concluiu-se ser brasileira (BERTOLLAZZI, 2005). No entanto, essa confusão sobre qual seria seu país de origem aponta para outro aspecto importante: o contexto social.

Modinha e lundu surgiram no final do século XVIII, em berços antagônicos – aquela, das elites aristocráticas; este, descendente do batuque dos escravos –, percorreram caminhos sociais inversos e alcançaram enorme popularidade tanto no Brasil quanto em Portugal. É interessante perceber que ambos os gêneros tiveram origem em uma época na qual o controle da metrópole sobre o país colonizado não se dava apenas pelas intensas relações comerciais, mas também pela imposição dos ideais, da política e do modo de vida lusitano.

No entanto, esse processo é muito mais complexo, e não se trata apenas de tentar impingir uma determinada cultura, mas também de negociar com os agentes locais. Era preciso estar inteligentemente aberto, fazer concessões, como fizeram os jesuítas, ao permitir manifestações populares dentro das religiosas, por exemplo.

Com uma parte da população portuguesa transplantada para a colônia e com a chegada da Corte, em 1808, o que se via aqui – e se manteve como cotidiano nas cidades até o século XVIII – era praticamente uma reedição, uma reprodução da vida na metrópole. Nesse novo quadro urbano coexistiam as manifestações das cidades ligadas às elites brancas e as formas populares da tradição rural.

Sobre essa cultura das elites, Tinhorão (1998) observa que sua base estaria na estrutura política e social portuguesa, onde o pré-capitalismo e seus interesses individualistas se refletiriam nas manifestações artísticas, inclusive na canção:

É que, enquanto os cantos e danças do mundo rural continuavam a constituir manifestações coletivas, onde todos se reconheciam, a música da cidade – exemplificada no aparecimento da canção a solo, com acompanhamento pelo próprio intérprete – passou a expressar apenas o individual, dentro do melhor espírito burguês. (TINHORÃO, 1998, p. 18)

Em convivência com os cantos rurais e profanos, permitidos pelos jesuítas durante sua permanência no país entre os séculos XVI e XVIII, e com as manifestações religiosas e eruditas, essas canções, trazidas pelos portugueses chegariam ao Brasil e se mesclariam à cultura local, dando origem a um tipo de canção urbana, acompanhada pela viola, semelhante à cultivada em Portugal (TINHORÃO, 1998).

Essas manifestações do povo, seus hábitos e os costumes do século XVII foram registrados sob os mais diversos e controversos olhares. Contudo, para ilustrarmos o pensamento desta época, recorreremos ao poeta crítico e tocador de viola Gregório de Matos (1636-1695) e ao moralista Nunes Marques Pereira (1652-1728).

O primeiro, conhecido como Boca do Inferno, foi um feroz crítico de costumes e fatos do cotidiano, por isso sua obra é considerada uma das primeiras referências significativas da vida na Colônia. Filho de elite branca, Gregório de Matos foi poeta, músico popular, tocador de viola e passou os últimos dez anos de sua vida em andanças boêmias pelo Recôncavo Baiano, envolvido com negros, prostitutas e pessoas das camadas mais baixas – fato que se refletiu diretamente na ampliação dos registros de sua percepção sobre a sociedade da época (TINHORÃO, 1998).

Gregório de Matos, continuando a tradição dos trovadores quinhentistas, compunha glosas, cantigas e romances, sempre acompanhado pela viola. Em uma delas, o poeta (MATOS *apud* TINHORÃO, 1998, p. 56) nos diz um pouco sobre como os homens eram educados dentro da sociedade baiana do século XVII:

Criam-nos com liberdade
Nos jogos como nos vícios,
Permitindo-lhes que saibam
Tanger guitarra, e machinho.

Nessa composição em verso, o que podemos perceber é que, além de corroborar o relato de Padre Anchieta (1534-1597), que, muito tempo antes, descrevia a Bahia como “terra relaxada, remissa e melancólica, [em que] tudo se leva em festas, cantar e folgar” (ANCHIETA *apud* TINHORÃO, 1998, p. 47), a viola ou guitarra já se mostrava, conforme veremos detalhadamente mais adiante, como um instrumento popular relacionado à vadiagem.

É claro que estas associações e o crescente envolvimento da população com as canções profanas se tornariam uma preocupação para a Igreja. A crença de que esse gênero vocal incitava aos desvios e à promiscuidade, fez com que a Inquisição¹ incluísse as letras e a sedução pelas canções na categoria dos “pecados das orelhas” (TINHORÃO, 1998). Sobre esse aspecto, Nuno Marques Pereira – preocupado com a moral católico-cristã – denuncia, em seu *Compêndio narrativo do peregrino da América*, as violações contra a moral e os bons costumes, incluindo entre elas as canções profanas acompanhadas pela viola, sendo ambas as atividades atribuídas ao próprio Demônio (TINHORÃO, 1998).

O fato é que, nesse conflito entre sagrado e profano, urbano e rural, a cultura brasileira ia pouco a pouco se formando a partir de misturas, hibridismos e intercâmbios entre negros, mulatos e brancos, nos terreiros, praças, festas e rituais. Na dança e na música, o reflexo desse encontro étnico, cultural e religioso fez erguer os “pilares” da nossa música popular – lundu e modinha –, que, em pouco tempo, começaria a ser exportada para Portugal (KIEFER, 1977).

¹ A Inquisição no Brasil ocorreu entre os séculos XVI e XVIII e foi marcada pela censura literária (como a “caça à literatura sediciosa”) e pela defesa da fé e dos bons costumes. Os casos de desobediência eram investigados por autoridades eclesiásticas locais (representantes do Tribunal do Santo Ofício) e encaminhados para Lisboa, para conclusão do processo.

2.1.1 O Lundu

Surgidos da interação da diversidade intercultural do século XVIII, como já mencionamos anteriormente, lundu e modinha têm em sua origem e em sua história caminhos opostos. Apesar de imbricados, optamos por apresentar esses caminhos em textos separados, a fim de observar mais atentamente as especificidades de cada gênero. Por compreendermos a vastidão e a complexidade, bem como as imprecisões do assunto, tornou-se necessário direcionar o olhar, abordando apenas alguns dos pontos que permeiam e contextualizam o nosso objeto de estudo: o violão na canção de câmara brasileira.

Acompanhado pela viola e pelo batuque, o lundu surge e se desenvolve no Brasil Colônia – onde talvez as condições de troca fossem menos rígidas – inicialmente como dança autônoma, resultado da confluência de elementos africanos, portugueses e espanhóis. Musicólogos como Tinhorão (1998) e Bertollazzi (2005) destacam a dificuldade em precisar a época de seu surgimento e a origem de sua denominação.

De acordo com Tinhorão (1998), é bem provável que o termo *lundu* seja derivado de *calundu*, uma espécie de ritual religioso de origem africana, registrado por Gregório de Matos e Nuno Marques Pereira. Esse autor explica ainda que, perdendo o caráter religioso, o lundu teria se paganizado e se consolidado como dança autônoma, unindo elementos do batuque africano, como a umbigada, ao estalar dos dedos ibérico, adaptado da coreografia do fandango.

Quanto à época de seu surgimento, Kiefer (1977) esclarece que a mais antiga referência ao lundu data de 1780, em uma carta do governador de Pernambuco ao governo de Portugal que trata de danças negras proibidas e denunciadas à Inquisição. Na medida em que o lundu começa a substituir ou disfarçar seus aspectos mais indecentes, deixa então de ser proibido e passa a ser dançado nos salões aristocráticos. Esse processo, bem como a forma como o lundu era dançado, sempre acompanhado pela viola, aparece descrito em um importante e conhecido documento de 1787: as *Cartas chilenas*, de autoria atribuída ao poeta Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810) (ARAÚJO, 1963).

Um aspecto interessante desse “branqueamento” foi que o lundu ao mesmo tempo em que conseguiu manter suas características mais provocativas – quando dançado nos terreiros – também teve sua entrada permitida nos salões através do disfarce de seus traços considerados mais indecentes.

Lima (2010, p. 233) explica que

se por um lado, a coreografia do lundu dançado na corte será estilizada, afastando-se da “sensualidade”, ou dos movimentos “indecentes” que o caracterizaram num primeiro momento e aproximando-o das danças cortesãs do século XVIII, a ponto de substituir a umbigada pela troca do lenço, como relatou A. P. D. G. (1826, p. 287); por outro lado, como relata o mesmo autor, “quando é dançado pela ralé está longe de ser gracioso e decente” (Ibidem, p. 290), o que em nossa interpretação quer dizer que distante do controle social da elite educada, permanecia lascivo e sensual, ou seja, não totalmente domesticado, mas híbrido (CANCLINI, 2008), mestiço (GRUZINSKI, 2001).

Dançado agora por negros e brancos, nos terreiros e nas salas, o lundu passa a fazer parte também do teatro de entremezes², onde as camadas populares podiam se expressar apresentando pequenos números de dança e música nos intervalos das representações teatrais. A convivência com diversas formas musicais, o contato com diversas classes sociais, o sucesso nos dois países – Portugal e Brasil – na segunda metade do século XVIII aproximaram o lundu da modinha, dando origem assim ao lundu-canção.

Esse novo tipo de cantiga se desdobrou em lundu de salão, divulgado ao lado da modinha pelas composições do padre mulato Domingos Caldas Barbosa (1739-1800) – figura importantíssima, que veremos detalhadamente no próximo tópico –, e o lundu popular dos palhaços de circo e do teatro vandeillesco³ do final do século XIX e início do século XX (TINHORÃO, 1998).

O que caracteriza o lundu como canção é principalmente o caráter sensual e satírico de seus poemas. Assim como a modinha, ele geralmente era escrito para voz solista

² Breve representação teatral, de caráter burlesco, que servia de entreto da peça principal.

³ O teatro de vaudeville (ou teatro de variedades) é um tipo de espetáculo popular caracterizado pela diversidade e por reunir, em atos geralmente independentes, mágica, música e comédia. Tem sua origem provavelmente nas apresentações teatrais francesas do início do século XVIII, que misturavam pantomima e música.

ou para duas vozes, e também era acompanhado pela viola; porém, enquanto o primeiro gênero tratava o amor como algo idealizado, o segundo abordava o mesmo tema sob a ótica da sensualidade, recorrendo a trocadilhos de duplo sentido e a sugestões licenciosas. Outro aspecto importante é que muitos desses textos tinham conteúdo crítico, satirizando fatos cotidianos, políticos, as relações raciais e os costumes da época.

Essa irreverência ao tratar dos conflitos sociais, raciais e amorosos em uma sociedade que ainda reorganizava suas relações de poder e controle social pós-abolição não deixava de revelar a complexidade desse período e de atribuir sentidos variados para as canções, dependendo de “quem, quando e onde” eram apresentadas (ABREU, 2004, p. 152). “Este é o papel do lundu, jocoso e ritmado, a prenunciar longínquas contestações, através desse canal permitido: a arte” (FREITAG, 1985, p. 83).

Do ponto de vista musical, o lundu apropria-se dos padrões rítmicos advindos da cultura negra e passa a empregar a síncope, inicialmente, na linha melódica, para, logo em seguida, usá-la também nos padrões de acompanhamento. De acordo com Lima (s.d.) e Kiefer (1977), o lundu era escrito em compasso binário simples, com predominância da tonalidade maior, esquema formal variado, fragmentos melódicos curtos e “uma certa moleza em tudo...” (KIEFER, 1977, p. 41).

O lundu, segundo Oneyda Alvarenga (*apud* KIEFER, 1977, p. 41),

foi a primeira forma de música negra que a sociedade brasileira aceitou, e por ele o negro deu à nossa música algumas características importantes dela, como a sistematização da síncope e o emprego da sétima abaixada.

Seguindo seu percurso e chegando aos salões da aristocracia, o lundu encontrou em Caldas Barbosa seu principal divulgador e compositor. Em sua obra *Viola de Lereno*, o padre mulato, tocador de viola, une árias da corte a elementos afro-brasileiros, em textos que utilizam o linguajar usado pelos brancos e pelos escravos em denominações que se tornaram populares, como, por exemplo, “nhánhá” para se referir às sinhás (KIEFER, 1977).

Um importante periódico português da época – o *Jornal de Modinhas* – publicou, em 1792, os primeiros exemplares de lundu, que, apesar das características populares, apresentavam harmonizações clássicas. Araújo (1963, p. 23) justifica:

É que, para frequentar as rodas do bom-tom, o lundu precisava “se perfumar com cravo... de tecla”. Era preciso que a síncope da percussão se insinuasse e se diluísse na melodia clássica, na compostura dos compassos quadrados.

Paralelamente, o lundu manteve sua popularidade entre as camadas mais baixas, no começo do século XX, através do circo, que se tornou um importante local de divulgação da canção popular. Quem viabilizava isso era a figura do palhaço, que, além de exercer suas funções de *clown*, acumulava a atividade de cantor e violonista. Um dos mais importantes divulgadores da modinha e do lundu nesse espaço foi Eduardo Sebastião das Neves (1874-1919), o Crioulo Dudu, que não só apresentava seus lundus com letras satíricas – cujos temas constantes eram a negra, a mulata (símbolo de exotismo e sensualidade) e, ainda, o “crioulo malandro” – como também chegou a deixar um importante registro fonográfico do gênero, alcançando os primórdios da era do disco. Nas palavras de Tinhorão (1998, p. 111),

o lundu ganhava como dança as salas da classe média, e os salões das camadas mais altas como dança equiparada às modinhas italianizadas. Entre as camadas mais baixas o lundu continuaria a sobreviver de mistura com batuques e sambas como dança da área rural em algumas regiões (no Pará até a década de 1980) e, como canção, nas cidades, sob a forma de gênero humorístico, cultivado ao violão pelos palhaços de circo que ainda chegariam a gravá-lo em discos no início do século XX.

Em Portugal, o sucesso do lundu foi grande, porém efêmero, dando lugar a outros gêneros, principalmente à fofa e ao fado. No Brasil, outros compositores populares também cultivaram o gênero, entre os quais Januário da Silva Arvelos (c.1820-c. 1890), Henrique Alves de Mesquita (1830-1906), Francisco Manoel da Silva (1795-1865), Francisco de Sá Noronha (1820-1881), Elias Álvares Lobo (1834-1901) e Xisto Bahia (1841-1894). Na esfera da música erudita, o lundu foi revisitado, principalmente, pelos compositores vinculados ao movimento nacionalista, como Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993) e Francisco Braga (1868-1945), dentre outros (KIEFER, 1977).

Finalmente, o que podemos perceber é que, de maneira inversa ao caminho seguido pela modinha – que veremos a seguir –, o lundu saiu dos terreiros e largos da cidade e, não sem conflitos e adaptações, chegou a ser incorporado pelas elites. Sofrendo estilizações de acordo com a camada social em que era praticado, transpôs os salões, mesclando-se à cultura europeia, conseguiu manter suas características “indecentes” quando dançado pelos negros e chegou a ser reconhecido como produto nacional, como observou Mário de Andrade (*apud* ARAÚJO, 1963, p. 24): “Então ele não é mais de classe. Não é mais de raça. Não é branco, mas já não é negro mais. É nacional”.

2.1.2 A Modinha

Surgida em meados do século XVIII, das formas vocais praticadas pelas elites nos abastados salões do Brasil Colonial, a modinha rapidamente alcança enorme popularidade tanto na colônia, quanto na metrópole, e, de acordo com a musicologia, se torna, ao lado do lundu, um dos gêneros fundadores e mais divulgados da música brasileira.

Inicialmente, é interessante notar que o termo *modinha* surgiu do “jeito luso-brasileiro de acarinhar com diminutivos, partindo da denominação *moda*, que em Portugal designa canção em geral” (TABORDA, 2004, p. 84). O uso do diminutivo também estaria relacionado às características deste gênero, em que se destaca principalmente a composição de curta duração, para uma ou duas vozes, acompanhada por teclado ou guitarra, marcada pela singeleza, lirismo e temática amorosa. Nas palavras de Mário de Andrade (1980, p. 8): “chamam-lhes modinhas por serem delicadas”. Essa espécie de denominação genérica para a canção de amor luso-brasileira abarcou as mais diversas formas vocais praticadas nos principais salões da corte portuguesa, o que, provavelmente, justificaria tanta diversidade em sua estrutura musical. Segundo Lima (2010, p. 17),

Não é por outra razão que o periódico dedicado a este gênero, e que será publicado entre os anos de 1792-1796, será denominado *Jornal de Modinhas* (ALBUQUERQUE, 1996), apesar das peças em seu

interior, muitas vezes, virem identificadas pela denominação *moda*, *duo*, *duetto*, além de *modinha*.

Araújo (1963) explica que, no Brasil, a palavra *moda* ganhou dois sentidos diferentes: um genérico, que, como em Portugal, incluía qualquer tipo de canção; e o sentido de *moda de viola*, tão cultivada no ambiente rural, principalmente no interior de Minas Gerais e de São Paulo. Para esse autor, a *moda de viola* se origina da *moda portuguesa*, pois conserva o canto a duas vozes paralelas, tão característicos do gênero em Portugal na segunda metade do século XVIII.

Um dos primeiros e principais nomes que merecem destaque na história da *modinha* (e também do *lundu*, como já citamos) é o de Domingos Caldas Barbosa (1740-1800). Araújo (1963) considera esse padre mulato como o criador e introdutor do gênero em Portugal e explica que, aliada ao clima social receptivo e aberto da metrópole, a *batina*, cobrindo-lhe a cor e a pobreza, permitiu sua circulação entre todas as camadas da população e lhe garantiu, principalmente, o acesso à nobreza. Que Caldas Barbosa foi o principal divulgador e compositor de *modinhas* e *lundus* parece não haver dúvidas, até porque, de acordo com Araújo (1963), não há registros musicais conhecidos em que apareçam as denominações dos dois gêneros em períodos anteriores à apresentação do padre em Portugal, em 1775. Ele afirma: “no bojo da sua viola, o nosso Caldas Barbosa levou para a metrópole portuguesa a primeira manifestação da sensibilidade e do sentimento musical do povo brasileiro – o *lundu* e a *modinha*” (ARAÚJO, 1963, p. 46). A questão a ser discutida, no entanto, se direciona para outro aspecto: o da origem.

Apesar de Araújo (1963) acreditar que Caldas Barbosa tenha criado a *modinha*, fica difícil comprovar tal fato, já que não existem informações que possam confirmar se o Padre teria realmente sido seu inventor ou se teria utilizado algum material já existente no Brasil para a elaboração do gênero. O que se sabe é que, antes de se tornar padre, Caldas Barbosa foi militar e boêmio, convivendo com as camadas populares, das quais, provavelmente, absorveu os elementos musicais e poéticos que viriam a formar sua obra. Longe de chegar a conclusões definitivas, Kiefer (1977, p. 15) ressalta que

temos dois caminhos de interpretação dos fatos: ou Caldas Barbosa criou as suas *modinhas* a partir de um substrato pré-existente no

Brasil (que seria desconhecido por nós) ou ele partiu de si mesmo, fundindo, em suas modinhas, elementos das árias da corte portuguesa com elementos brasileiros ainda não difusos e não cristalizados em gêneros musicais específicos.

De qualquer maneira, o “poeta, cantor de modinhas, exímio improvisador e, que naturalmente, tangia sua própria viola-de-arame” (LIMA, s.d., p. 49) teve importância incontestável na produção e divulgação da modinha e do lundu, tanto no Brasil quanto na metrópole. Além do sucesso alcançado na corte, Caldas Barbosa, também conhecido pelo nome árcade de Lereno Selinuntino, publicou o que viria a ser um importante registro das modinhas e lundus da época: o livro *Viola de Lereno* (1798). Esse trabalho é na verdade uma coletânea, em dois volumes, de seus poemas e letras no qual se podem encontrar o uso de neologismos “afro-brasileiros” típicos do vocabulário da colônia e a incorporação da frase sincopada ao estilo musical, “indicando uma prática adquirida naturalmente, ou seja, pela convivência, e não pelo resultado de estudos técnico-analíticos” (LIMA, s.d., p. 49).

As modinhas, nesse período, apresentam simplicidade melódica e uso frequente de cadências femininas com apogiatura superior. Além desses elementos, algumas possuem ainda introdução e poslúdio instrumental, desenhos melódicos descendentes que, de acordo com Kiefer (1977), podem ser associados à tristeza, e arpejos ascendentes que evocam suspiros, como se quisessem reforçar o caráter romântico do gênero.

Sem estrutura formal definida, a modinha define-se pelo tema escolhido – letras inspiradas nas relações amorosas – e pela maneira de tocar e cantar. Araújo (1963, p. 27) ressalta que, “longe de se fixar em uma forma definitiva, a modinha adquiriu, desde os seus primórdios, feição e caráter de canção acompanhada, de fundo lírico e sentimental, mas sem esquema formal definido”.

Lima (s.d.) explica que a modinha no Brasil difere da portuguesa pelo uso de síncopes e cromatismos na melodia, sobre um acompanhamento elementar. De acordo com esse autor, uma das hipóteses que talvez justifiquem a singeleza das composições seria a necessidade de o acompanhamento ser simples o bastante para ser executado pelo próprio cantor.

Em relação à questão musical, o estudo de registros, como o manuscrito anônimo para canto e guitarra intitulado *Modinhas do Brasil*, indica que

há uma grande quantidade de modinhas que se destacam por possuir uma musicalidade muito própria: melodias sinuosas de poucos compassos e compostas por pequenos motivos, a presença da síncope melódica, o acompanhamento em arpejos de quatro colcheias, parafraseando as batidas do nosso atual pandeiro ou ganzá. (LIMA, s.d., p. 49)

O encanto despertado por esse gênero aparece claramente no cuidadoso relato de Lord Beckford (*apud* ARAÚJO, 1963, p. 41):

(...) duas jovens muito elegantes, as quais, acompanhadas pelo seu mestre de canto, um frade baixo e quadrado, de olhos verdes, cantavam modinhas brasileiras. Aquêles que nunca ouviram este original gênero de música ignoram e permanecerão ignorando as melodias mais fascinantes que jamais existiram, desde os tempos dos Sibaritas. Elas consistem em lânguidos e interrompidos compassos, como se, por excesso de enlevo, faltasse o fôlego e a alma anelasse unir-se à alma afim do objeto amado.

A novidade que a modinha trazia estava no jeito direto ao tratar de temas amorosos, como o ciúme, o amor desprezado, as despedidas; e na ousadia em cortejar a mulher – geralmente a musa branca inalcançável. Tinhorão (1998, p. 116) explica que,

até o aparecimento da modinha, não havia um gênero de canção capaz de atender às expectativas de homens e mulheres, dentro da nova tendência à maior aproximação entre os sexos, característica da moderna sociedade definitivamente urbanizada.

Agora, o “pecado das orelhas” se tornava uma ameaça ainda maior à moral e aos bons costumes da sociedade.

A modinha alcançou tamanha popularidade que, apesar de inicialmente cultivada nos abastados salões da elite, foi aos poucos chegando a todas as classes sociais, até tornar-se um meio de expressão musical tanto português quanto brasileiro. Reflexo de todo esse sucesso pode ser visto na grande produção de material destinado à prática da canção no ambiente doméstico, como o *Jornal de Modinhas* (1792) e os manuais portugueses que ensinam a tocar guitarra ou viola, como o

escrito por Manuel da Paixão Ribeiro, em 1798. É importante observar que esses registros também demonstram a grande popularidade do instrumento. Tal fato se justifica pelo contexto social do começo do século XIX, quando a principal forma de lazer eram os saraus praticados pelas elites, durante os quais se apresentavam músicos profissionais e amadores e também as moças de família, que aproveitavam a oportunidade para exibir seus dotes musicais, cantando e tocando teclado ou guitarra (LIMA, s.d.).

É nesse ambiente que, influenciada pelo *bel canto* e pela ópera, a modinha começa a se modificar e aparece nesse *Jornal de Modinhas* com harmonizações feitas por compositores da tradição culta. Nesse luxuoso periódico, dedicado a D. Carlota Joaquina (1775-1830), cantigas populares eram arranjadas em linguagem erudita, sempre acompanhadas pelo cravo. Os nomes dos poetas eram omitidos, e apenas os compositores de renome, como Marcos Portugal (1762-1830) e Antônio da Silva Leite (1759-1833), eram citados (ARAÚJO, 1963).

Assim, a singeleza inicial, tão característica da modinha, se perde nas linhas vocais elaboradas e ornamentadas por essa italianização do gênero. Essa influência foi tão grande que, de acordo com Taborda (2004), fez com que a modinha ganhasse espaço no ambiente da música erudita e fosse introduzida nos entreatos das óperas. A responsável por essa inovação foi uma importante cantora lírica, Augusta Candiani (1820-1890), que, tendo interpretado pela primeira vez uma modinha brasileira, em 1845, tornou-se exemplo, logo seguido por outras cantoras. No entanto, o musicólogo Ayres de Andrade (*apud* Kiefer, 1977, p. 25) aponta que o resultado do contato entre esses gêneros musicais

foi que Bellini, com a melancólica suavidade de suas melodias, tão condizentes com a sensibilidade do brasileiro, passou a influenciar os trovadores do país, a tal ponto que no repertório da modinha brasileira não são raras aquelas que parecem provir diretamente das óperas de Bellini.

Ao lado dessa canção cultivada pela elite, a modinha segue seu caminho, em uma versão mais espontânea na sua variante popular. Sobre essa divisão, Tinhorão (1998, p. 119-120) explica que “as de ritmo mais vivo e melodia mais simples” eram

praticadas “no canto a solo dos seresteiros, pelas ruas. As mais elaboradas e harmonizadas no estilo do *bel canto*, nos salões”.

Na cena musical carioca, o gênero se tornou cada vez mais popular, principalmente com o surgimento da impressão gráfica, em 1830. Inicialmente, a produção era voltada para a canção praticada nos salões: “modinhas escritas com o acompanhamento de piano, instrumento que teve grande voga na segunda metade do século XIX” (TABORDA, 2004, p. 84). A partir disso, diversas coletâneas e inúmeras peças do gênero foram publicadas pelas muitas oficinas de música inauguradas na época.

Nessa mescla cultural, a modinha ganhou as ruas nas mãos de “toda uma legião de cantores, de seresteiros, de serenateiros, a flor da vagabundagem carioca, essência, sumo, nata da ralé (...)” (EDMUNDO *apud* TABORDA, 2004, p. 86). Esses personagens que circulavam pela noite carioca se dedicavam a cantar suas queixas nas janelas de suas amadas, sempre acompanhados pelo violão. Taborda (2004) explica que, dentro desse universo, havia os trovadores, que mantinham uma estreita ligação com o choro e se apresentavam sempre no final das rodas, e os modinheiros, “gente que adoçava a dureza do cotidiano com as mensagens de amor propagadas pelas letras das canções” (TABORDA, 2004, p. 87).

Essas celebridades das ruas encontravam abrigo nos botecos da cidade e nos cortiços, eram músicos amadores, anônimos, geralmente desempregados e envolvidos com capoeiragem. Era muito comum que tivessem conhecimento elementar do violão, mas desconheciam a leitura musical, o que levou o mercado editorial a publicar coletâneas apenas com os textos das canções.

O grande número de publicações do gênero e a constante procura por esse material reforçam ainda mais a dimensão e a popularidade adquirida pela modinha. Um marco editorial desse repertório foi a *Biblioteca dos trovadores*, impressa por Pedro Quaresma e composta pelos volumes *Cancioneiro popular*, *Cantor de modinhas*, *Choros de violão*, *Lira de Apolo*, *Lira brasileira*, *Lira popular*, *Trovador de esquina*, *Trovador marítimo*, *Trovador moderno* e *Serenatas*. De acordo com Luiz Edmundo (*apud* TABORDA, 2004, p. 86), “graças a essas brochuras, que se vendem até pelas

portas dos engraxates, a cavalo, num barbante, a canção popular, estimulada, cresce, palpita, e os poetas do gênero começam a aparecer”.

Taborda (2004) ressalta que a produção musical dessa época também impulsionou a criação de novos espaços de atuação. A modinha passou a ser apresentada nas casas de música, cafés-concerto, circos e casas de chope, lugares onde a reunião da “mulata, dançarina regional, e o mulato, seresteiro, completavam o tripé para a mais franca diversão: dança, música e álcool” (TABORDA, 2004, p. 88).

A modinha, em toda sua mistura e conflitos, se tornou nacional, como ressalta Mário de Andrade (1980, p. 7): “Por tudo isso a gente percebe o quanto a nossa Modinha de salão se ajeitava à melodia europeia e se nacionalizava nela e apesar dela”. E sugere: “as modinhas distraíam com seus ais”, por isso deveriam ser cantadas com um sorriso, não “levando a sério ‘essa choradeira sistematizada’, sorrindo aos males do amor” (ANDRADE, 1980, p. 5). Outro aspecto interessante, levantado por esse autor, é o fato notável, e mesmo contraditório, de um gênero nascido na elite ser incorporado pela cultura popular a ponto de se nacionalizar. Tal fenômeno é considerado por Mário de Andrade (1980) como o “desnívelamento da modinha”.

Tinhorão (1998, p. 123), no entanto, levanta outro ponto de vista:

Em vez de imaginar o caso singular e único da súbita adoção, pelas camadas populares, da “banalização” do estilo de canto e música cultivado ao som do cravo e do piano nos salões, é muito mais fácil compreender que as novas gerações de poetas e de músicos da era romântica se tenham deixado seduzir pela possibilidade nova de romper com o estreito mundo cultural das elites, e procurado um público maior entre as camadas médias das cidades, por sua origem ainda tão próxima da massa do povo.

Exercitadas sem interrupção, nos dois meios – popular e erudito –, a modinha chega ao século XX nas obras de Catulo da Paixão Cearense (1863-1946), nas impressões dos compositores nacionalistas e nas manifestações literárias e musicais.

Ao percorrermos um pouco da trajetória do lundu e da modinha, observamos sua prática difundida e incorporada pelas mais diversas classes sociais, perpassando ambientes, mediando culturas e, com isso, configurando-se como sinceras

manifestações da musicalidade brasileira. Mário de Andrade (*apud* TABORDA, 2004, p. 91) acrescenta:

Nos últimos dias do Império finalmente e primeiros da República, com a modinha já então passada do piano dos salões para o violão das esquinas, com o maxixe, com o samba, com a formação e fixação dos conjuntos seresteiros dos choros e a evolução da toada e das danças rurais, a música popular cresce e se define com uma rapidez incrível, tornando-se violentamente a criação mais forte e a caracterização mais bela da nossa raça.

O que nos cabe investigar ainda é como o violão estabeleceu seus contornos na canção e absorveu os mais diversos significados e associações. Interessa-nos agora entender como, “ao espreitar na noite escura”, esses violonistas estiveram “a dedilhar essa modinha” (BUARQUE, 1997, p. 53).

2.2 O Violão e a Viola na Canção

Para compreendermos o papel do violão e da viola na canção, precisamos retroceder no fio da história e recontá-la, agora sob o viés desses instrumentos. Na primeira parte deste capítulo, dedicamo-nos a entender de que maneira o lundu e a modinha participaram da formação da canção brasileira, apontamos suas principais características e percebemos como o violão e a viola, de certa forma, influenciaram a estruturação e a caracterização da canção no nosso país. No entanto, precisamos ainda aprofundar nesse processo, ambientando e abordando os principais agentes e compreendendo os significados culturais e sociais que envolvem o violão, não só na esfera da canção como na própria construção da simbologia assumida pelo instrumento ao longo do tempo. Voltemos ao século XV.

Em Portugal, nesse período, os trabalhadores da área rural começaram a migrar para os grandes centros urbanos, motivados pela agricultura comercial ou em adesão à política de navegações. O resultado desse adensamento descontrolado é que esses sujeitos acabaram “postos à margem da estrutura econômico-social como ganha-dinheiros, ou eventuais vadios”, caracterizados pelo

individualismo, a zombaria, a pretensa esperteza e a hipocrisia. Ou seja, tudo o que favorecesse a sobrevivência pessoal em meio aos demais, o que os levava inclusive à busca isolada do próprio entretenimento na singularidade do canto a sol com acompanhamento individual, ao som de sua viola. (TINHORÃO, 1998, p. 19)

E é pelas mãos desses modernos tipos urbanos que esse instrumento vai se tornando cada vez mais conhecido, e alcança tamanha popularidade entre os portugueses que aparece metaforizado em uma lenda, citada em nota de referência por Tinhorão (1998), na qual um monge francês (século XVI) retrata que foram encontradas dez mil guitarras portuguesas (violas simplificadas com quatro ordens) no campo de luta, após perdida a batalha de Alcácer Quibir (na África, em 1578). O número é exagerado, porém demonstra o quanto a viola já estava difundida em Portugal e, principalmente, nos permite deduzir quem eram essas pessoas que a tangiam, “posto que a base das tropas era formada pela massa dos pobres e mais gente situada à margem da vida econômica organizada das cidades (incluindo-se alguns tipos de condenados)” (TINHORÃO, 1998, p. 30).

Por outro lado, embora a viola fosse instrumento das camadas populares, como citamos anteriormente, ela também adquiriu certo sentido de modernidade. Com o declínio do trabalho agrícola e o constante desenvolvimento dos centros urbanos, há, conseqüentemente, certa valorização das atividades praticadas nesse moderno ambiente das cidades. É nesse ponto que saber cantar e tocar viola poderia suprir a condição social para se tornar símbolo do que havia de mais moderno na época.

Esses novos atributos associados ao “moço da cidade grande” podem ser exemplificados em duas obras do século XV: as peças *Quem tem farelos?* e *Farsa de Inês Pereira*, ambas do teatrólogo português Gil Vicente (c.1465-c.1536). O elemento comum, nos dois casos, faz referência à figura do escudeiro, que canta, acompanhado pela viola, para sua amada. Essa situação – que antecipa, em muito, o que viria a ser tema constante na modinha –, apesar dos desfechos diferentes (o trovador da primeira obra não tem a mesma sorte do segundo), revela o fascínio que o cantor-tocador de viola despertava em sua pretendida, não só por sua habilidade musical, mas pelo que ela representava. Tinhorão (1998, p. 25) observa que esse aspecto, na verdade, demonstra a

comum incompatibilidade com os costumes ligados à predominância da estrutura agrária. E era isso que explicava a atração de ambas (as *musas*) pelo personagem simbólico da sociedade em mudança: o jovem individualista capaz de suprir, com a sua prosápia, a equivocada posição de valido de uma nobreza falida, e isso apenas usando as novas qualidades urbanas de desenvoltura pessoal e domínio dos modernos símbolos da sociedade representados pela arte de cantar e tocar viola.

Paralelamente a esses diferentes significados sociais e culturais relacionados à viola, o que podemos observar, e parece ser consenso na literatura sobre o assunto, é uma grande confusão terminológica e técnica a respeito do instrumento. Como a viola já havia se tornado popular em Portugal, acompanhando praticamente todos os tipos de cantigas urbanas, é bem provável que esse instrumento possuísse diversas variações, principalmente em tamanho, número de cordas, afinações e, conseqüentemente, em denominações. Além dessa confusão sobre seus diferentes tipos, a viola ainda se encontraria em um emaranhado terminológico com outros instrumentos de cordas dedilhadas, como a *vihuela*, a guitarra e mesmo o violão.

Importantes estudos musicológicos tentam elucidar muitas dessas questões e imprecisões a partir das fontes de que dispõem, dentre as quais relatos, registros literários e iconográficos. Esse olhar mais detalhado sobre um assunto tão amplo, delicado e complexo pode ser encontrado no trabalho *Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro 1830/1930*, de Marcia Taborda (2004) e na tese de Gisela Nogueira (2008), intitulada *A viola con anima: uma construção simbólica*. No entanto, por fugir ao escopo do nosso trabalho não nos aprofundaremos nessas discussões, e abordaremos somente os aspectos e conceitos necessários à compreensão do uso do violão no acompanhamento da canção.

Para isso, primeiramente é importante esclarecer de que maneira, ainda que sob a designação genérica de guitarra, a viola se diferenciava da *vihuela*. De acordo com Tinhorão (1998, p. 26-27),

a velha guitarra latina dos antigos trovadores do século XIII ter-se-ia transformado pela virada dos séculos XIV-XV na *vihuela* espanhola, que era afinal a mesma viola usada em Portugal por tocadores palacianos ilustres como Garcia de Resende, com suas seis ordens de cordas próprias para a execução ponteada, ou dedilhada, que fazia supor seu uso um estudo de música mais aprimorado. Pois, ao lado destas (...) apareceriam então as violas mais simples, chamadas

às vezes de guitarras, menores no tamanho e com números de cordas reduzido geralmente a quatro ordens, e que qualquer curioso possuidor de bom ouvido podia tocar de *golpe* ou de *rasgueado*, suprimindo a falta de recursos técnicos com o ritmo da mão direita.

Assim, enquanto a *vihuela* seguia seu uso na música erudita, a viola, menor em tamanho, número de cordas e extensão, traçava seu papel na cultura popular. Inicialmente, a distância social entre os trovadores desses dois tipos de guitarra não era grande, “pois os escudeiros tinham pretensões à nobreza e, bem ou mal, procuravam reproduzir o estilo trovadoresco palaciano em sua escolha de repertório e interpretação” (TINHORÃO, 1998, p. 27). Porém, com a democratização de sua variante simplificada junto às camadas mais populares, a viola perde o prestígio e passa a ser considerada instrumento de “negros e patifes” (TINHORÃO, 1998, p. 27).

De sua trajetória dos palácios às mãos dessa parcela mais pobre da população, o tipo de viola (ou guitarra) que se tornou mais conhecido possuía cinco cordas duplas e utilizava, geralmente, encordoamento metálico, “possivelmente arame de várias cores (amarelo ou branco) ou com banho de metal mais nobre” (NOGUEIRA, 2008, p. 22), o que determinaria sua designação: viola-de-aramé. Sobre essa questão de nomenclatura, Taborda (2002, p. 13) explica que o termo *viola* teria surgido de uma “antiga prática, desenvolvida em vários países da Europa, de esculpir uma figura feminina ou então uma flor – a violeta (do latim: *viola*), encimando o cravelhal das violas de cordas friccionadas”. Porém, para definir sua tipologia, se faz necessário o uso de um complemento, que varia de acordo com a utilização (viola de mano, de arco, de cocho e de arame, por exemplo), ou ainda por suas especificações regionais.

Conforme apontamos, dos vários tipos de viola, foi a de arame a que mais se popularizou. Esse instrumento foi confundido com o violão, no início do século XIX, quando passou a utilizar a mesma afinação, equívoco desfeito somente no século seguinte, quando o violão se firmou como instrumento essencialmente urbano e a viola se refugiou no interior, dando origem à viola caipira, como veremos mais adiante (DUDEQUE, 1994).

No Brasil, a viola foi introduzida pelas mãos dos jesuítas no governo de Tomé de Souza, em 1549, com a finalidade de catequizar e estabelecer a música portuguesa na cultura indígena. No período colonial, a viola de arame começou a se tornar conhecida principalmente por intermédio do poeta Gregório de Matos (que a construía e tocava), mas foi somente no final do século XVIII que o instrumento ganhou enorme popularidade, com o poeta e compositor Domingues Caldas Barbosa, e entrou para a história como instrumento acompanhador de importantes gêneros da nossa música.

Para compreender melhor esse processo, precisamos acrescentar alguns detalhes que, indo além da participação da viola e do violão na história da canção, nos permitirão perceber os valores simbólicos relacionados à imagem desses instrumentos em seus aspectos sociais e culturais. Identificar quem eram esses instrumentistas e a forma como eram vistos pela sociedade e pela Igreja pode nos ajudar a entender como se estruturou a significação em torno da canção e dos instrumentos que a acompanhavam.

Conforme destacamos, o poeta Gregório de Matos foi também um importante divulgador da viola, reunindo, em sua figura e obra, o berço elitista e as experiências boêmias de suas andanças pela Bahia. Crítico feroz dos costumes da época, seus poemas satíricos ganhavam força e popularidade, sempre acompanhados pela viola de arame, da qual se pode supor que fosse hábil tocador. Esse conhecimento sobre o instrumento aparece nos versos em que, cruzando o sentido das palavras, o músico-poeta Boca do Inferno utiliza algumas especificidades da viola (como “trastos”, “escaravelha”) e tipos de toques (“tanjo rasgado” e “não te rasgo, nem te ponteio”) para construir o poema:

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 esses pontos me meto,
Nem me tiro desses trastos.
Inda assim se eu não soubera
O como tens trastejados
Na banza dos meus sentidos
Pondo-me a viola em cacos:

O cruzado pagaria,
 Já que foi tão desgraçado,
 Que buli com a escaravelha,
 E toquei sobre o buraco.
 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,
 Nem te ato, nem desato,
 Que pelo tom que me tanges,
 Pelo mesmo tom te danço.
 Busca a outro temperilhos
 Que eu já estou destemperado [...]
 (MATOS *apud* TINHORÃO, 1998, p. 59)

Apesar de citarmos apenas esse poeta, é preciso lembrar que ele não era o único. De acordo com Tinhorão (1998), nesses fins de Seiscentos, havia inúmeros cantadores tocadores de viola que, assim como Gregório de Matos, também eram músicos amadores, envolvidos com vadiagem e boêmia. Essas características, entretanto, não somente permaneceriam marcantes em seus personagens como também se transformariam em estigma, por muito tempo associado ao universo do violão. Na estruturação da canção brasileira, essa influência também se tornou nítida, pois seria pelas mãos de gente como essa que a modinha e o lundu satírico seguiriam sua tradição.

Conforme já comentamos, além dessa ligação com o profano, a canção e a viola também representariam uma ameaça aos bons costumes e à religiosidade por seduzir, com sua música e letra, as moças de família. Por essas razões, é evidente que a influência da canção na vida das pessoas se tornaria uma preocupação para a Igreja, que, na tentativa de manter o controle sobre seus fiéis, passou a condenar, punir e considerar essa prática musical como um pecado: o *pecado das orelhas*.

De acordo com Tinhorão (1998), nos papéis do Santo Ofício foram encontradas muitas informações sobre cantigas e sobre a proliferação de guitarras ou violas como instrumento acompanhador. Porém, o que é interessante perceber é a proporção simbólica que esses instrumentos alcançaram, pois, além de associados à promiscuidade, passaram a ser atribuídos ao próprio demônio, como podemos observar no relato de Nuno Marques Pereira (*apud* TINHORÃO, 1998, p. 65): “Porém, eu me persuado de que a maior parte destas modas lhas ensina o Demônio;

porque é ele grande Poeta, contrapontista e tocador de viola e sabe inventar modas profanas, para as ensinar àqueles que não temem a Deus”.

Em outra passagem, o padre espanhol Bento Remígio (1600-1685), citado por Tinhorão (1998, p. 65), conta que, durante um exorcismo,

entrando-lhe a curiosidade perguntou ao Demônio o que sabia? Respondeu-lhe que era músico. E logo lhe mandou vir uma viola, e de tal maneira a tocou, e com tanta destreza, que parecia ser tocada por famoso tocador.

O que esses dois depoimentos deixam transparecer, em uma primeira análise, é que, possivelmente pela grande influência, popularidade e ligação com a vida mundana, canção e viola foram intensamente combatidas e condenadas pela Igreja, não só por intermédio dos Tribunais da Inquisição como também por toda a força simbólica da religião.

Apesar desses esforços, a canção no Brasil continuou a se desenvolver, principalmente com o advento do lundu e da modinha. Já abordamos de maneira geral esse tema, anteriormente, mas agora, o que nos interessa é complementar e pontuar alguns de seus aspectos, principalmente os que se referem à viola, ao violão e ao acompanhamento da canção.

Mantendo as características poéticas e satíricas, antecipadas por Gregório de Matos, o lundu surge nos terreiros e alcança, inicialmente como dança, e depois como canção, os salões aristocráticos. Um dos primeiros registros que descrevem esse gênero, a 11ª Carta Chilena (1787) de Tomás Antônio Gonzaga (*apud* KIEFER, 1977, p. 33), também comprova a utilização da viola como seu instrumento acompanhador, como podemos observar no trecho:

(...) Então o machacaz, mexendo a bunda,
Pondo uma mão na testa, outra na ilharga,
Ou dando alguns estalos com os dedos,
Seguindo das violas o compasso (...)

Sobre essa música que dava suporte ao lundu em sua forma dançada, Lima (2010) explica que a falta de seu registro musical no período que antecede o século XIX indica provavelmente a prática do improviso sobre as funções de tônica e dominante,

e acrescenta que o tema geralmente era feito por instrumento melódico, como a rabeca ou a flauta, e o acompanhamento, por arpejos simples na viola.

Nas palavras do próprio autor:

o que nos sugerem os escritos da própria época é que a sonoridade que acompanhava tão “venturosa” dança era composta por instrumentos de percussão, juntamente com palmas de mãos, aliados, instrumentos de cordas dedilhadas, tais como viola de arame, guitarra inglesa ou francesa (MORAIS, 2000, p. 20). Estes, no caso de haver mais de um instrumento, podiam efetuar acordes em arpejos, tocar por pontos (RIBEIRO, 1789) ou rasgueados que marcassem o ritmo padrão do lundu, bem como tocar alguma melodia que pudesse servir de tema para futuros improvisos. (LIMA, 2010, p. 161-162)

Evidentemente, o tipo de formação instrumental variava, e dependia não só da portabilidade – pois a dança acontecia também nos terreiros e, para acompanhá-la, os instrumentos deveriam ser facilmente transportáveis –, como também do poder aquisitivo dos agentes sociais envolvidos.

Já na canção de amor, o acompanhamento instrumental seguiu um caminho mais complexo. Dos documentos que nos fornecem registros sobre a prática desse gênero, um dos mais interessantes e divulgados é o que expõe as impressões do embaixador da Inglaterra, comensal da Rainha D. Maria I, Lord Beckford (*apud* ARAÚJO, 1963, p. 41):

A noite ia se aproximando, as luzes cintilavam nas Tôrres, terraços e em todas as partes do singular aglomerado de edificações de que se compõe o palácio mourisco; metade da família se encontrava ocupada em entoar litanias de santos; a outra metade em caprichos e folganças de natureza talvez não muito edificante: o stacato monótono da viola (guitar) acompanhado pelo murmúrio tênue e suave das vozes femininas cantando modinhas formava, em conjunto, uma combinação de sons estranha e não desagradável.

Por esse relato, podemos ter uma ideia geral do ambiente palaciano de Portugal no início do século XIX e confirmar a utilização da viola no acompanhamento da modinha. No entanto, para sabermos mais sobre esse instrumento, precisamos consultar as análises de outro importante documento português, datado do final do século XVIII: o *Método de viola*, de Manoel da Paixão Ribeiro (?-1789).

Araújo (1963) confirma que, de acordo com esse método, o tipo de viola usado no acompanhamento de canções – como já mencionamos – era a viola de arame, que é a mesma usada pelos repentistas nordestinos e violeiros do interior do Brasil. Esse instrumento, também conhecido como “regra inteira”, ou “viola sertaneja”, possui cinco ordens, doze trastes, doze cordas metálicas, como explicamos anteriormente, e a mesma afinação do violão: do agudo para o grave – mi, si, sol, ré, lá (ARAÚJO, 1963).

A presença dessa viola e também do violão em canções aparece documentada em um conjunto de 30 modinhas anônimas escritas para dois sopranos e um baixo contínuo, denominado *Modinhas do Brasil*. Lima (*apud* CASTRO, 2005, p. 786), ao analisar esse material do século XVIII, nos fornece maiores detalhes sobre o acompanhamento:

Das trinta modinhas que compõem o manuscrito, 17 possuem acompanhamento para violão ou viola. Geralmente o acompanhamento para violão traz no baixo notas graves, que são encontradas na 6ª corda. Ao contrário, as que trazem arpejo para viola de arame nunca efetuam nota abaixo de lá 1, nota mais grave da viola. (...) Talvez a maior novidade que as modinhas dessa coleção possam ter apresentado, ao contrário do que poderíamos esperar, seja a opção pela simplificação harmônica aliada ao “estacato” monótono da viola, juntamente com o desenho sincopado e não muito sinuoso da curva melódica e seu final suspensivo.

Em relação às cantigas populares, a viola já estava bastante difundida, principalmente entre as camadas mais baixas, desde a época do Brasil Colônia. Dando suporte harmônico e rítmico à canção, o instrumento aparece posteriormente nos documentos de vários viajantes, como no livro *Viagem pelo Brasil* (1817-1820), escrito por Martius e Spix (*apud* Castro, 2005, p. 783-784):

A viola é aqui, como no sul da Europa, o instrumento preferido, ao passo que o piano é uma muito rara peça imobiliária que se encontra apenas nas casas ricas. As canções populares são acompanhadas pela viola e tem sua origem, tanto em Portugal como no próprio país.

É importante lembrar que as canções de amor também permeavam os salões, ganhando uma roupagem elitizada, influenciada, muitas vezes, pelo *bel canto* e pela ópera, como explicamos no tópico anterior. Assim, ao receber tratamento erudito, a

modinha transformou-se, modificando-se, conseqüentemente, seu instrumento acompanhador: não mais a viola, e sim o cravo ou o piano para acompanhar sua vertente erudita. Como, até a segunda metade do século XIX, o piano era privilégio de famílias abastadas, este ganhara então uma “conotação de nobreza, poder, cultura e bom nascimento”, o que se adequava ao processo de europeização do gênero. No entanto, o acompanhamento para piano não deixou de, em alguns casos, ser uma adaptação do tipo de acompanhamento utilizado pela viola, isto é, mudou-se o instrumento, mas não a linguagem. Para exemplificar essa ideia, transcrevemos dois trechos das análises de Araújo (1963) sobre algumas modinhas e lundus, publicados no *Jornal de Modinhas* (1792-1796).

No primeiro, sobre o *Dueto novo por modo de lundu “Como a tua companhia”* (1794), Araújo (1963, p. 72) explica que “o emprego do arpejo parece indicar a intenção do autor – José de Mesquita – de transpor para o cravo ou para o piano o processo de ferir o acorde na viola ou no violão”.

Em seguida, o autor constata que, em *Já se quebrarão os laços* (1793),

a ausência de síncope e a evidente influência erudita na melodia não conseguem esconder que a peça tenha sido composta para viola. A insistência dos baixos, a intervalos curtos, se adapta perfeitamente à escritura da viola. (ARAÚJO, 1963, p. 72)

Enquanto a viola era apenas “evocada” nessas modinhas de linguagem erudita, na vertente popular ela se consolidava cada vez mais na função de acompanhador, que agora também passava a ser exercida pelo violão. Quando pensamos na trajetória do gênero e de seu acompanhamento instrumental, percebemos, em resumo, que a modinha tem em sua origem a viola como instrumento acompanhador, o cravo e, posteriormente o piano, quando o gênero recebeu tratamento erudito. Porém, quem também entra em cena, assumindo essa função, é o violão.

A respeito desse processo, Castro (2005, p. 783) explica que, aos poucos, o violão começa a ocupar o

papel de principal acompanhador da “música popular” da época, tarefa que até então era da viola de arame. Gêneros como choros, modinhas, lundus, cateretês, maxixes e sambas etc. tiveram o acompanhamento do violão, que, aos poucos, foi substituindo a viola

de arame em ambiente urbano carioca. Não se sabe como a viola francesa (violão) apareceu em terras brasileiras, se pelas mãos da recém chegada elite portuguesa, ou pelo enorme número de viajantes que aqui estiveram na primeira metade do século XIX. O fato é que, em algum momento do século XIX, o violão passa a ser o instrumento preferido para o acompanhamento das canções populares na cidade do Rio de Janeiro.

Enquanto o violão se estabelecia na área urbana e se tornava elemento de mediação e difusão cultural entre as diversas classes sociais, a viola se refugiava no interior, na zona rural, principalmente dos Estados de São Paulo e Minas Gerais, e acompanhava outro tipo de canção: a moda de viola.

Esse violão de rua, que, como vimos no tópico anterior, acompanhava a canção de seresta e o lundu nos mais diversos ambientes da sociedade carioca, se metamorfoseava em seus significados. Se, de um lado, sempre esteve associado à boemia, de outro também tinha o poder de seduzir e encantar as mulheres. Podemos perceber esses aspectos, respectivamente, nas palavras de duas importantes figuras da música brasileira: Catulo da Paixão Cearense e o crioulo Dudu das Neves.

Catulo – grande poeta, compositor e músico popular – desabafa, no prefácio do livro *Cancioneiro popular de modinhas brasileiras*, publicado em 1908 e citado por Abreu (2004, p. 150), a respeito da importância da valorização da música brasileira em meio ao forte preconceito, principalmente em relação ao violão:

[...] nós, convencidos de que nessas composições do povo, cintilam fulgurantes pensamentos que, raríssimas vezes, são lobrigados nas obras da alta literatura; nós que preferimos uma modinha, uma canção rústica, um *lundu requebrado* a um qualquer trecho de Wagner, que não compreendemos, e que não nos produz a mínima sensação [...] não nos importemos com o pedantismo [...] dos que menoscabam do violão, por ser ele dizem, o instrumento dos desocupados e perdidos [...] Concluo, lamentando não ver neste volume, o que seria um trabalho colossal, todas as nossas ternas, meigas, doces e saudosas modinhas brasileiras, preciosas jóias [...] Mas, ainda assim, os Srs. Quaresma vão prestando, conscientemente, inestimável serviço à literatura mais nacional – a do povo.

Entretanto, o palhaço, cantor e violonista Dudu das Neves nos revela outra simbologia associada ao violão. De maneira descontraída, esse compositor conta como a habilidade no instrumento o transformava em uma “perdição”:

Não me agasto de ser crioulo;
 Não tenho mau resultado,
 Crioulo sendo dengoso,
 Traz as mulatas de canto chorado...
 Fui a certo casamento...
 Puxei ciência no violão,
 Diz a noiva, pra madrinha:
 – Este crioulo é a minha perdição.
 Estou encantada,
 Admirada,
 Como ele tem...
 Os dedos leves...
 Diga-me ao menos
 Como se chama?
 – Sou o crioulo
 Dudu das Neves.
 (NEVES *apud* ABREU, 2004, p. 164)

Essas duas citações são apenas exemplos que ilustram o modo como o violão era visto pela sociedade e, ao mesmo tempo, demonstram de que maneira esses agentes se articulavam em meio a tantos preconceitos e valores simbólicos. Muitos são os nomes relevantes na formação e execução da canção brasileira, porém gostaríamos ainda de citar um relato que exemplifica outro aspecto: o da prática instrumental.

Trata-se do compositor de modinhas Joaquim Manoel, que, além de conhecido por suas canções, era habilidoso instrumentista, como descreve um viajante francês no início do século XIX:

(...) quanto à execução, nada me pareceu mais espantoso do que o raro talento na guitarra de outro mestiço do Rio de Janeiro, chamado Joaquim Manoel. Sob seus dedos o instrumento tinha um encanto inexprimível, que nunca mais encontrei entre os nossos guitarristas europeus, os mais notáveis. (ARAÚJO *apud* KIEFER, 1977, p. 21)

Finalmente, outro personagem que merece destaque, principalmente por sua obra, é o mulato Xisto da Bahia, conforme explica Tinhorão (*apud* KIEFER, 1977, p. 26):

Sobre todos os criadores ia pairar, no entanto, a figura de um compositor completo, cuja ação, estendendo-se da Bahia ao Rio de Janeiro, e cuja criação, aliando o popular às parcerias com intelectuais como Arthur Azevedo, resumiria toda a trajetória da modinha do plano erudito ao violão do povo.

Esses relatos e os aspectos históricos que os contextualizam nos apontam os diversos significados, valores e transformações ocorridas – e atribuídas – à canção e ao violão. Sempre interligado à formação da cultura, mediando expressões, diminuindo a distância social, o violão foi indispensável também no abasileiramento da cultura europeia e na formação dos principais gêneros da música popular brasileira, assumindo na canção “o lugar de acompanhador (...) e enriqueceu a modinha com um fundo instrumental bem nacionalmente característico no seu espírito e nos seus processos” (ALVARENGA *apud* TABORDA, 2002, p. 149). Precisamos agora abordar a modinha e sua relação com um dos principais ambientes de sua prática: a seresta.

2.3 Sobre Declarações de Amor e Serenatas

A prática de apresentar canções amorosas nas ruas da cidade em noites enluaradas se tornou bastante popular, principalmente em princípios do século XX. Assimilando o ternário da valsa e o sentimentalismo do período romântico, a modinha participa de maneira fundamental na consolidação – e configuração – da prática seresteira. Essa atividade, ambientada nas ruas, tinha o intuito de homenagear um amigo ou, na maioria dos casos, conquistar o coração da mulher amada.

Machado (2004) identifica que a seresta está ligada ao trovadorismo medieval e teria se estabelecido no Brasil como uma herança cultural de Portugal:

Através de escritos medievais, temos notícia desse costume desde a Idade Média, na Península Ibérica, com os trovadores e menestrelis que entoavam suas cantigas líricas ou satíricas destinadas à amada, aos amigos, ou mesmo aos desafetos pessoais. No Brasil, esse costume antigo era muito frequente até as primeiras décadas do século XX, quando, nas noites de lua cheia, os grupos de seresteiros percorriam as residências dos amigos, cantando e ceitando, até o amanhecer. (MACHADO, 2004, p. 54)

Assim, além das modinhas, esses grupos musicais compostos por pessoas que, geralmente, sem conhecer a escrita musical, tocavam de ouvido e improvisavam arranjos, harmonias e desafios melódicos, também tinham em seu repertório lundus, maxixes, valsas, enfim, os mais diversos – e populares – tipos de composição musical. Além dos cantores, a seresta era comumente realizada por pequenos grupos instrumentais – que viriam a constituir o tradicional terno de choro – formados por flauta (ou instrumento de sopro), violão e cavaquinho. Luiz Edmundo (1957, p.27 *apud* TABORDA, 2004, p. 126) descreve essa prática:

Quando a cidade adormece, por ermas ruas e revéis caminhos, andam grupos de seresteiros a cantar. Em grupos numerosos, lá vão eles ferindo violões, cavaquinhos, bandurras e bandolins, os chapéus desabados no sobrolho, nos bolsos dos paletós, frascos da ‘branca’ ou de vinhaça. Andam léguas e léguas, assim a tocar, a cantar, até que venha a luz do dia.

De acordo com o *Dicionário musical brasileiro* (GALLET *apud* ANDRADE, 1989, p. 471), seresta é “o mesmo que serenata. É o choro, com a mesma formação instrumental, ou diversa – acompanhando um cantor solista popular.” Já para Fernandes (2008), elas se diferenciam conforme o local onde acontecem, sendo a seresta aquela que se realiza em locais fechados, e a serenata, ao ar livre, sob a luz das estrelas. Transpassando essas delimitações, é preciso ter em mente que a verdadeira serenata é a que “chega, pega a pessoa dormindo, a pessoa é acordada com a música e você vai viver a magia da serenata, que é ficar entre o sonho, o sono e a música” (QUINANE *apud* FERNANDES, 2008, p.3).

Quando pensamos acerca da seresta, é importante ressaltar que ao frequentar um ambiente específico, os diferentes estilos ou gêneros musicais passam a possuir características comuns. Por isso, ao mesmo tempo em que a modinha empresta seu caráter lírico e sentimental à seresta, ela também absorve as características – a forma de tocar, o estilo, etc. – dos grupos que a executavam (os chorões). Apesar de a serenata incluir em seu repertório outros estilos e gêneros musicais, nos parece que foi nesta simbiose com a modinha que esta prática musical adquiriu os contornos que permaneceriam continuamente no imaginário brasileiro.

O compositor paulista Francisco Mignone (1897-1986), ao falar de suas *Valsas de esquina* (escritas entre 1938 e 1943), nos fornece descrições e imagens dessa prática:

(...) naquele tempo havia outra coisa muito interessante em São Paulo: os rapazes reuniam-se à noite e faziam serenatas. Eu tocava um pouco de violão e flauta e íamos nas esquinas tocando às pretendidas namoradas, escondidas namoradas, ou sonhadas namoradas. Assim começaram essas valsas, e a impressão foi tão forte que ainda perdurou no meu espírito até mais tarde, quando escrevi as famosas Valsas de Esquina. Muita gente me pergunta: 'esquina por quê?' Porque nós ficávamos nas esquinas, tocando às nossas sonhadas, que não apareciam. (MIGNONE, 1991, p. 2)

No entanto, essas esquinas também teriam outra função: a de esconderijo. Ainda falando sobre a inspiração para nome de suas valsas, Mignone explica que

lembram aquelas valsas que, à noite, debaixo dos bruxuleantes lampiões a gás das esquinas, os chorões tocavam em suas serenatas às amadas, que atrás das venezianas ou cortinas, ficavam ouvindo. As esquinas serviam de refúgio, caso aparecesse um parente na rua para afugentar os boêmios perturbadores do silêncio noturno. (MACHADO, 2004, p. 156)

Assim como esta obra de Mignone, diversos compositores, sob orientação nacionalista, se valeram tanto da modinha quanto da seresta para conferir identidade, valores e feições brasileiras a suas criações. Da mesma forma, o violão passa a ser reconhecido por sua capacidade de agregar, transitar e expressar o povo brasileiro, e aparece retratado tanto nessas valsas quanto nas canções, como veremos nos próximos capítulos.

Outro aspecto interessante é que, nesse processo, o violão, antes de se tornar símbolo de nacionalidade, emprestaria sua má fama também à seresta:

A prática da seresta à luz do luar tão peculiar da paisagem carioca, não saíria impune à repressão; apesar de encantamento e poesia se revelarem ferramentas peculiares da atividade do seresteiro, não podemos deixar de observar que a imagem dos instrumentistas envolvidos na plangente cantoria é bastante identificada ao tipo do capadócio, violonista, amante da branquinha (...). (TABORDA, 2004, p. 126)

No entanto, esse hábito, mesmo tendo caído em declínio, juntamente com a modinha, na segunda metade do século XX, mantém sua tradição ainda viva, não só em algumas cidades do interior como no imaginário cultural de nosso povo. Vejamos a seguir como a serenata e a modinha se fizeram presentes – musical e simbolicamente – na formação da canção de câmara brasileira.

3 A CANÇÃO DE CÂMARA NO BRASIL

No capítulo anterior, observamos como o violão esteve profundamente ligado ao surgimento e à elaboração da canção popular, imprimindo e também recebendo dela características não apenas sonoras, mas também valores e significados relacionados à sua prática e ao acompanhamento instrumental. Esses valores e significados simbólicos se modificaram e ainda permanecem em constante transformação, uma vez que, não obedecendo à cronologia ou a nenhum tipo de ordenação, se mantêm abertos, mutáveis, variáveis, norteados por ideais, olhares, culturas e contextos. Ao perceber o violão e a canção para além da esfera musical, encontramos, no contínuo diálogo com a sociedade, de que modo os músicos, os ambientes e as ideologias determinaram o olhar sobre essa prática musical. Assim, a canção acompanhada pelo violão, feita na rua, em serenata, geralmente pelas mãos de gente simples, músicos amadores que “levavam a vida” na boemia, acabou julgada de forma negativa e considerada uma ameaça à moral, aos bons costumes e à religiosidade. No entanto, a força dessa expressão musical no nosso país revela, em um sentido inverso, o quanto ela também deixou suas marcas e modificações na cultura, de tal forma que, hoje, a canção, “um cantinho, um violão” passou a ser vista como a mais difundida e democratizada prática musical, um símbolo de identidade e de reconhecimento nacional.

Essa perspectiva da canção em sua vertente popular é essencial para o nosso trabalho; porém, precisamos, em contraponto, nos aprofundar um pouco mais em como ela traça seus caminhos na música erudita. Sobre esse aspecto, devemos compreender de que maneira gêneros de canção já então consolidados na tradição europeia, como o *Lied* e a *Mélodie* chegaram ao Brasil, e dialogaram com a nossa cultura. O convívio com as manifestações populares, as tensões quanto à utilização da língua portuguesa e o uso do piano – instrumento consagrado pela estética clássico-romântica europeia como acompanhador da voz – foram, aos poucos, se adaptando conforme a busca por uma canção artística essencialmente nacional.

A busca dessa expressão “genuína” do povo brasileiro, tão sonhada pelos nossos modernistas no início do século XX, e a força com que esses ideais (nacionalistas)

influenciaram e direcionaram a produção artística em nosso país nos impulsionam para uma discussão que vai além da própria obra musical. A compreensão desse contexto histórico e de seus aspectos socioculturais pode nos ajudar a perceber como, nos diálogos entre erudito e popular, nacional e europeu, a canção de câmara se estruturou e incorporou o violão ao seu acompanhamento.

Assim como na música popular, em que a canção foi acompanhada originalmente pela viola e, posteriormente, pelo violão – em sua vertente urbana –, na canção erudita o repertório para violão e voz também se desenvolve mais tarde, o que é fato natural, uma vez que essa prática era tradicionalmente consagrada ao *bel canto* e ao piano. Entretanto, o instigante aqui não é o tempo, mas os meandros percorridos pelo violão para que este espaço fosse possível.

Para entendermos esse processo, precisamos investigar como os nacionalistas, ao utilizarem elementos da cultura brasileira, perceberam o violão em sua simbologia e ligação com canção popular e, sem utilizá-lo diretamente, ao menos em um primeiro momento, tentaram traduzi-lo na canção “artística”⁴, citando-o através do piano. Talvez esse tenha sido um dos caminhos que permitiram ao violão ganhar voz e vez no meio erudito, posto que ainda não era considerado instrumento de concerto e mantinha seu estigma de vagabundagem e boemia, enquanto o piano, além da tradição de acompanhar a voz, era sinônimo de alta cultura e posição social.

Essas ideias e o estudo do modo como o violão, sua imagem, uso e linguagem aparecem, de alguma forma, retratados na canção serão o assunto do presente capítulo. Para isso, além de uma pesquisa histórica, faremos também a análise de algumas obras do repertório para canto e piano que aparecerão citadas ao longo do texto.

⁴ Conforme Mário de Andrade (1972), a música artística seria a construção de uma música nacional através da “transposição erudita” de elementos já existentes na música popular.

3.1 A Canção: Definições

Temos nos referido, ao longo deste trabalho, à canção e suas vertentes, que, passando pelo popular, agora se abrem ao “artístico”. Essa ampliação, no entanto, nos enreda em termos dicotômicos, por vezes confusos e polêmicos, que podem emaranhar e comprometer a compreensão do tema. Por essa razão, antes de entrarmos na esfera da canção erudita, optamos por abordar conceitos essenciais, não com a intenção de esgotar ou promover um debate aprofundado – que, apesar de sua importância, fugiria ao escopo do estudo –, mas de elucidar e estabelecer a terminologia usada nesta pesquisa. Por isso, vamos agora abordar alguns conceitos sobre a canção e apontar diferenças em relação ao seu uso nos ambientes popular e erudito.

Mário de Andrade entende a canção como sendo o “canto solista acompanhado por instrumento solista” (ANDRADE *apud* BAROGENO, 2005, p. 927) e nos aponta uma importante e complexa questão: a relação entre música e palavra. Para o escritor, esses dois aspectos, pertencentes a domínios independentes, se unem na canção, dando origem a uma nova unidade poético-musical, em que a música, com seus recursos expressivos próprios, mantém sua liberdade em relação à palavra. Porém, a escolha desses elementos na criação musical seria conduzida ou exigida pela “densidade e intensidade” do poema; por essa razão, ambos, música e palavra, deveriam possuir a mesma importância e preocupação no processo de criação da canção.

Ainda sobre essa questão, Pádua (2009) explica que, por utilizar e interatuar diferentes meios ou “sistemas de significação” (verbal e musical), a canção aparece como uma obra multimídia, ou seja, “pode ser considerada como uma ação conjunta que envolve a transposição de elementos de uma mídia a outra, a criação de uma obra multimídia original e a recriação da mídia original” (PÁDUA, 2009, p. 78). No entanto, a autora ressalta que a canção vai além dessa transposição, pois, ao recriar o texto poético, a música o modifica, não só em sua estrutura ou duração, mas, também, ao criar diálogos e ambientações, em seu sentido. Assim, para Pádua (2009, p. 79-80),

poema e música, ao serem entoados, se unem de tal forma que a canção não pode ser mais vista apenas pelo viés literário ou pelo viés musical, e esta união torna-se tanto mais real à medida que o intérprete traduz em palavras e sons musicais o conteúdo da partitura. O processo final por que passam os intérpretes de uma canção é de estarem totalmente mergulhados nesse todo formado de palavras e sons.

De acordo com Dutra (2009, p. 23),

a canção de câmara é reconhecida como um gênero de música vocal no qual um poema é musicado por um compositor que, através de uma obra musical escrita, “interpreta” com sua música o poema escolhido, do qual, geralmente, não é autor.

No Brasil, os poetas mais musicados foram os modernistas, porém estudiosos como Vasco Mariz e Mário de Andrade teceram, como veremos mais adiante, sérias críticas direcionadas à escolha e ao tratamento dado a esses textos selecionados por nossos compositores. Esse tipo de canção, além do registro em notação musical (tanto da melodia para o canto quanto do acompanhamento, geralmente para piano, violão ou pequenos conjuntos instrumentais), apresenta uma importante característica que lhe justifica o nome: são obras que, destinadas a essa pequena formação musical, encontram em ambientes reduzidos (salas ou “câmaras”) os locais acusticamente adequados à sua prática.

A construção da canção popular implica, porém, outros decursos, nos quais a relação entre compositor e letrista acontece de maneira mais diversificada. Como, em geral, o primeiro tem estreito contato com o segundo, o resultado musical surge do trabalho colaborativo e, por isso, não obedece a nenhuma ordem: a letra pode surgir a partir da melodia ou vice-versa, ou até simultaneamente. Mariz (1997, p. 59) acredita que:

se no setor erudito quase sempre o compositor comenta o texto deste ou daquele poeta sem liberdade para alterar-lhe os versos, no terreno da música popular a junção do poema com a melodia atravessa processos mais complexos e muitas vezes são compostos concomitantemente.

Este pensamento suscita um ponto interessante, pois esse tipo de parceria (compositor-letrista), tão exercitada, principalmente no samba, no começo do século

XX, permite uma grande flexibilidade e adequação entre melodia e letra. É preciso lembrar, entretanto, que esses compositores geralmente desconheciam a leitura musical e, por isso, sua música era feita e passada “de ouvido”, necessitando assim, de que uma terceira figura, conhecedora do assunto (como um arranjador, por exemplo), pudesse registrá-la. Em relação à esfera erudita, várias obras não se enquadram nesse rigor proposto por Mariz (1997), visto que, por vezes, os compositores se valem de fragmentos de poemas ou modificam-lhes a estrutura conforme suas intenções ou propósitos musicais.

Todos esses aspectos – o processo de criação, o conteúdo textual e a forma de transmissão – são apenas alguns dos pontos que diferenciam a canção erudita da popular. É claro que, ao pensarmos na canção e na complexidade dos processos que a envolvem, esses limites se tornam imprecisos e, em alguns momentos, indissociáveis dentro dos processos híbridos que formam a canção brasileira. Nessa via de mão dupla entre erudito e popular é, por vezes, difícil precisar elementos originais, influências e as múltiplas adequações, readaptações e tratamento dado aos elementos que transitam entre esses dois meios. Apesar do resultado musical amalgamado, os espaços, os músicos e a forma como esse repertório é criado e executado também colaboram e, de certa forma, determinam a categorização dos gêneros. Barongeno (2005) explica que a divisão entre o popular e o erudito só aconteceu formalmente no século XIX, e que, dentre as várias razões que a ocasionaram,

a natureza do instrumento acompanhante foi um dos fatores preponderantes. Embora Haydn, com suas *canzonets*, já apresente um piano totalmente independente da voz, são as novas características mecânicas deste instrumento que lhe garantem as suas possibilidades expressivas. (BARONGENO, 2005, p. 930)

Esse é um aspecto importante na canção de câmara, pois, mesmo sob a designação de “acompanhamento”, a parte instrumental faz mais do que simplesmente acompanhar o canto: ela dialoga e também interpreta o poema. É importante perceber que o desenvolvimento dessas possibilidades dependeu também da própria evolução técnica e estrutural do instrumento. As características sonoras, as possibilidades interpretativas e expressivas, o desenvolvimento da técnica e do repertório podem ter contribuído para uma mudança na maneira de se pensar o

acompanhamento, permitindo maior autonomia e liberdade para o piano, como no *Lied*, gênero que veremos mais adiante.

Por outro lado, as características sonoras e as especificidades instrumentais podem, de alguma forma, determinar, ou, no mínimo, influenciar a natureza da canção. Quando pensamos nas diferenças de timbre, sonoridade, extensão e em tantos outros aspectos musicais de dois dos principais instrumentos acompanhadores da voz, o piano e o violão, percebemos que suas singularidades estão impressas e, ao mesmo tempo, são determinantes na linguagem, criação e execução da canção.

Além disso, esses instrumentos carregam consigo uma gama de significados simbólicos, como vimos anteriormente, que aqui os utilizamos como ponte para retornar à dicotomia entre erudito e popular. De um lado, o piano, instrumento tradicional na educação das moças de “boa família”, símbolo de alta cultura e posição social, que, mesmo popularizado nas mãos de Chiquinha Gonzaga e Nazareth, manteve, nos meios eruditos, seu reconhecido espaço. Natural que a canção, praticada nesse ambiente elitizado, por pessoas com conhecimento musical acadêmico, consolidasse, também, aqui no Brasil – como tradicionalmente já acontecia na cultura europeia –, a formação canto e piano na nossa canção de câmara erudita. No outro extremo, é o violão que acompanha a canção popular nas suas mais variadas expressões. É preciso lembrar que esses violonistas desconheciam a teoria e a notação musical, e que, até as primeiras décadas do século XX, eram raros os que tinham algum conhecimento técnico formal do instrumento. Esses músicos, sem um estudo acadêmico, faziam das ruas, nas noitadas e serenatas, seu espaço de vivência e prática musical, principalmente no acompanhamento do canto e da flauta. Sendo considerado instrumento de capadócio, “gente à toa” ou “vadia” – justamente pela associação ao ambiente e aos tipos de pessoas que o executavam –, o violão confere à canção não só esses significados de cunho depreciativo, mas (e talvez, principalmente) toda a sua popularidade e amplitude democrática.

É importante esclarecer que, formalmente, essa cesura erudito/popular possuía outra conotação para os nossos modernistas. Abordaremos, com mais detalhes, ainda neste capítulo, o movimento modernista e suas implicações, mas por ora o que precisamos saber é que, guiados pela busca de uma identidade nacional,

teóricos e estudiosos conferiram significados diferentes ao que hoje consideramos, mesmo que por consenso, erudito ou popular. Para eles, o popular estaria na raiz de nossa cultura e, por isso, se aproximaria do que, atualmente, entendemos como folclórico. Já a manifestação artística urbana, modificada e influenciada por culturas externas, difundida e massificada pelos meios de comunicação da época, ganharia a denominação de popularesca. Por fim, surgiria uma categorização relacionada ao erudito: a música artística. Esta, por sua vez, seria a construção de uma música erudita nacional com base nos elementos populares, conforme explica Mário de Andrade (1972, p. 24):

A música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora. Pois é com a observação inteligente do populário e aproveitamento dele que a música artística se desenvolverá.

O desenvolvimento desse “fenômeno popular” se torna particularmente interessante para o nosso estudo, pois a investigação de seus aspectos e também do repertório construído sob seus princípios nos permitirá uma percepção de como o violão galgou seu espaço na formação de uma canção de câmara “genuinamente” brasileira. Assim, mantendo o nosso foco no repertório erudito, poderemos encontrar uma porta de entrada para esse violão carregado de estigmas, mas que, ao mesmo tempo, se apresenta intrínseco, indissociável e representativo de nossa identidade musical e cultural. Para entendermos de que maneira ele pôde ser absorvido e aceito na esfera erudita, primeiro precisamos compreender o modo como a canção se configurou em nosso país e qual a importância do piano como seu instrumento acompanhador neste processo.

3.2 A Canção de Câmara Brasileira: Conflitos e Tensões

Conforme exposto no capítulo anterior, a canção brasileira se estruturou a partir de dois importantes gêneros musicais: a modinha e o lundu. O estudo panorâmico desses gêneros nos mostrou que, apesar de o lundu ter em sua história o berço e a identificação popular, foi a modinha que conquistou uma dimensão e um

acolhimento sem igual tanto no meio erudito quanto no popular. Sabendo a importância de ambos no processo de construção da canção brasileira, chegamos agora à esfera do erudito, na qual também as tensões e as trocas culturais foram fundamentais para a invenção de nossa canção de câmara.

Nesse processo, temos como contexto o início do século XX, época ainda moldada pela tentativa de reproduzir aqui o modo de vida e a modernidade europeia. A canção de câmara se desenvolveu na interlocução entre o repertório tradicionalista – que imperava nas escolas e nas salas de concerto, como a técnica do *bel canto* e a ópera italiana – e nossas mais diversas e genuínas manifestações culturais que, paulatinamente, contribuíram para a aclimação dos consagrados gêneros vocais europeus.

É claro que a convivência e a consequente mistura de todos esses elementos e gêneros não ocorreria sem conflitos e tensões. Ora, se a prática vocal erudita procurava reproduzir a forma de canção já então consolidada na Europa, não seria de maneira simples que esta canção em língua estrangeira, tradicionalmente acompanhada pelo piano e executada nas salas de concerto com toda a impostação da técnica lírica, conviveria com as expressões da nossa cultura popular. Afinal, aqui a canção era geralmente praticada na voz de gente simples, acompanhada pelo violão, no mais “tradicional” estilo seresteiro. No entanto, para entendermos o desenrolar deste processo, precisamos compreender o contexto histórico que o envolve e perceber o quanto o movimento nacionalista influenciou e encontrou caminhos para articular muitas dessas questões.

Ao buscar a construção de uma música genuinamente nacional, os modernistas foram encontrar no folclore e nas manifestações populares o material necessário para tentar concretizar seus ideais. Porém, essa articulação entre os meios popular e erudito aconteceu de forma lenta e irregular, começando por Carlos Gomes (1836-1896), por exemplo, que foi um dos primeiros compositores a utilizar elementos nacionais em sua obra, como a tão citada temática indígena de *O Guarani*. Contudo, isso não seria suficiente para a criação de uma canção com caráter nacional, pois, apesar de inspirado na cultura indígena brasileira, Peri ainda aparece vestido da tradicional linguagem operística italiana. Era preciso ir além desse exotismo – cultivado pelos indianistas e posteriormente tão combatido por Mário de Andrade – e

buscar uma forma de expressão que se aproximasse de nossa cultura, que falasse ao brasileiro e pelo povo brasileiro. Era preciso uma mudança que envolvesse o idioma.

A primeira transformação significativa foi feita por Alberto Nepomuceno (1864-1920), que, a partir do lema “não tem pátria o povo que não canta na sua língua”, iniciou um processo de ruptura com o uso dos tradicionais idiomas europeus. Mesmo compondo também em francês, alemão e italiano, foi Nepomuceno quem introduziu o canto em português. Com isso, abriram-se novas possibilidades, sonoridades e também preocupações, principalmente em relação ao nível poético e musical dentro da canção que, assim como no *Lied* alemão e na *Mélodie* francesa, deveriam estar equiparados.

A respeito da relação texto-música e do desenvolvimento dos gêneros fundamentais da música vocal, Pádua (2009) explica que a canção no Ocidente remonta à Grécia antiga, mas as primeiras anotações melódicas são do século IX. Ao longo dos tempos, ela foi adquirindo diversas conformações, inicialmente utilizando a música com o intuito de efetivar a palavra (como no canto gregoriano medieval) até a aquisição de novas possibilidades composicionais, com os aspectos musicais sublinhando o sentido da palavra (a partir de Monteverdi).

No final do período Clássico e início do Romântico, um novo tipo de canção é elaborado, tendo como ponto de partida o texto poético. Inspirado no nacionalismo e na tradição literária e filosófica surge na Alemanha um novo gênero: o *Lied*. Pádua (2009, p. 75) ressalta que

a palavra *Lied*, que quer dizer simplesmente *canção*, é hoje adotada internacionalmente para designar a canção erudita ou canção séria alemã, ligada às manifestações escritas musicais. Os *Lieder* foram compostos por compositores clássicos como Mozart ou Haydn, pelos grandes compositores do romantismo alemão e continuam sendo compostos na atualidade. Beethoven, Schubert, Schumann, Mahler, Wolf, Wagner e Richard Strauss, entre outros, escreveram canções a partir de poemas de expoentes da poesia alemã como Goethe, Heine, Eichendorff, Möricke e Rückert, além de centenas de poetas menos conhecidos.

Uma importante característica e inovação trazida por esse gênero foi em relação à mudança no papel do acompanhamento. O piano não se limitava apenas a

“acompanhar” a melodia: ele passou a dialogar, ambientar, comentar e dar suporte ao texto. Um fenômeno parecido aconteceu na França, com o desenvolvimento da *Mélodie* a partir de canções sentimentais. Esse gênero é, em essência, muito semelhante ao *Lied*.

No Brasil, apesar de o nacionalismo musical ter impulsionado o desenvolvimento da canção de câmara, foram muitos os problemas enfrentados por nossos compositores na busca pela criação de um *Lied* nacional. Esse gênero, construído a partir das obras de grandes nomes da literatura alemã, apresentava um nível de expressividade e simbiose entre palavra e música que se tornou sua grande marca. Ele seria o parâmetro pelo qual os compositores brasileiros ambicionariam a excelência. Para isso, no entanto, era preciso estudar a fundo nosso idioma, conhecer suas possibilidades e relações com a sonoridade musical.

Não foi exatamente o que aconteceu. Sem o peso da tradição, como a carregada pelo *Lied* europeu, a canção de câmara no Brasil ia tateando e se desenhando entre o pensamento musical nacionalista e o uso ainda recente da língua portuguesa. Para Mário de Andrade, nossos compositores, muitas vezes, não escolhiam textos adequados para serem musicados, ou então optavam por poemas muito simples, ou ainda não lhe compreendiam o sentido e acabavam produzindo uma atmosfera musical desconectada da expressividade poética. As situações são bem diversas. No entanto, ainda haveria o problema da adequação entre a letra e a melodia, o que, como ressalta esse mesmo autor, representava, em muitas ocasiões, um desafio, ou um desconforto para o intérprete. Sobre esse aspecto – o da performance –, outra importante questão se apresenta: a técnica.

O problema aqui é se o *bel canto*, aprendido e utilizado pelos nossos cantores (tanto naquele tempo quanto nos dias de hoje) consegue acomodar a língua portuguesa e possibilitar a expressão artística de nossa cultura. Esse assunto, que mantém certa atualidade, suscita opiniões divergentes e merece uma discussão mais aprofundada e reiterada, principalmente no que refere à construção interpretativa. Não poderemos nos deter nessa questão, pois não é o foco do nosso trabalho, mas se pensarmos em um contexto em que se buscava a valorização das manifestações mais autênticas e espontâneas do povo brasileiro, parece ser um descompasso a utilização de uma técnica estrangeira – que talvez possua poucos pontos comuns

com a nossa língua e cultura – para cantar a utopia nacionalista. Por outro lado, essa dicotomia pode ser de certa forma natural, já que a canção brasileira foi traçando suas feições e encontrando seu lugar através desse hibridismo. Hoje, no entanto, outras possibilidades se abrem e pode-se trabalhar com um leque mais amplo de recursos: o importante não é estabelecer uma determinada forma, mas levantar discussões que permitam escolhas interpretativas coerentes e belas, de acordo com cada canção e intenção musical desejada.

Mas, voltando ao processo composicional, apesar da dificuldade na escolha dos textos, das falhas na prosódia – isso sem falar nas variantes do nosso idioma, nos sotaques e nas expressões próprias de cada região – e dos problemas de enlace entre música e palavra, a canção de câmara se desenvolvia, sob o olhar atento e crítico de Mário de Andrade. A orientação dada por esse mentor intelectual à maior parte dos compositores nacionalistas ia ao encontro da principal característica do *Lied* europeu, no qual música e poema, apesar de serem elementos autônomos, precisariam ser trabalhados de forma equiparada e unificada dentro da canção. Afora esse equilíbrio, a música vocal deveria possuir algo de identitário, de genuíno; alguma coisa que a credenciasse como brasileira. Assim, além da mudança de idioma, seria necessária uma grande e decisiva transformação na linguagem musical. Passando por um processo antropofágico, a música brasileira precisava descobrir (ou inventar) suas origens, tradições e características, para que pudesse se (re)conhecer e expressar artisticamente sua autenticidade. Impulsionando esse processo, o movimento nacionalista determinaria as feições do nosso modernismo e imprimiria na música (e na canção) marcas fundamentais.

Entre contradições e ideologias, a primeira questão que se apresenta é o desencontro entre o momento vivido pelo Brasil e o modernismo europeu. Podemos ter uma ideia geral dessa diferença a partir do trabalho de Mário de Andrade (1893-1945), um dos fundadores do modernismo brasileiro, que, como explica Barbeitas (2009), não aborda as transformações sofridas pela música e pelo canto no contexto das evoluções estilísticas que estavam ocorrendo no começo do século XX, indicando um “apego excessivo a formas fixas e consagradas (a sua ideia de canção erudita) e a configurações culturais estanques ou tendentes à imobilidade (a noção de popular, por exemplo)” (BARBEITAS, 2009, p. 147).

Além dessa, outra discussão se torna fundamental: a absorção e utilização das manifestações populares na criação da canção erudita. Para sermos mais específicos, o que nos interessa investigar é como os compositores eruditos trataram e procuraram traduzir elementos, usos e significações da cultura popular – em que o gênero mais expressivo de canção era a modinha acompanhada pelo violão –, para a criação de uma canção de câmara com características nacionais. São vários os aspectos e desdobramentos importantes desse tema que precisaremos estudar cuidadosamente. O primeiro é o complexo processo de diferenças e hibridismos entre a canção popular, com toda sua democratização e liberdade e a canção erudita elitizada e impregnada de uma tradição emprestada do *Lied* europeu. O segundo ponto é relativo aos instrumentos acompanhadores que, além das particularidades físicas, sonoras e técnicas, apresentam profundas diferenças em relação a suas funções, práticas e simbologias, principalmente se pensarmos no piano como instrumento “nobre” e tradicional no acompanhamento da canção e no violão, ao contrário, como ícone de baixa condição cultural e social. Esse aspecto ainda nos direciona para uma última e talvez mais relevante observação sobre o assunto, que consiste em perceber de que maneira o violão e seu uso foram, através das diretrizes nacionalistas, conquistando seu espaço e sendo incorporados à canção de câmara brasileira.

Essas questões serão abordadas no decorrer deste capítulo, partindo de uma abordagem geral sobre o modernismo, passando pelas direções nacionalistas assumidas pelo movimento até percebermos suas relações e reflexos na canção brasileira, principalmente no tocante ao acompanhamento instrumental.

3.3 O Nacionalismo Musical: Diálogos e Hibridismos

3.3.1 O Modernismo no Brasil: Contextualizações

O começo do século XX foi marcado por profundas transformações não só na maneira de se pensar as identidades e suas relações, mas também em toda a

estrutura social, econômica e artística do Ocidente. Nas artes, a modernidade fez aflorar diversos movimentos de vanguarda, na tentativa de romper com padrões estéticos sacralizados e buscar uma nova maneira de expressão artística sintonizada com as contradições vigentes. Contier (1992) explica que, em geral, nos grandes centros europeus (Paris, Milão, Berlim e Viena), ocorriam tensões derivadas do “choque” entre a considerada “alta” cultura, preservada pela aristocracia e elite cultural, e os artistas modernistas.

Na música, o desejo de reformulação colocou em xeque as relações tonais de causa/efeito.

Para Schoenberg, em síntese, a oposição consonância/dissonância era de ordem histórica e cultural. Com a modernidade, os conceitos de dissonância e cromatismo favoreceram a formulação de uma nova teoria estética. (CONTIER, 1992, p. 264)

É nessa nova dimensão artística que compositores como Debussy (1862-1918), Schoenberg (1874-1951) e Stravinsky (1882-1971) promoveram uma transformação na linguagem musical, fragmentando o discurso, empregando a politonalidade, utilizando combinações rítmicas inusitadas ou inéditas, realizando pesquisas acústicas, incorporando o ruído à obra musical, promovendo, enfim, a emancipação do conceito formal de dissonância e a articulação das diversas correntes estilísticas vigentes na época.

Esses compositores, partidários das mais variadas concepções artísticas, buscavam organizar grupos com o intuito de debater questões pertinentes à modernidade e elaborar maneiras de modificar o predominante discurso retrógrado da época. Não tinham apoio financeiro nem da aristocracia, nem do Estado; porém, após a Primeira Guerra Mundial, os governos ditatoriais passaram a apoiar os segmentos artísticos afinados com os ideais de construção de uma hegemonia nacional.

Enquanto, na Europa, os vanguardistas promoviam uma revolução nas artes, no Brasil, o gosto musical da população nos principais centros culturais, como Rio de Janeiro e São Paulo, ainda estava circunscrito às obras consagradas da tradição clássica-romântica europeia. Foi somente por volta de 1920 que

os modernistas, preocupados com o ideal de atualização técnico-estética do Brasil no campo musical em face dos modernismos europeus, passaram a defender, com veemência, a construção de um projeto em prol da criação de uma teia de significantes representativos da música brasileira nacionalista em suas especificidades rítmicas, timbrísticas, formais. (CONTIER, 1992, p. 270-271)

Essa construção não seria simples. A sociedade brasileira estava passando por um período de grandes transformações devido à Primeira Guerra Mundial. O país estava imerso em um ambiente político conturbado, nas lutas entre oligarquia rural e burguesia industrial. As grandes cidades passavam por um intenso processo de “civilização”, o que provocou o surgimento de novos espaços urbanos: de um lado, a elite brasileira, cujo comportamento se inspirava na *Belle Époque* francesa; de outro, a população excluída, expulsa para morros e subúrbios. Foi nesse ambiente que, influenciados pelos movimentos modernistas europeus, ocorreram, em 1917, as primeiras manifestações de renovação das artes no Brasil, com a polêmica exposição da pintora Anita Malfatti (1889-1964) e a crítica jornalística de Oswald de Andrade (1890-1954), que apontava o atraso do meio artístico paulistano. Travassos (2000) explica que não é possível precisar uma data inaugural e limítrofe para o movimento, porém os estudiosos o situam entre 1922 e 1945.

A Semana de Arte Moderna, planejada para ser uma semana de escândalos e ruptura com concepções estético-ideológicas “passadistas”, aconteceu no mesmo ano do centenário da independência política do Brasil e foi, sem dúvida, um marco para o modernismo. Composta de conferências, concertos, palestras, contou com a participação de jovens artistas engajados com o movimento, como Villa-Lobos, Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, dentre outros. Importantes compositores, como Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e Lorenzo Fernandes, também tiveram intensa participação ao longo da construção do movimento nacionalista. Neves (2008) explica que a proposta modernista, ao mesmo tempo em que pretendia a atualização das linguagens artísticas, buscava uma arte essencialmente brasileira. Contier (1992) sintetiza essa tensão em uma pergunta: “como harmonizar a linguagem da chamada música brasileira com a *tradição* e com as ‘inovações’ propostas pelos *contemporâneos*?” (CONTIER, 1992, p. 277).

Para elaborarmos reflexões a respeito da articulação dessas duas forças contrárias – tradição e vanguarda – no Brasil, precisamos abordar os ideais modernistas agora sob a ótica e as “teorizações” feitas pelo mentor intelectual do movimento, Mário de Andrade. Em seu *Ensaio sobre a música brasileira* (1972), o escritor trata, inicialmente, da importância da criação de um conceito histórico de **nação e cultura**, em que a construção da brasilidade estaria ligada à construção histórica da música no Brasil. O nacionalismo não foi inventado pelo modernismo: ele já estava em voga desde meados do século anterior, como pode ser observado nas pesquisas e na produção musical de Bartók (1881-1945), por exemplo. No Brasil, algumas tentativas na direção da construção de uma música brasileira foram feitas, como vimos, por Carlos Gomes, ao introduzir temas brasileiros, como a figura do índio na ópera, e por Nepomuceno, ao compor canções em língua nacional. Mário de Andrade, porém, não conferia a esses compositores o título de nacionalistas, criticando abertamente o nativismo romântico, o exotismo tido como elemento “genuinamente” brasileiro, a influência europeia e as manifestações de caráter exclusivamente étnico que ainda estavam presentes nesse repertório. Guérios (2003) alerta que, estando envolvido diretamente com o projeto nacionalista, “era compreensível que Mário de Andrade olhasse em direção ao passado, buscando reconhecer apenas aquilo que servisse a tal projeto” (GUÉRIOS, 2003, p. 96). Consequentemente, essa visão fez com que fossem desconsideradas, historicamente, as obras que não foram construídas a partir da temática folclórica. Em contrapartida, conectou, em ordem lógica, produções musicais diversas, gerando precursores para a música nacionalista.

Nessa ordem histórica construída por Mário de Andrade, a música no Brasil teria passado por três fases: a primeira – *Deus* – seria caracterizada pelo predomínio da música sacra e corresponderia ao período do Brasil Colônia. A segunda – *Amor* – seria marcada pela segregação das culturas e das raças, bem como pela submissão ao internacionalismo musical (período que vai da independência do Brasil a 1918-1922). Nessa fase estariam inseridos os compositores pré-nacionalistas, como Gomes e Nepomuceno. E a última – *Nacionalidade* –, iniciada em 1918, corresponderia à utilização de temas folclóricos como base para a criação erudita.

Nesta última fase, a criação musical deveria expressar a identidade da nossa nação, mas, para isso, os compositores – que também atuariam como o que mais tarde viria

a ser chamado de **mediadores culturais** – deveriam se emancipar dos modelos europeus e se aproximar das manifestações mais “genuínas” do nosso povo. Essa música, encontrada na cultura popular, deveria ser elevada artisticamente para se tornar universalizada. Tal tarefa, no entanto, seria bastante complexa, principalmente em relação ao fato de que nossa música, por ser tão miscigenada, tornava quase impossível a identificação de elementos originários; e devido à diluição da fronteira entre rural e urbano, que implicava a aceitação – e incorporação – de outras manifestações artísticas, além do folclore.

Essas são apenas algumas das dificuldades enfrentadas por nossos compositores, porém é notável o esforço de Mário de Andrade em resolvê-las, refletindo, incentivando a criação e orientando o uso do material folclórico, como fez no *Ensaio*, escrito em 1928, em que esboça os princípios musicais que norteariam a escrita de uma obra “essencialmente” brasileira. Para que a música revelasse a essência do povo brasileiro, esse autor explica que o compositor deveria partir da observação inteligente e do aproveitamento da riqueza e da beleza do populário musical, empregando melodias folclóricas (integralmente ou modificadas), ritmos variados (indo além do conceito tradicional de síncope), polirritmias, polifonias, inclusão de instrumentos populares, exploração de timbre e adequação da forma musical às existentes no folclore brasileiro. Isso aconteceria em etapas, nas quais, primeiramente, os elementos populares seriam incorporados de forma consciente (“fase da tese nacional”); em seguida, as estruturas da linguagem popular seriam acrescidas (“fase do sentimento nacional”) para, finalmente, chegar à última etapa (“fase de inconsciência nacional”), quando o compositor passaria a elaborar suas próprias melodias de caráter nitidamente nacionalista, para então produzir uma obra autônoma, esteticamente livre, universalizada, como em Villa-Lobos, que seria o expoente máximo desta fase.

Apesar de Mário de Andrade considerar a música popular brasileira como “a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora” (ANDRADE, 1972, p. 24), é importante lembrar que essa música à qual o escritor se referia não tem a mesma significação que a predominante na atualidade. Sandroni (2004) explica que, até 1940, a expressão **música popular** significava aproximadamente a música folclórica e estava diretamente associada à produção

musical rural. Com o surgimento dos meios de comunicação de massa, a música urbana foi cada vez mais difundida, resultando na necessidade de uma nova divisão entre os termos **popular** e **folclórico**. Assim, no Congresso de Folclore, em 1950, ficou estabelecido que a música urbana, autoral, divulgada em rádios e discos, se consolidou como música popular, e a música feita no ambiente rural, “mantenedora última do caráter nacional”, passou a ser designada como **música folclórica** (SANDRONI, 2004, p. 28).

Preocupado com o desaparecimento em face à modernização e a contaminação pela música urbana, Mário de Andrade começou a incentivar o registro e a pesquisa dessas “fontes de nacionalidade”. No intuito de preservá-las em sua forma “pura”, organizou, em 1938, a Missão Folclórica. Esse projeto contou com especialistas – os etnomusicólogos de hoje (denominação surgida a partir de 1950) – que, com o rigor técnico e científico da época, viajaram pelo norte e nordeste do país, registrando as mais diversas manifestações populares. Entretanto, não seria tão simples detectar as “fontes originais” e distingui-las daquelas que já teriam sofrido alguma influência.

Esses estudos da cultura popular participavam da construção utópica de uma sonoridade brasileira, metáfora de uma nação, em um período no qual diversas correntes estilísticas, como o neorromantismo e o impressionismo, entravam em conjunção com outras tensões ideológicas e sociais. A música urbana ganhava força com o surgimento dos meios de comunicação de massa. As trocas culturais entre elite e povo modificavam as relações e a produção artística. Porém, os modernistas pretendiam um projeto hegemônico, norteador pela construção de uma cultura unificada, genuína, identitária. Com isso, negavam as correntes que não se adequavam ao perfil do movimento, como o dodecafonismo, por exemplo. Nesse sentido, ser moderno significava ser nacional. O “novo” era o “nosso”. Em meio a esse mosaico surgem muitos questionamentos a respeito dos ideais modernistas, mas uma pergunta se torna pertinente: concretizou-se a utopia do “som nacional”?

Para Mário de Andrade, a maioria dos compositores não conseguiu conciliar os ideais nacionalistas em suas obras, que resultaram apenas em pastiches de temas folclóricos. Renato Almeida, conforme explica Contier (1992), já manifestava essa preocupação em 1926, quando publicou o primeiro *manifesto-programa* em defesa da criação de uma arte culta e moderna. Ele alertava que o compositor musical,

inserido nos centros urbanos, ainda seguia os moldes europeus e destacava a importância da aproximação e do contato direto do compositor com o ambiente e com as comunidades miscigenadas para fazer uma música verdadeiramente nacional.

Na opinião de Gilberto Mendes, compositor da vanguarda que se seguiu ao nacionalismo e um dos que assinaram o Manifesto Música Nova em 1963, o movimento nacionalista apresentava falhas. Para ele, as fontes de nacionalidade são, em sua origem, um reflexo da linguagem musical única e longínqua do Ocidente e, por isso, “quanto mais na vanguarda da produção de signos novos, mais pessoal, mais nacional será a arte” (MENDES, 2007, p. 128). Esse autor entende que, para situar a música no Modernismo, é preciso compreender como os compositores utilizaram o sistema musical – se foram inventores, mestres ou se foram somente copistas⁵. Porém, ele destaca que devem ser consideradas as condições (principalmente as socioeconômicas) que esses compositores tiveram para desenvolver transformações na linguagem.

Mendes (2007) faz um balanço positivo sobre a música brasileira até início do século XX, dentro das condições e limitações de cada época. Mas foi com a modernidade que o país teria seus primeiros inventores e sua maior invenção: a música popular urbana e as primeiras manifestações de uma cultura de massa.

Estamos agora em plena linguagem musical moderna, que não pode colocar de lado a música popular urbana, uma vez que ela é o desenvolvimento ao nível de massa (sem nada ter a ver com a música folclórica, que é fossilizada no tempo, feita por comunidades marginalizadas) de um mesmo processo musical. (MENDES, 2007, p. 129)

Sobre a semana de 22, “o ponto realmente positivo foi a conscientização que ela efetuou de toda a problemática da arte moderna, até então não discutida, desconhecida, mesmo, em nosso país” (MENDES, 2007, p. 131). Porém, Mendes

⁵ Mendes (2007, p. 128) utiliza a classificação do poeta e crítico Ezra Pound (1885 -1972) para verificar se os nossos compositores foram “‘inventores’, isto é, criaram matérias ou formas novas que ampliaram esse sistema; ou se foram ‘mestres’ no uso do sistema, isto é, tão bons ou melhores – nesse sentido – do que os próprios inventores; ou, finalmente, se foram simples copistas dos modelos fornecidos pelo sistema.”

(2007) é radical ao afirmar que as teorizações de Mário de Andrade provocaram um atraso no desenvolvimento geral da música brasileira em relação à música contemporânea ocidental. Para o autor, ocorreu uma interpretação equivocada do que deveria ser a “música brasileira”. Ela acabou sendo só um aproveitamento de motivos folclóricos trabalhados nos esquemas românticos.

Barbeitas (2007), no entanto, aborda o movimento sob outra perspectiva, levando em consideração que o ideal de superação do referencial europeu na produção musical não foi alcançado e que “a representação do nacional apontava, como era de se esperar, para o apagamento das diferenças e a uniformização das vozes culturais do país [...]” (BARBEITAS, 2007, p. 136).

Em meio a esses olhares, é inegável a importância do movimento nacionalista nas transformações estéticas e ideológicas ocorridas no Brasil, com a chegada do século XX. Nos anos 1930, os ideais nacionais vão ao encontro da política da Era Vargas, ganhando força e espaço, sendo divulgados em programas radiofônicos apoiados pelo Estado e modificando a estrutura educacional, com o trabalho pedagógico idealizado por Villa-Lobos. Posteriormente, o nacionalismo ainda influenciaria gerações de compositores, porém a música “erudita”, logo em seguida, passaria por outra renovação estético-ideológica com o movimento vanguardista realizado por Guerra-Peixe, Santoro, dentre outros, sob a liderança de Koellreuter – o grupo Música Viva.

A década de 1930 foi também marcante para a música popular, pois foi nessa época que o samba carioca se constituiu como gênero brasileiro e, junto com ele, o violão se tornou o “alto-falante da alma nacional”⁶, acompanhando os mais variados ritmos populares. Além do samba e do choro, o instrumento teve papel fundamental no acompanhamento de canções, como vimos no capítulo anterior. No entanto, precisamos agora voltar à canção de câmara e perceber nela (e através dela) de que

⁶ O editorial *O que é nosso*, publicado em 19 de setembro de 1926, retrata: “Cantemos! Pois. Revivamos a modinha nacional; o que é nosso, muito nosso, o que podemos ter orgulho da nossa alma – a fala dos nossos corações... O violão! O alto-falante da alma nacional. Nenhum outro instrumento sabe exprimir tão bem os nossos cantares plangentes e alegres. (...) Somos um paiz que não presta nenhum culto ao passado. O que é nosso não presta; o que vem de fora por qualquer outra via, de vapor ou de aeroplano, em regra achamos excelente, superior. Injustiça!” (TABORDA, 2004, p. 151).

modo essas transformações, conflitos e ideais se processaram e se refletiram na sua construção e nos seus significados, tanto musicais quanto socioculturais.

3.3.2 A Questão do Nacional na Canção: Linguagem Musical e Acompanhamento Instrumental

Ao observarmos as direções tomadas pelo movimento modernista no Brasil, percebemos que a busca por uma atualização estética esteve afinada não com a intensa pesquisa e reformulação das linguagens artísticas, conforme a que vinha acontecendo na Europa, mas sim com a tentativa de se construir uma identidade essencialmente brasileira. Um dos preceitos que conduzia esse ideal dentro da criação musical era a utilização de elementos originados e cultivados pelo povo, livre das influências estrangeiras, praticadas no ambiente rural, onde estariam as fontes mais “seguras”: as manifestações folclóricas. Nas palavras de Mário de Andrade (1972, p. 29),

o compositor brasileiro tem de se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore. Este, em muitas manifestações caracteristiquíssimo, demonstra as fontes donde nasceu.

Ao retornar a este ponto, observarmos uma das principais tensões que a construção de uma canção de câmara brasileira enfrentaria. Além das questões linguísticas – a adoção do canto em português –, a canção erudita encontraria como referência composicional não só o folclore, mas também alguns gêneros urbanos, como a tão conhecida modinha. E, mais ainda, esse gênero vocal considerado popular tinha, como vimos no capítulo anterior, seu berço nos salões aristocráticos. O paradoxo que estes aspectos poderiam representar – já que, contrariamente à orientação nacionalista, a modinha era fruto híbrido e de origem elitista – provavelmente se dissolve pela força e democratização do gênero em nossa sociedade. Passando pelo que Mário de Andrade chamou de o “desnivelamento da modinha”, o gênero se mesclou e foi apropriado e incorporado à cultura popular de tal forma que passou a ser considerado como nacional, o que lhe garantiria (e justificaria) a presença e o

uso na música erudita dessa época. Sobre as feições mestiças e semicultas do gênero, Mário de Andrade (1963, p. 344) comenta:

Ela [modinha] ‘jamais chegou a ser naturalmente inculta e analfabeta’ e ‘jamais conseguiu [...] aqueles caracteres de formulário construtivo, de tradicionalização, de inconsciência e anonimato da coisa folclórica’.

Inspirados em sua temática e características, muitos compositores nacionalistas se valeram da modinha como tema, título ou mesmo indicação de gênero. Para ilustrarmos esses aspectos, partiremos da observação de algumas obras de dois importantes compositores do período: Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948) e Heitor Villa-Lobos (1887-1959). A respeito do primeiro, os textos escolhidos para as canções em que **modinha** aparece como especificação de **gênero** têm como inspiração poemas que tratam do amor e do ser amado no mais adequado sentimentalismo, tão característico da modinha popular. Em *As tuas mãos*, escrito em 1937 e dedicado à irmã do compositor (Amália), o poema de Ronald de Carvalho fala, de maneira delicada e repleta de imagens, sobre o riso, a voz e as mãos – como “duas borboletas brancas, voando sobre papoulas e tinhorões, na luz da manhã” – da pessoa amada. Já em *Meu coração* (1926) e em *A velha história* (1945), o sujeito poético passa por uma desilusão amorosa que, na primeira canção, deseja superar – “meu coração, não temas o futuro/ que o teu esforço não será em vão;/ esquece agora o teu passado escuro/ que hás de vencer altivo coração” – e, na segunda, percebe a saudade que restou – “depois o sonho azul passou/ e tímido, o amor fugiu:/ a minha tristeza voltou,/ e, nela, a saudade floriu!”.

Na seresta nº 5 (1925), intitulada *Modinha*, Villa-Lobos alterna uma seção rítmica instrumental com a parte cantada que apresenta uma mudança de andamento (mais lento) e de caráter (melodioso e expressivo). O poema é de um dos literatos mais musicados por nossos compositores – conforme relata Mariz (2005) –, o poeta Manuel Bandeira (1886-1968), ou Manduca Piá (seu pseudônimo), e evidencia alguns elementos essenciais da modinha: a confissão do amor incondicional, a tristeza de não ser correspondido e a figura do trovador, que revela esses sentimentos cantando para sua amada. É claro que todos esses aspectos, tanto musicais quanto poéticos, justificam que a canção faça parte do ciclo de *Serestas*

compostas entre 1925 e 1926, que são em sua totalidade 14 peças. No entanto, para começarmos a perceber esse ambiente seresteiro, passemos a voz para o poeta:

Na solidão da minha vida
Morrerei, querida,
Do teu desamor.
Muito embora me desprezes,
Te amarei constante,
Sem que a ti distante
Chegue a longe e triste voz
do trovador.

Feliz te quero!
Mas se um dia
Toda essa alegria
Se mudasse em dor,
Ouvirias do passado
A voz do meu carinho
Repetir baixinho
A meiga e triste confissão
do meu amor.

Além desse retrato textual de feições modinheiras, a canção ainda deixa transparecer características musicais relacionados à prática do gênero na sua vertente popular. Dentre estas, o que se torna imprescindível para o desenvolvimento desta pesquisa é a observação do acompanhamento instrumental. Se pensarmos que a canção erudita, ao recorrer à expressão popular, se depara com a modinha acompanhada pelo violão, seria preciso então articular e dialogar não só com a sonoridade, mas com toda a simbologia e ambientação que o instrumento imprime à canção.

Como comentado anteriormente, o violão, no começo do século XX, ainda se via estigmatizado por toda a má fama que a relação com a boemia e com o capadocio lhe impunha. Sem se “prestar” à música de concerto, como veremos no próximo capítulo, o instrumento foi intensamente criticado (e combatido) nas raras e ousadas vezes em que se fazia ouvir no meio erudito. Em razão desses obstáculos, a linguagem seresteira do violão só poderia chegar à canção de câmara por meio de um “mascaramento elevado”, realizado pelo piano.

Do alto de seu status social e cultural, e mantendo a função de acompanhador da canção, legitimada pela tradição europeia, o piano não só permitiria que o violão e

seu uso na cultura popular adentrassem e se fizessem conhecer no território erudito como também contribuiria para modificar ou suavizar as associações simbólicas negativas e demasiado popularescas do violão. É assim que, duplamente motivados pela criação de uma música “artística” e pela inspiração nacional-popular, os compositores buscaram reproduzir, no acompanhamento pianístico, a imagem e a significação cultural desse violão modinheiro e seresteiro que, no entanto, somente por meio de uma transposição pianística passava a ser aceito fora do seu contexto de origem. Portanto, se pensarmos que, na produção de uma arte nacional, o “artista tem só que dar para os elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada” (ANDRADE, 1972), podemos supor que foi através desse processo de mediação que, de certa forma, a modinha e mesmo o violão começaram a fazer parte da criação de uma canção de câmara brasileira.

Se a canção popular está completa e perfeitamente bela, independentemente de harmonização, isso se dá enquanto ela permanece popular, isto é, se realiza na função popular. Os carregadores de pedra do Rio de Janeiro, pra cantar o sublime canto-de-trabalho deles, não carecem de alguém na viola pra os acompanhar. Porém, se essas peças são transportadas pros salões e ambientes de concerto, elas são 'ipso facto' transportadas pra uma ordem artística nova. Sem perderem a essência popular, sobretudo o valor universal de músicas bonitas, adquirem uma realidade nova, se transportam pra uma entidade culturalmente mais elevada. (ANDRADE, 1963, p. 173-174)

Para percebemos de que modo esses aspectos se refletiram na construção musical da canção, precisamos, agora, nos dedicar a conhecer um pouco mais do próprio repertório. Assim, no próximo tópico tentaremos identificar quais e como os elementos violonísticos – musicais e simbólicos – se fazem presentes nas obras para canto e piano. É claro que, por limitações do próprio trabalho, e diante da vastidão e complexidade do assunto (e do repertório), recorreremos apenas a algumas peças que poderão guiar e ilustrar este que é apenas um olhar sobre a canção.

3.3.3 Reflexos: a Imagem do Violão na Canção de Câmara Brasileira

Ao longo deste texto, temos nos referido a alguns termos que se mostraram relevantes para a nossa pesquisa, como **imagem** e **tradução**, que, por sua carga semântica, podem conduzir a múltiplas interpretações. Não há aqui a pretensão de entabular uma discussão sobre o pensamento estruturalista, mas é preciso esclarecer que esses conceitos remetem à ideia de música como objeto simbólico, que encontra sua construção e sentido através das relações que estabelece. Isso ocorre a partir da percepção dos elementos musicais intrínsecos à obra e da ligação que esta pode ter com diversos aspectos da esfera extramusical (referência extrínseca), como a associação a afetos, imagens, ideologias, enfim, as diversas dimensões da experiência humana. De maneira mais poética, Mário de Andrade ressalta que

inda estará certo a gente chamar uma música de molenga, violenta, cômoda porque certas dinamogenias fisiológicas amolecem o organismo, regularizam o movimento dele ou o impulsionam. Estas dinamogenias nos levam para estados psicológicos equiparáveis a outros que já tivemos na vida. Isto nos permite chamar um trecho musical de tristonho, gracioso, elegante, apaixonado etc. etc. Já com muito de metáfora e bastante de convenção. (ANDRADE, 1972, p. 41)

Dando conta desse processo de significação, no qual o intérprete constrói sentido ao atribuir ou associar o material musical a percepções e vivências, chegamos ao campo da semiologia musical. Entretanto, não pretendemos aqui nos aprofundar no assunto, e sim compreender que tocamos este espaço ao buscar significados para (e no) nosso objeto de estudo: a canção.

De acordo com Pádua (2009, p. 116),

uma canção não é simplesmente uma canção. Ela é aquilo que percebemos dela, fruto de nossa interação com seus elementos, no momento em que intérprete e objeto têm suas fronteiras diluídas e estabelecem entre si um entrelugar dialógico.

É claro que essa interação é singular, variando conforme as experiências individuais e os contextos históricos e socioculturais. Além disso, a canção se constitui como

um todo formado na articulação de elementos heterogêneos: a linguagem musical e a verbal, que ampliam ainda mais essa “rede de significações”. Para Pádua (2009, p. 107),

o aspecto sonoro do poema se alia à sonoridade da música e estes apontam para uma significação que suplementa o sentido comunicativo da canção. A música, ao ser compartilhada com o texto poético, amplia as possibilidades de significação em ambos os domínios. Não se trata mais de opor som ao sentido, mas de integrá-los em nossa percepção, isto é, de perceber o som *como* sentido.

Nessa integração, carregada de possibilidades semânticas, o compositor “traduz” o conteúdo expressivo do poema em material musical. Porém, a principal questão que se apresenta nesse transladar de meios – tanto do poético para o musical como em qualquer operação de tradução – é a escolha de quais aspectos devem ser traduzidos. Nesse processo, o que interessa não é a reprodução literal, mas a seleção de parâmetros essenciais que possam “traduzir”, em sons, uma ideia. No caso da nossa pesquisa, essa “ideia” refere-se à sonoridade e à imagem do violão como instrumento acompanhador da canção popular. Assim, nossa busca é por elementos musicais e simbólicos que caracterizam o violão e o seu uso de tal forma que, traduzidos, ainda lhe assegurem uma determinada identificação. É importante levar em conta que “esse” violão – ou a impressão que se tem dele – foi construído sob a ótica de compositores, em sua maioria, com uma formação acadêmica ainda nos moldes europeus, e que, portanto, suas obras contêm esse caráter híbrido, no qual estão presentes orientação erudita e vivência ou contato com a música feita pelo povo.

Mário de Andrade, apesar de não utilizar o termo **tradução**, recorre à **transposição** como um importante processo para a nacionalização e utilização da riqueza e variedade de recursos que a música brasileira oferece. Inicialmente, o autor recomenda que, pela dificuldade de incorporação a formações eruditas, os instrumentos típicos deveriam fazer parte da criação camerística através da transposição de seus elementos para instrumentos tradicionais. Em seguida, alerta para os perigos desse processo e cita alguns exemplos do que considera como um material adequado a este fim, nos quais estão presentes alguns usos do violão e da viola:

(...) acho que as possibilidades de transposição ainda são maiores do que o já feito. Ou menores... Porque a transposição pode desvirtuar ou desvalorizar o instrumento. Como é o caso por exemplo de certas passagens do violino (especialmente os pizzicatos da "Sertaneja") na "Suite para canto e violino" de Villa-Lobos (ed. Mg Eschig). Mas nossos ponteios, nossos refrões instrumentais, nosso ralar, nosso toque rasgado da viola, os processos dos flautistas e dos violonistas seresteiros, o oficleide que tem para nós o papel que o saxofone tem no jazz, etc. etc. dão base larga para transposição e tratamento orquestral, de câmara ou solista. (ANDRADE, 1972, p. 59-60)

Ao abordar esse processo, Mário de Andrade defende ainda que não se trata de procedimentos imitativos, mas da articulação e ampliação das possibilidades instrumentais sem, no entanto, implicar a perda de suas características fundamentais. Podemos aqui pensar como exemplo a canção, em que o piano, ao “transpor” ou “traduzir” o violão – sem tentar “bancá-lo” –, recorre a elementos e à linguagem deste instrumento, mas mantém, obviamente, suas particularidades técnicas e sonoras.

Eu tenho sempre combatido os processos técnicos e o critério instrumental que enfraquecem ou desnaturam os caracteres do instrumento e o fazem sair para fora das possibilidades essenciais dele. Porém não me contradigo que não: que o violino banque o violão, que a gente procure fazer do piano um realejo de rua, uma caixinha-de-música ou uma orquestra são coisas que não me interessam e na maioria das vezes são coisas de fato detestáveis. Não se trata disso. (...) Uma transposição (não falo propriamente de imitação) da técnica e dos efeitos dum instrumento sobre outro pode até alargar as possibilidades deste e pode caracterizar nacionalmente a maneira de o conceber. (ANDRADE, 1972, p. 60)

Esta última afirmação de Andrade nos leva a outro ponto interessante: a questão simbólica. Voltando à canção, quando o piano realiza uma tradução do violão, ele não só lança mão dos aspectos musicais como também recria a imagem e o simbolismo que envolve o instrumento e sua prática. Assim, o piano “empresta” seu status ao violão, o que garante a entrada deste no meio erudito; e o violão, enquanto instrumento popular, símbolo de brasilidade, confere ao piano sabores (características) nacionais. Ao falar dessas associações, temos que ter em mente que um símbolo é a evocação de algo (diferente dele) que passa a ter seu significado determinado por uma convenção ou hábito. Com o tempo, essas associações se consolidam como traço cultural, como é o caso do violão, em que,

apesar dos múltiplos significados a ele atribuídos durante sua história, parece prevalecer, consensualmente, certa identificação com uma imagem (e expressão) de brasilidade.

Quando abordamos a imagem, dois aspectos se tornam pertinentes para o nosso trabalho: o primeiro refere-se à imagem como representação de algo (ideia ou coisa) – que é como temos nos referido a ela até aqui; e o segundo é a utilização de sua construção (ou reconstrução) como recurso na interpretação musical. Mas, antes de chegarmos a esse último ponto, precisamos conhecer um pouco mais sobre o “mundo” das imagens.

A princípio, poderíamos pensar na sua relação com a visualidade, como a pintura, a fotografia ou qualquer outro tipo de representação visual, porém a imagem também pertence a outra importante esfera que mantém intensa relação com o fazer artístico: a esfera do imaterial, daquilo que é construído pela nossa mente (como o que fantasiamos ou imaginamos). Esses dois aspectos não existem separadamente, pois estão interligados em sua origem. Mas, ao focar as representações mentais, percebemos que, além do visual, podemos encontrar outros tipos de imagens, inclusive as sonoras. Um estudo mais aprofundado sobre essas questões pode ser encontrado na tese *Imagens de brasilidade nas canções de câmara de Lorenzo Fernandez: uma abordagem semiológica das articulações entre música e poesia*, escrita por Mônica Pedrosa de Pádua (2009).

Essa autora explica, a partir das ideias de Antônio Damásio, como as imagens são construídas em nossa mente:

Ao olhar para uma paisagem, ouvir uma música ou ler um livro, um indivíduo estará formando *imagens de modalidades sensoriais diversas*. As imagens assim formadas chamam-se *imagens perceptivas*. Se o indivíduo desviar seus pensamentos do que estiver fazendo e pensar em uma coisa qualquer, também estes pensamentos são constituídos de imagens, independente de serem compostas por formas, cores, movimento, sons ou palavras faladas ou omitidas. Essas imagens que vão ocorrendo à medida que evocamos uma recordação de coisas do passado ou imaginamos algo que poderia ocorrer no futuro, são por ele denominadas *imagens evocadas*, em oposição às imagens de tipo perceptivo. (PÁDUA, 2009, p. 122)

Em um poema, podemos perceber esses dois tipos de imagem – perceptiva e evocada – acontecendo simultaneamente, pois, ao mesmo tempo em que temos o discurso ou a imagem “dada”, também construímos e evocamos imagens a partir de sua sonoridade e de seus significados. Como reforça Stanislavsky (1983, p. 142 *apud* Pádua, 2009, p. 123), “para o ator uma palavra não é apenas um som, é uma evocação de imagens. Portanto, quando estiver em intercâmbio verbal em cena, fale menos para o ouvido do que para a vista”. Isto, de certa forma, se aplica à música, que, mesmo sem a linguagem verbal, possui estruturas capazes de despertar associações e imagens tanto no processo composicional quanto no interpretativo e estético.

Sendo assim, quando percebemos as imagens que uma a canção pode criar – nas suas dimensões poéticas e musicais –, estamos fazendo também um trabalho de tradução que envolve ambientes, afetos e vivências. Ao pensarmos na canção e nas relações que ela pode estabelecer a nível simbólico, torna-se necessário retornar ao repertório que estamos investigando e observar como violão e piano se articulam e adquirem outros sentidos dentro do que “podemos apreender” na “significação da canção, para além do léxico e da sintaxe musical e verbal” (PÁDUA, 2009, p. 144). Vejamos agora quais são e como se operam essas traduções e imagens na canção de câmara.

Partindo da nossa hipótese de que o violão está ligado à seresta e à modinha de tal forma que não só imprime nas canções suas características musicais como confere a elas feições e imagens de sua prática, chegamos a algumas obras para canto e piano que, sob a designação – como título ou gênero – de **modinha**, podem nos mostrar como (e se) esse violão se traduz na canção de câmara brasileira. Para isso, encontramos na obra de Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948) um interessante repertório de “modinhas”, das quais duas nos chamaram a atenção pela seguinte observação:

Lorenzo nos deixou um grande número de canções por ele denominadas modinhas, além de canções de linha melódica seresteira, nas quais se observa o uso do baixo utilizado como no bordão do violão, e linhas contrapontísticas encontradas nos choros, como por exemplo, nas canções *Meu coração* e *Meu pensamento*. (PÁDUA, 2009, p. 61)

Pela semelhança entre as obras, optamos por deter nossa análise em apenas uma: a canção *Meu coração*. Escrita em 1926, essa peça já apresenta, logo em um primeiro olhar, alguns aspectos importantes, a começar pela indicação de andamento, que é na verdade uma indicação de caráter: “*com tristeza*”. É claro que esse andamento/caráter condiz e reforça as intenções do próprio gênero musical e da poesia de J. B. Mello Souza (1888-1969), que trata de um coração sofrido – mas ativo – que busca, com todo seu esforço, esquecer o “passado escuro” e superar “o pezar que te oprimia outrora” para, enfim, vencer e vibrar novamente “como o cristal, que vibra, ao sentimento”. É interessante notar que a linha melódica do canto – conduzida por fragmentos escalares –, começa em anacruse e termina geralmente com o uso de apogiatura que resolve por grau conjunto descendente. Essa melodia, dividida em duas partes (que denominamos A e B), tem como ponte ou elemento de ligação uma seção instrumental, que é também a introdução e a conclusão da peça. O que encontramos nesse solo do piano é uma melodia na voz intermediária, também em anacruse – como a melodia vocal –, construída com bordaduras e cromatismos. Essa estrutura se mantém durante toda a obra, mas com a entrada do canto (no final do compasso 5), esse acompanhamento instrumental apresenta algumas variações, como o acréscimo de uma voz aguda em movimento escalar descendente e cromático; e maior movimento dos baixos na mão esquerda (que remetem ao pulsante coração). A peça termina com uma pequena coda instrumental, com a melodia nos baixos e acompanhamento de acordes na mão direita. Para Mário de Andrade (1972), essas conduções realizadas pelos baixos eram recursos importantes para a nacionalização musical:

Onde já os processos de simultaneidade sonora podem assumir maior carácter nacional é na polifonia. Os contracantos e variações temáticas superpostas empregadas pelos nossos flautistas seresteiros, os baixos melódicos do violão nas modinhas, a maneira de variar a linha melódica em certas peças, tudo isso desenvolvido pode produzir sistemas raciais de conceber a polifonia. (ANDRADE, 1972, p. 52)

Mas, ao observarmos este panorama geral, percebemos que os floreios ou desenhos instrumentais nos remetem à linguagem violonística seresteira ao utilizar contornos cromáticos e contrapontísticos como, por exemplo, nos compassos 11, 12 e 13 (Figura 1), sendo que, no compasso 12, ainda aparece outro recurso muito

comum ao violão popular: a ligação (ou ponte) entre as seções, feita por fragmento de escala descendente. É também bastante idiomático o uso de uma melodia na voz mais aguda, acompanhada por acordes que, além de estabelecer a harmonia, conduzem e conectam, em um ostinato levemente rítmico, toda a peça (Figura 2). Não poderíamos deixar de ressaltar a escolha por uma sonoridade e texturas mais delicadas que, sem o uso de recursos pianísticos (como peso, volume e densidade sonora, por exemplo), permitem uma ambientação e aproximação ainda maior com as características do violão.



FIGURA 1 – *Meu coração*, O. Lorenzo Fernandez, compassos 11 a 13: uso de cromatismos, bordaduras e baixos como ponte.



FIGURA 2 – *Meu coração*, O. Lorenzo Fernandez, compassos 6 a 8.

Esses procedimentos aparecem também, só que de forma mais branda, em outras duas modinhas do mesmo compositor: *Ó vida da minha vida* e *As tuas mãos*. Essas canções, escritas respectivamente em 1925 e 1937, apresentam em comum um andamento mais rápido (*Allegro Moderato*), tonalidade menor, pequena introdução e

conclusão instrumental, melodia acéfala (na 1ª) e anacrústica (2ª), terminadas em apogiatura, e um acompanhamento um pouco mais simples do que o apresentado em *Meu coração*, usando apenas alguns dos aspectos que citamos anteriormente. A textura é basicamente de melodia acompanhada, em que os baixos fazem o desenho melódico – geralmente com muitos cromatismos –, e o acompanhamento (feito pela mão direita do pianista), com a utilização de acordes e algumas respostas na voz mais aguda.

Um aspecto interessante em *Ó vida da minha vida* é que a melodia é construída de acordo com as direções – ideias de subida e descida – percebidas no poema de Belmiro Braga. Assim, nos trechos “quando subo a encosta agreste” e “a subida é tão suave”, por exemplo, o compositor utiliza o sentido do poema para determinar o material melódico vocal, que é escalar e ascendente. Já a melodia de “que eu penso que estou descendo” e “desço saudoso” é uma escala ou fragmento de escala descendente (Figuras 3, 4 e 5).

The image shows a musical score for the song "Ó vida da minha vida" by O. Lorenzo Fernandez, measures 1 to 7. The score is written for voice (CANTO) and piano (PIANO). The tempo is marked "Allº Moderato." and the mood is "com alegria". The lyrics are: "Quando su-bo a en-cos-ta a-gres-te Por ver-te em an-cias mor-ren-do A su-bi-da é tão su-". The piano part includes markings "mf" and "Ligado e cantando". The vocal line has a "cresc." marking at the end.

FIGURA 3 – *Ó vida da minha vida*, O. Lorenzo Fernandez, compassos 1 a 7.



FIGURA 4 – *Ó vida da minha vida*, compassos 25 a 28: movimento melódico vocal acompanhando a direção proposta pelo poema.

FIGURA 5 – *As tuas mãos*, O. Lorenzo Fernandez, compassos 1 a 3.

Voltemos agora à canção intitulada *Modinha*, de Heitor Villa-Lobos. Falamos um pouco sobre sua temática e estrutura formal no tópico anterior, porém precisamos, agora, abordar seus aspectos musicais. Nessa canção, podemos observar como o compositor conseguiu manipular esses mesmos elementos – já identificados –, de maneira que, para nós, talvez seja uma das obras que melhor exemplifique a tradução do violão, de sua linguagem, sonoridade, e também essa ambientação onde modinha e seresta se misturam em seus significados. A seção instrumental, apresentada na introdução, intercala os trechos cantados, e em contraste a estes – que são lentos –, possui andamento “*pouco animado*” e uma característica mais rítmica. Esse solo instrumental tem como características uma melodia *legato*, desenhada na voz aguda, com algumas síncopes e um acompanhamento que utiliza arpejos e acordes no contratempo e em *staccato*, o que gera uma movimentação rítmica e uma sonoridade semelhante ao toque do violão. A seção termina com uma escala descendente em *staccato*, seguido de arpejo que acompanha o mesmo gesto (Figura 6).

Pouco animado (M. $\text{♩} = 96$)

Piano

mf rall.

(Sempre sem pedal)

5

mf

sfz p

mf allarg.

FIGURA 6 – *Modinha*, H. Villa-Lobos, compassos 1 a 8.

Na seção em que entra a linha vocal, o caráter da peça fica mais dramático e lento, reforçando o conteúdo e a expressividade poética. O desenho melódico vocal é amplo, em anacruse, construído com arpejos, fragmentos de escala descendente e resoluções em apogiatura. Sobre esse aspecto, Mario de Andrade declara que “os cacoetes e caracteres da *Modinha* popular freqüentam então muito as obras impressas. A melódica useira em arpejos, o gosto pelos saltos sentimentalmente dramáticos...” (ANDRADE, 1980, p. 9).

Acompanhando a voz, o piano desenvolve o material da introdução, com algumas diferenças significativas, como no compasso 11, em que, no verso “morrerei querida, do teu desamor”, utiliza acordes arpejados (1º e 3º tempos) – um recurso também bastante violonístico – e, dando continuidade, em “muito embora me desprezes”, a voz intermediária e o baixo fazem um movimento cromático descendente e *legato*. Finalizando a seção, enquanto a voz realiza uma escala cromática ascendente em “chegue a longe e triste voz”, o violão faz o contraponto em progressões descendentes (Figura 7).

Muito lento (M. $\text{♩} = 66$)

so-li-dão da mi - nha vi-da Morrei, que - rida, Do teu de - sa - môr. Muito embo-ra me-des

Muito lento

prezes, Te amarei cons - tante Sem que a ti dis - tan-te Cheguealongo e triste voz do tro - va-

A tempo

mf *p* *pp* *rall.* *rit.*

FIGURA 7 – *Modinha*, H. Villa-Lobos, compassos 9 a 16.

Tanto esta canção quanto as anteriormente citadas foram escritas em compasso binário ou quaternário, o que nos leva a questionar quais seriam as razões para tal preferência. Mário de Andrade (1980) explica que as modinhas mais antigas seguiam essa métrica, porém, sob a influência da valsa, se popularizariam em ternário: “Em todo caso o binário da Schottish, que o gosto romântico pelo exótico pôs em moda justamente um século faz, entra em boa concorrência com as Modinhas-valsas” (ANDRADE, 1980, p. 9). Por outro lado, esse autor identifica também certa “obsessão brasileira” pela binaridade, tão presente principalmente nas nossas danças (ANDRADE, 1972).

Outra obra que nos remete ao violão é a canção *Dentro da noite* (Ed. 1946), de Oscar Lorenzo Fernandez. Nela identificamos uma sonoridade bem violonística, principalmente na segunda parte, na qual o piano realiza uma melodia na voz aguda que é acompanhada por arpejos e baixos cromáticos, como podemos observar na figura a seguir (Figura 8):

Um pouco mais movido

Canto *mf* *cresc.*
Na ca sa hu-mil-de do ca - bô - clo, Que fi-ca ao fun - do do gro-
Piano *p* (sem Ped.)

Canto *f* *cresc.*
tão, Ge - me, vi - o - lão! Pa-ra eu so -
Pno.

FIGURA 8 – *Dentro da noite*, O. Lorenzo Fernandez, compassos 1 a 6.

No entanto, é interessante notar que, ao relacionar esta sonoridade com o poema, percebemos que este “violão” é abordado, por Osorio Dutra (1889-1968), deslocado do seu espaço urbano – onde havia se popularizado – para ser tocado no ambiente rural, espaço em que predomina a viola. É claro que esses limites, estabelecidos no século XX, não podem ser tomados como absolutos, pois, além da convivência e das mediações em vários ambientes, há ainda uma confusão terminológica, uma vez que as palavras **viola** e **violão** perdem a precisão referencial em benefício apenas da função de instrumento acompanhador. Vejamos o poema:

Dentro da noite côr de tréva,
Sem uma estrela côr de leite
Canta violão para eu sonhar!

Na casa humilde do cabôclo,
Que fica ao fundo do grotão,
Geme, violão! Para eu sonhar

Na casa humilde do caboclo,
Geme, violão quero esquecer!
Quero esquecer!

Deixa que durma a natureza,
E nos envolva o seu mistério...
Chora violão, para eu dormir!

O que podemos observar nessa canção é uma diferença entre a ambientação do poema e a estrutura do acompanhamento, que se revela mais próximo da sonoridade do violão urbano seresteiro. Por outro lado, talvez mais do que compreender essa divergência como conflito ou contraste, seria interessante pensar se essas escolhas musicais seriam decorrentes da ideia de que violão e viola se igualam simbolicamente ao “chorar” acompanhando as mágoas e agruras do tocador. No entanto, é preciso ressaltar que, nas canções que abordam diretamente a viola, há uma forte caracterização de elementos inerentes à prática musical mais usual desse instrumento. Alguns exemplos disso são o uso frequente de intervalos paralelos (como as terças tão comuns na música sertaneja) que Villa-Lobos utiliza na segunda seção de *Viola quebrada*, c. 18-26 (trecho em que cita a viola: “minha viola gemeu”, Figura 9) e de desenhos melódicos nos baixos semelhantes às conduções violonísticas, mas que aqui aparecem com o constante uso de *staccato*, remetendo ao pontear da viola caipira, ou imitando-o (Figura 10). O mesmo efeito é sugerido na indicação de andamento/caráter da peça *Minha viola*, de Camargo Guarnieri, na qual a expressão “*bem repinicado*” sugere o toque breve, repetido e percutido, como o produzido pelas cordas metálicas da viola (Figura 11).

Quasi lento
pp (Côro ad libitum)

dé-la e num a-chô
Sa-bo-re-á.
luis Do teu o-ia.

Mi-nha vi-ó-la ge-meu, _____

Quasi lento
ppp

p *ppp*

rall. *a Tempo*

Meu co-ra-ção es-tre-meceu _____

rall. *a Tempo*

Mi-nha vi-ó-la que- _____

p

rall. e dim. *Ah!* *Ah!* *Ah!* *D.C. 3 fois*

-brou _____

Teu co-ra-ção me deixou. _____

ppp *p* *rall.*

FIGURA 9 – Viola quebrada, H. Villa-Lobos, compassos 18 a 26 (Quasi lento).

Andante

Quan-do da bri-sa no a-çoite a frô da
Mi-nha Ma-ró-ca arres-or-veu por gos-to
Pur cau-sa dé-la eu scu-ra-paiz mui-to ca-

Rall. **Andante**
p

noi-te se cur-vô Fui s'in-con-trá com a Ma-ró-ca meu a-mô Eu ti-ve
seu me-a-ban-do ná, Porque os fa-dis-ta nun-ca sa-be tra-ba-ia, Isso é bes-
paiz de tra-ba-ia E os di-a in-té-ro, é noi-te in-té-ra á ca-pi-ná, Eu sei car-

FIGURA 10 – Viola quebrada, compassos 8 a 13: baixos em staccato.



FIGURA 11 – *Minha viola*, C. Guarnieri, compassos 1 a 4.

Heitor Villa-Lobos, na canção *Na corda da viola*, também utiliza o mesmo recurso sonoro, porém o emprega na voz através do uso de notas repetidas e na introdução pianística em *staccato* (melodia apresentada pela mão direita) para produzir o efeito de “bater” na corda (Figura 12).

FIGURA 12 – *Na corda da viola*, H. Villa-Lobos, compassos 1 a 8.

No entanto, não é apenas o acompanhamento que aparece caracterizado, mas também a letra e a melodia. Na peça *Viola quebrada* (1926) – modinha composta

por Mário de Andrade e harmonizada por Villa-Lobos⁷ – a temática versa sobre a vida no campo e da “Maroca” que “arresorveu por gosto seu” abandonar o “rapaiz muito capaiz de trabaiá”. Por este pequeno trecho, podemos perceber que a temática amorosa é recorrente e comum tanto à viola quanto ao violão, mas a linguagem verbal, quando associada à viola, lança mão de termos, expressões e pronúncias do dialeto caipira. Em relação à melodia, os compositores “abusam” das apogiaturas e *glissandos* – como na melodia de *Minha viola*, por exemplo –, provavelmente no intuito de remeter ao “jeito” de cantar do homem do interior. Conforme explica Mário de Andrade (1972, p. 56-57),

Nosso timbre vocal possui um caracter passível de se aperfeiçoar. No canto nordestino tem um despropósito de elementos, de maneiras de entoar e de articular, susceptíveis de desenvolvimento artístico. Sobretudo o ligado peculiar (também aparecendo na voz dos violeiros do centro) dum glissando tão preguiça que cheguei um tempo a imaginar que os nordestinos empregavam o quarto-de-tom. Pode-se dizer que empregam sim.

Evidentemente não se trata dum quarto-de-tom com valor de som isolado e teórico, baseado na divisão do semitom [...]. Mas o nordestino possui maneiras expressivas de entoar que não só graduam seccionadamente o semitom por meio do portamento arrastado da voz, como esta às vezes se apóia positivamente em emissões cujas vibrações não atingem os graus da escala. São maneiras expressivas de entoar, originais, características e dum encanto extraordinário.

Sobre a questão do canto nacional, o autor ainda acrescenta:

São manifestações nacionais que os nossos compositores devem de estudar com carinho e das quais, se a gente possuísse professores de canto com interesse pela coisa nacional, podia muito bem sair uma escola de canto não digo nova, mas apresentando

⁷ Mário de Andrade, em carta enviada ao poeta Manuel Bandeira, no ano de 1926, explica que: “Sobre a Maroca... Você quer escutar uma confidência só mesmo pra você? Pois isso é o pasticho mais indecentemente plagiado que tem. No que aliás não tenho a culpa porque toda a gente sabe que não sou compositor. A Maroca foi friamente feita assim: peguei no ritmo melódico de Cabocla do Caxangá e mudei as notas por brincadeira me vestindo. Tenho muito costume de sobre um modelo rítmico qualquer inventar sons diferentes pra me dar uma ocupação sonora quando me visto. Assim saiu a Maroca que por acaso saindo bonita registrei e fiz versos pra. Só o refrão não é pastichado da rítmica melódica da obra de Catulo [da Paixão Cearense]. E a linha que inventei tem dois dos tais torneios melódicos que especifiquei na Bucólica, coisa que aliás só verifiquei agora pois nunca tinha ainda matutado nisso. Aliás o refrão não tem nada de propriamente brasileiro com aquele tremido sentimental...” (MORAIS, 2001, p. 309).

peculiaridades étnicas de valor incontestável. Nacional e artístico.
(ANDRADE, 1972, p. 57)

De uma maneira geral, o que podemos observar por essas análises é que alguns procedimentos, como cromatismos, baixos melódicos e contrapontísticos, por exemplo, são comuns tanto à viola quanto ao violão. Porém, a forma de tratá-los modifica seu sentido. O uso de acentos, articulações e, é claro, de elementos característicos, como os efeitos e recursos sonoros relacionados ao instrumento, determinam as associações a espaços, agentes e práticas. Mesmo que violão e viola sigam acompanhando as mágoas de amor, as imagens desses instrumentos aparecem nas canções para canto e piano delimitadas e influenciadas pelo seu contexto e suas características. Assim, enquanto a viola se traduz através de recursos musicais relacionados ao meio rural, percebemos que os elementos que caracterizam o violão e sua tradição como instrumento urbano, acompanhador da modinha, foram “colhidos no ar dos serenos” e tiveram sua sonoridade e linguagem presentes, mesmo que através do piano, na canção de câmara brasileira.

4 O VIOLÃO E A CANÇÃO DE CÂMARA BRASILEIRA

Agora que temos um panorama da canção no Brasil, com suas origens e vertentes, nosso olhar se dirige mais diretamente ao violão. Já observamos sua imagem refletida no acompanhamento pianístico, porém precisamos ainda dar voz ao próprio instrumento, cuja história, com todos os seus múltiplos significados, também se desvela, transmite e se modifica na (e pela) canção. Antes de chegarmos ao repertório para canto e violão, vamos abordar um pouco da trajetória do instrumento no século XX, a fim de perceber os complicados processos que envolvem sua aceitação no meio erudito e acadêmico, a incorporação da função de solista, os primeiros concertistas, as transformações técnicas e musicais e a consequente mudança simbólica impulsionada por esses aspectos.

Nesse longo caminho, vamos observar como o violão – que já foi instrumento do diabo, frequentou bares e ruas nas mãos de boêmios e se tornou o “alto-falante” da cultura nacional – conseguiu galgar seu espaço, entre preconceitos e estigmas, nas salas de concerto. Mesmo não sendo este o foco da nossa pesquisa, o assunto se torna relevante na medida em que, paralelamente à canção, o instrumento segue sua história, e compreendê-la poderá nos ajudar a contrapor e perceber sua influência no repertório erudito para canto e violão. Ou seja, a questão que estamos propondo aqui é investigar se as intensas transformações no uso do violão durante o século XX reverberaram, de alguma forma, na canção de câmara acompanhada pelo instrumento. A questão se desdobra em um nível semiológico, uma vez que as variações caleidoscópicas de significados que atravessam a história do violão tendem a remodelar a imagem do instrumento que prevalece no repertório de canção.

Observamos anteriormente que o violão “traduzido” no repertório para canto e piano está ligado a seu uso na música popular, ao violão seresteiro ou modinheiro (aqui, já não podemos mais separar, desvincular o gênero da prática), depositário de brasilidade e, por isso, credenciado como símbolo nacional. No entanto, ainda precisamos verificar como este violão se apresenta simbólica e musicalmente nas canções que acompanha. Assim, este terceiro capítulo se dedicará inicialmente a tratar um pouco da história do instrumento no tocante à sua entrada no meio erudito

para, em seguida, abordar mais especificamente algumas obras do repertório para canto e violão que possam ilustrar e elucidar nossa discussão.

4.1 O Violão no Brasil: das Ruas às Salas de Concerto

Vimos anteriormente de que modo os espaços, as pessoas e as práticas influenciaram de maneira determinante a função e o simbolismo relacionados ao violão. É claro que este é um processo de trocas mútuas, pois ao mesmo tempo em que o instrumento influencia e caracteriza o fazer musical, esse mesmo fazer – e aqui consideramos o contexto histórico e sociocultural que o envolve – ajuda a estabelecer os significados e as associações simbólicas do instrumento. Assim, incorporado pelas classes populares por ser, dentre outros fatores, um instrumento portátil e economicamente mais acessível, o violão passou a transitar nos variados ambientes urbanos, principalmente pelas ruas e botecos, nas mãos de gente simples, geralmente envolvida com boemia e serenata, dando suporte harmônico e rítmico a vários gêneros da música brasileira. Esses aspectos fizeram com que o violão fosse visto de maneira pejorativa e tivesse seu uso restrito à prática popular até princípios do século XX, quando o instrumento começa a se mostrar em outra função, que seria fundamental para uma profunda mudança nesse quadro: a de instrumento solista.

Essa faceta colocaria em movimento outros aspectos do violão que não eram, até então, muito difundidos no contexto musical em que despontava, como alguns recursos sonoros e possibilidades expressivas e idiomáticas, por exemplo. Na verdade, é importante observar que esta atividade solista impulsionaria duas importantes transformações: a primeira, relativa a aspectos técnico-musicais, pois a nova função do instrumento necessariamente impingia a criação e a execução de um repertório específico; a segunda, referente ao percurso para o acesso e aceitação do violão no meio erudito, o que gerou também uma mudança na maneira de se enxergar o instrumento.

Todo esse processo não seria simples; porém, seu desenrolar contaria com a contribuição de dois importantes nomes para violão, o paraguaio Augustín Barrios (1885-1944) e a espanhola Josefina Robledo (1892-1972). É importante ressaltar que esses concertistas não inauguraram a prática do violão solo no Brasil, pois, além de discretas iniciativas anteriores realizadas por alguns violonistas brasileiros, muitos músicos populares tinham em sua formação e no repertório que executavam características bem ecléticas, incluindo desde atividades camerísticas (principalmente nos grupos de choro e samba) a apresentações como solistas, geralmente de composições ou arranjos de músicas populares. O que a vinda de Barrios e Robledo ao Brasil representa, é uma mudança não só nas características desse repertório, como na ressignificação do instrumento, que passa a ter, através da divulgação da técnica e do repertório de concerto, sua entrada permitida nas esferas da cultura erudita.

Algumas críticas publicadas nesse período nos dão uma ideia de como esses conflitos e modificações simbólicas ocorreram em meio a um ambiente de forte segregação sociocultural. A primeira, citada por Márcia Taborda (2004), foi publicada no *Jornal do Commercio* em 7 de maio de 1916 e refere-se a um concerto de violão realizado no Rio de Janeiro e organizado por Brant Horta e Ernani de Figueiredo. O que transparece nessa crítica é o quanto a esfera da música culta ainda estava praticamente inalcançável ao violão, em sua condição de instrumento popular e acompanhador:

Os reclamos na pompa de sua fértil adjetivação, elevaram às culminâncias de concerto artístico uma audição de violão. Debalde os cultivadores desse instrumento procuram fazê-lo ascender aos círculos onde a arte paira. Tem sido um esforço vão o que se desenvolve neste sentido. O violão não tem ido além de simples acompanhador de modinhas. E quando algum virtuosi quer dele tirar efeitos mais elevados na arte dos sons, jamais consegue o objetivo desejado, ou mesmo resultado seriamente apreciado. A arte, no violão, não passou por isso, até agora, do seu aspecto puramente pittoresco. Não quer isso dizer que o popular instrumento não tenha seus apreciadores e mesmo apaixonados. E que os tem em elevado número provou-o a concorrência de hontem no salão nobre do edifício do Jornal do Commercio. (JORNAL DO COMMERCIO, 1916 *apud* TABORDA, 2004, p. 63)

Em seguida, reforçando a ideia de que o violão não se presta à música “séria”, o mesmo jornal publica:

Acompanhando uma canção sentimental ou dedilhando um fado corrido, a guitarra e o violão jamais lograrão alcançar a perfeição sonhada pelos seus cultores apaixonados. As regiões da música clássica não lhe são propícias, as suas cordas não se dão muito bem nos ambientes de arte propriamente dita. (JORNAL DO COMMERCIO, 1916 *apud* CASTAGNA; ANTUNES, 1994, p. 38)

Porém, é a partir desse mesmo ano (1916) que o panorama do instrumento começaria a mudar, inicialmente com a visita do compositor e violonista paraguaio Augustín Barrios Mangoré e, um ano depois, com a chegada de Josefina Robledo, conforme comentamos anteriormente. Se pensarmos no ambiente que estes violonistas encontraram aqui no Brasil, podemos imaginar a repercussão e a inovação que essas primeiras apresentações públicas de violão solo representariam. Afinal, tanto os espaços quanto a prática eram, até então, destinados ao piano e aos instrumentos da tradição erudita. É claro que a presença do violão nas salas de concerto (principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo) contribuiria para amenizar ou redimir sua má fama, mas é provável que a execução de transcrições de obras consagradas do repertório erudito tenha também colaborado para nobilitar o instrumento. Mesclando essas obras à execução de peças originais contemporâneas, esses dois violonistas pioneiros foram também responsáveis pela divulgação e ampliação do repertório de seu tempo. Conforme explica um artigo publicado pelo *O Estado de São Paulo* (1917 *apud* ANTUNES, 2002, p. 43):

(...) Modernamente [o violão], começa a reabilitar os seus créditos, já interessa os círculos artísticos e documenta nos grandes salões as suas qualidades de instrumento aristocrático. É claro que, para isso, só tendo ao seu serviço, dentro de uma esfera superior de arte, cultores da envergadura de Tárrega, que é o violonista mais maravilhoso que há hoje em Espanha, ou Barrios, o professor paraguaio que ainda não há muito sensibilizou o nosso público ou ainda Josefina Robledo, que ontem à tarde, na audição especial que ofereceu à imprensa, afirmou exuberantemente as suas altas qualidades de ‘virtuose’, provando ao mesmo tempo como esse instrumento, dominado por mãos autorizadas, pode interpretar os grandes clássicos. Na audição de ontem, a sra. Josefina Robledo deu-nos uma página romântica de Chopin, outra de Schumann, interpretando também Beethoven e Bach. Isto bastaria para lhe pôr em relevo as características da sua técnica. Mas depois interpretou a *Jota Aragonesa* e *La Mariposa*, de Tárrega. Essa última composição

é cheia de arpejos, que Robledo só com a mão direita, os seus cinco dedos em constante movimento, dando-nos a fina ressonância de um bater de asas nalgum pombal distante.

Essa técnica comentada pela crítica se refere à Escola de Francisco Tárrega (1852-1909) – compositor e violonista espanhol considerado o fundador da escola moderna de violão – da qual Robledo foi aluna e se tornou grande divulgadora nos anos em que morou e lecionou no Brasil. Seu trabalho como educadora modificou a perspectiva e formação dos violonistas brasileiros. Seria injusto considerar que esses instrumentistas não tinham técnica, uma vez que conseguiam realizar com habilidade e desenvoltura o repertório a que se propunham. Porém, Robledo, além de ampliar as possibilidades musicais (com a introdução de outro tipo de repertório), apresenta-lhes o que havia de mais recente em termos de preceitos e desenvolvimento técnico através de uma “escola”. É claro que isso também influenciou no pensamento e no olhar sobre o violão, mas não vamos aqui nos estender neste assunto, pois precisamos dar continuidade à nossa discussão.

Esse violão segregado na dualidade entre erudito e popular, alta e baixa cultura, aparece retratado em comentários como:

É preciso insistir neste ponto: o instrumento da sra. Robledo não se parece em coisa nenhuma com o violão popular, das serenatas e troças, dos bailaricos e ‘assustados’. Para todas as coisas deste mundo se estabelecem uma hierarquia e não há um só recanto da vida onde se não possa encontrá-la. No que respeita ao mundo musical bastará dizer que o ‘virtuosismo’ achou no violão uma alma e conseguiu elevá-la ao nível em que se acham hoje as dos mais aristocráticos instrumentos. E de como o domínio absoluto desse instrumento é tanto ou mais difícil que o do piano, violino ou violoncelo, di-lo eloqüentemente o limitadíssimo número dos seus executantes. (O ESTADO DE SÃO PAULO, 1917 *apud* ANTUNES, 2002, p. 46)

Por outro lado, essa publicação também sinaliza que, um ano depois de intensamente combatido pela crítica e pelas elites, o “íngrato” instrumento começa a assegurar o seu lugar nas salas de concerto e se equipara, em valor e distinção, aos instrumentos de música “séria”, como o piano e as cordas. E, nesse processo, a prática solista teve um papel fundamental:

o violão, nas mãos de quem sabe dedilhar as suas cordas com alma, sentimento e maestria, deixa de ser um instrumento subalterno, perde a qualidade de simples acompanhador de modinhas e apresenta-se transfigurado, falando à nossa sensibilidade e às nossas emoções. (...) (JORNAL DO COMMERCIO, 1917 *apud* TABORDA, 2004, p. 68)

Sobre esse aspecto, Josefina Robledo concorreu “fortemente para elevar o violão no conceito social” não só através de suas habilidades técnicas e musicais, como também por sua imagem feminina. É bem provável que o violão tocado por uma mulher tenha causado certo impacto na significação e no imaginário masculino ao qual o instrumento sempre esteve tão associado (desde a sua utilização para seduzir e corromper as musas nas serenatas até os próprios ambientes – inadequados à presença feminina – por ele frequentados, como bares e botecos). Essa atitude inovadora pode ter contribuído para modificar ou, no mínimo, amenizar tal percepção sobre o instrumento, como poeticamente demonstra o trecho:

Mãos de fada, sim, que só mesmo de fada podem ser as mãos que seguram a fragilidade daquele violão magnífico e lhe vão ao fundo d'alma, e lhe arrancam uma sonoridade feita de luz de luar, e fazem que essa sonoridade se espelhe pelo ambiente, perfumando-o de uma suavíssima poesia, e penetre no coração de quem à escuta, elevando-o numa dulcíssima carícia. Está-se a ver que a artista que tanto alcança é uma artista perfeita. E Josefina Robledo o é, pela técnica vertiginosa, que lhe permite dominar, em absoluto esse instrumento que é um dos mais difíceis que existem. (O REBATE, 1918 *apud* PORTO; NOGUEIRA, 2007, p. 7)

Esse “violão magnífico”, que em nada se assemelha ao instrumento de “noctâmbulos e serenatistas” do início do século XX, chegaria às mãos das moças em uma prática que movimentaria o ambiente carioca no final dos anos 20 (O REBATE, 1918 *apud* PORTO; NOGUEIRA, 2007, p. 6). Segundo Taborda (2004), nessa época as jovens senhoritas da sociedade teriam se dedicado a estudar e a se apresentar publicamente, cantando e tocando ao violão um repertório de canções brasileiras. Essa atitude, no entanto, não só retomava o “nacionalismo regionalista”, como “consagrava a manifestação de cosmopolitismo simbolizada pela presença de mulheres jovens, bonitas, independentes, vestidas dentro do espírito mais atual de seu tempo” (TABORDA, 2004, p. 112).

Mas, retornando aos processos que envolvem a aceitação do violão no meio erudito, não podemos deixar de citar outro personagem fundamental: o violonista brasileiro Américo Jacomino (1889-1928). Considerado como o primeiro ídolo do instrumento, Canhoto – como era conhecido – fez sua estreia em São Paulo no mesmo ano da visita de Barrios (1916) e alcançou grande popularidade e sucesso tanto no ambiente da música erudita quanto no da popular. Transitando entre esses espaços, Canhoto consolidou sua carreira entre recitais, onde geralmente executava suas próprias composições, e a prática popular e camerística, acompanhando cantores e liderando grupos musicais, como o conjunto de seresta do bairro Bela Vista – prática esta que era praxe na época, pois cada localidade tinha seu próprio grupo musical, liderado por seu respectivo chefe (ANTONIO, 2002). “O rei do violão brasileiro” – alcunha dada a Jacomino após vencer o concurso O Que É Nosso, em 1927 –, tornou-se um “profissional pioneiro no campo dos recitais e gravações e compositor de obras que trazem o selo de autêntico brasileirismo” (TABORDA, 2004, p. 102). Sobre esse concurso, que leva no título uma clara intenção nacionalista, é interessante observar que concorreram com Canhoto apenas o cego Manuel de Lima e a menina, de aproximadamente 10 anos, Ivonne Rebello. Esta última, no entanto, foi a única a usar cordas de tripa e a executar alguma peça do repertório erudito para violão. Esses aspectos demonstram um panorama da situação técnica e musical do violão no Rio de Janeiro e nos apontam para outra transformação simbólica que ocorreria com o instrumento: ele passaria a símbolo de brasilidade, conforme veremos mais adiante.

O prêmio recebido por Jacomino tinha como patrono um importante nome do violão no Brasil: João Pernambuco (1883-1847). Marcando história através de suas composições, o músico nascido em Jatobá (PE),

dá o passo inicial para a formação do repertório de choros escritos para o violão no Brasil, compreendendo-se aqui na acepção mais abrangente do termo (valsas, maxixes, tangos e porque não, choros), uma produção até então inexistente e que se destaca no campo instrumental pelo pioneirismo no casamento de soluções extremamente violonísticas a serviço de uma elaboração surpreendentemente musical. Sua obra é lírica sem ser derramada, é vibrante, virtuosística e explora com muita felicidade as peculiaridades do instrumento. (TABORDA, 2004, p. 103)

Em relação ao desenvolvimento do ensino do violão no Brasil, merece destaque o trabalho de Joaquim Francisco dos Santos (1873-1935), mais conhecido como Quincas Laranjeiras. Nascido em Pernambuco, o músico se estabeleceu no Rio de Janeiro com apenas seis meses de idade, e lá permaneceu e se dedicou à formação de grandes nomes da história do violão, dos quais podemos destacar Antonio Rebello (1902-1965) e Levino Conceição (1895-1955). Esses dois discípulos dariam continuidade à “escola” de Quincas através de dois ramos: um mais técnico, com o primeiro (que viria a ser professor de Jodacil Damasceno, Turíbio Santos e do Duo Abreu), e outro mais popular, com o segundo, que teria como seu aluno o renomado violonista Dilermando Reis (1916-1977), cuja obra, caracterizada pela simplicidade formal e harmônica e pela expressividade melódica, possibilitou o desenvolvimento do “estilo brasileiro”, iniciado com João Pernambuco. Quincas Laranjeiras também realizou e publicou arranjos e transcrições de canções destinadas à execução pelas senhoras de “boa família”, movimento este que comentamos anteriormente.

De uma maneira geral, a trajetória do violão no Brasil foi construída em meio a descontinuidades e oscilações, marcada por períodos de intensas transformações e outros com iniciativas isoladas. O número crescente de apreciadores, concertistas, profissionais, alunos e espaços conquistados pelo instrumento nos dão uma dimensão da complexidade e do alcance desse processo, em termos musicais e socioculturais, tornando impossível, é claro, o seu registro integral neste texto. Muitos foram os personagens que construíram essa história, porém, nos limitamos a citar apenas alguns dos mais relevantes, a fim de que possamos perceber um panorama geral do violão em nosso país.

Vimos que, ao tentar se estabelecer como instrumento solista e de concerto, o violão teve que lutar muito para superar os significados tão negativos a que era submetido. Numa das primeiras tentativas de enaltecer o instrumento, uma palestra proferida pelo escritor português Manuel Leiroz, em 1916, as qualidades do instrumento aparecem retratadas através de sua presença, ao longo dos tempos, nos mais nobres ambientes europeus. O jornal *O Estado de São Paulo* publica:

(...) Seguindo o pensamento de Miguel Zamacois, o conferente porá em relevo a função e préstimo de vários instrumentos.

Depois, reivindicará para o violão o crédito que ele, na antigüidade, sempre gozou, mostrando que em Portugal, nos séculos heróicos das viagens e das batalhas, esse instrumento acompanhava trovadores e troveiros na sua vida amorosa e de aventuras, conhecera desde os paços dos reis às vielas da mouraria e embarcara com mais de cinco mil violas para os areiares da África, onde testemunhou a derrota de Alcácer Kibir. O violão exerceu a ditadura nas salas mais elegantes, figurou nos teatros, perturbou e endoideceu uma legião de mulheres e obrigou muitos escritores estrangeiros a render homenagem ao seu domínio encantador.

O seu papel saliente nos 'minuetos' da cidade e da corte, nos 'fandangos', no 'arrepia', no 'oitavado', no 'arromba' e outras danças, jamais poderá ser esquecido. D. João V, que era um rei folgazão, considerava-o um instrumento precioso para aligeirar o fardo da vida.

Em França, no primeiro império, na devassidão dissolvente do segundo, sob a restauração, o violão entrou no gosto do público, juntamente com as primeiras 'troupe' vindas da Itália, tomou parte num concerto de cães, inventado para divertir Luís XI, deliciou epicuristas do bairro latino, os cabarés de Montmartre, deu serenatas às mais aristocráticas mulheres e foi a causa, um dia, de Margarida de Escócia, esposa de Luís XI, ao ver a dormir o normando Alain Chartier, beijar-lhe a 'preciosa boca', de onde tinham saído as palavras de um madrigal feiticeiro.

O violão acompanhou os cantos de Ninon, nas poesias folgazans de Chaulieu e nas coplas ferinas de João Batista Rousseau. E nos bailes de máscaras introduzidos em França, em 1716, esteve ao serviço da princesa de Valois e do Duque de Modena, seu noivo, encantando os 'cavalheiros de indústria', que sempre os acompanhavam.

Em Espanha, no século XVII, pontifica nas reuniões elegantes e nas alfurjas das mancebas. Desce com escala ruidosa e despreocupação de vida de Madri até Sevilha; faz-se ouvir na *Triana* e na *Torre del Cro*, atrai os eirados de tijolo, cobertos de flores as chiquetas de olhos negros e camélias no penteado, as donas de bloco escuro, os espadachins de manto negro e bravura truculenta. Mistura-se com ciganas de face morena e grandes brincos nos lobulos das orelhas e chega a impor-se ao gosto estético e moral dos mouros enamorados. Toma parte nos concertos, espetáculos de estudantes de La Picola Escuela e dos Hidalgos Hermosos e no corro assombrado em que se exhibia foi muita vez coberto pelo frêmito de aplausos e de gritos das 'niñas' entusiasmadas.

Na Itália o violão inspirou árias, villotas e villancellas, fez parte de uma orquestra no palácio de Joanna de Aragão, deu concepções às melodias de Gesualdo, príncipe de Venosa, concorreu para a restauração da música pagã. Introduziu-se nas academias, acordou as águas de Veneza em serenatas de gelfos e escarpins. Serviu o amor num período em que a música fazia a paixão da época e

concorreu com os filarmônicos de Verona, instituídos por Alberto Lavezzola.

Nos Países Baixos, quando ainda no estado de uma só corda – ‘a tromba marinha’, e depois em transformações sucessivas, já com trinta e seis cordas alcançou ruidoso sucesso em Bruxelas num concerto de gatos verdadeiros, que os Belgas ofereceram a Felipe II de Espanha. Finalmente em quase todos os países da Europa, o violão acompanhou a natureza das tradições e a disposição psicológica dos respectivos povos. (O ESTADO DE SÃO PAULO, 1916 *apud* CASTAGNA; ANTUNES, 1994, p. 50-51)

Mais do que um comentário sobre o violão, essa publicação deixa claro o quanto nossa cultura, naquela época, ainda era ditada ou norteadada pelos padrões europeus. Essa situação, no entanto, só começaria a mudar a partir década de 1920, com os rumos nacionalistas tomados pelo modernismo brasileiro. No bojo desse movimento, o violão rapidamente deixou de ser visto a partir de fronteiras socioculturais enrijecidas e foi valorizado pelo sincretismo que encerra. Funcionando como mediador entre classes e espaços – lembrando que, naquele período, o violão já tinha ganhado ares distintivos e, aos poucos, se consolidava como instrumento de concerto –, o instrumento, já parcialmente “redimido” de seus estigmas, começa a ser percebido (e agora enaltecido) pela sua função de acompanhador das manifestações tidas como “genuinamente” brasileiras, dentre elas a canção.

Conforme vimos no capítulo anterior, o processo de construção simbólica não é simples, mas, de uma maneira geral, a identificação da sonoridade com a música popular, a capacidade de acomodar um repertório híbrido e de transitar nos mais diversos ambientes fizeram com que o violão integrasse a proposta dos modernistas – a construção de uma identidade nacional – e se transformasse em um de seus símbolos. O surgimento do rádio, o desenvolvimento da indústria fonográfica e a associação do violão ao samba fizeram com que o instrumento se popularizasse ainda mais e se estabelecesse definitivamente como um instrumento nacional.

Durante a década de 1920, o modernismo no Brasil adquiriu fortes características regionalistas, as quais podem ser sintetizadas na figura de Catulo da Paixão Cearense (1863-1946). Esse importante poeta e músico frequentava os mais variados ambientes – inclusive o presidencial, inspirando a primeira dama Nair de

Teffé no já lendário escândalo no Palácio do Catete – e se tornou um grande divulgador e defensor do violão e da modinha. No meio popular, Catulo,

buscando preservar e resguardar seu ofício de trovador da possível identificação com a música dos boêmios de esquina, sai a campo e inventa a figura do serenateiro. O grupo de tocadores e seresteiros do qual o poeta fazia parte, compunha-se de “funcionários públicos, homens com família constituída, de reputação ilibada, e muitos deles com diplomas do Instituto Nacional de Música. Para distingui-los dos capadócios, o poeta chamava-os ‘serenateiros’ e não seresteiros, apelido que deixava aos trovadores vadios sem categoria social definida. (TABORDA, 2004, p. 126)

Também transitando entre cultura erudita e popular, Heitor Villa-Lobos (1887-1959) é outro nome que merece destaque por sua importância para o nacionalismo e para o violão. A obra que este compositor nos deixou é sem dúvida uma das mais importantes para o repertório violonístico e vigora como tal até os dias de hoje. Seus estudos, compostos entre 1924 e 1929 e dedicados ao violonista Andrés Segovia, apresentam inovações musicais e técnicas que transformariam o pensamento e a escrita para violão. Porém, sua obra – com exceção de Choros n. 1, que foi executado pelo violonista espanhol Regino Sainz de la Maza (1896-1981), em 1929 – não foi reconhecida em seu tempo, tendo sido publicada e ouvida somente a partir de 1940.

Nessa época, a diferença entre o violão de concerto e o popular vai se acentuando cada vez mais. O país recebe importantes concertistas, como Andrés Segovia (1893-1987) e Abel Carlevaro (1916-2001), e o ensino do violão se estabelece através do trabalho do uruguaio Isaías Sávio (1902-1977) – responsável pela criação do curso oficial de violão nos conservatórios e sua incorporação ao currículo universitário na década de 1980. Em Minas Gerais, merece destaque o trabalho do professor José Lucena Vaz, que, além de ser um dos pioneiros do violão erudito no estado, também foi o responsável, em 1976, pela introdução do primeiro curso de violão em uma instituição federal, a Escola de Música da UFMG.

Diluindo as fronteiras entre o erudito e o popular, através do caráter dinâmico e híbrido de suas obras musicais, não podemos deixar de citar importantes nomes como Radamés Gnattali (1906-1988), Aníbal Augusto Sardinha (o “Garoto”, 1915-1955), Baden Powell (1937-2000), Raphael Rabello (1962-1995), entre outros.

Na esfera erudita, os anos de 1960 e 1970 foram marcados pela expansão do repertório violonístico e, como observa Fábio Zanon, pela

consolidação da carreira internacional de uma geração: Carlos Barbosa Lima (n. 1944), Turíbio Santos (n. 1940), Sérgio (n. 1948) e Eduardo Abreu (n. 1949), Sérgio (n. 1952) e Odair Assad (n. 1956). (ZANON, 2006, p. 82)

Já na música popular, o advento da Bossa Nova permitiu que o violão frequentasse as classes média e alta, conferindo-lhe sofisticação, ampliando sua divulgação e ensino e reforçando sua função de acompanhador da voz na fixação da imagem intimista de “um cantinho, um violão”. Sob esse aspecto, o violão retorna – após tantas veredas e desafios simbólicos – a uma função que, de certa forma, sempre lhe pertencera, mas que agora passava a ser percebida sob novos significados e olhares.

(...) a ampla utilização do violão na música popular gerou uma associação bastante forte com diversos gêneros da chamada música popular. Assim, podemos dizer que o violão escolhido como símbolo nacional foi um violão cuja imagem é associada à canção. De certa maneira, a sociedade “fixa” a função de acompanhamento como uma das principais funções musicais do violão. Ou seja, a construção de uma identidade cultural, associada ao violão, cristaliza um pouco a imagem do instrumento acompanhante de canções e à imagem associada a outros instrumentos (grupos de choro). (PEREIRA, 2007, p. 111)

Precisamos agora investigar de que maneira o violão se fez presente na canção de câmara brasileira, conhecer seu repertório, apontar suas características principais e tentar identificar a imagem que aparece nele refletida.

4.2 O Violão na Canção de Câmara Brasileira

Ao observarmos o repertório dedicado originalmente para canto e violão, percebemos inicialmente que, apesar de reduzido – principalmente se comparado à literatura do canto e piano –, sua produção toma impulso somente por volta da década de 1970. Conforme comentamos no tópico anterior, esta é uma época

importante para o violão, período em que se nota a remissão de seus valores simbólicos, o desenvolvimento do repertório solístico de concerto, o estabelecimento do ensino do instrumento no país e a consolidação de uma geração de concertistas brasileiros. É interessante notar que, talvez, essa expansão do instrumento e o maior conhecimento de suas possibilidades tenham motivado alguns compositores a direcionar seu olhar não só para o violão solo, mas também para a canção de câmara. Esse é o caso de Francisco Mignone (1897-1986), que destinou ao instrumento uma obra relevante, porém ainda pouco divulgada e reconhecida, na qual podemos destacar as doze valsas em tonalidade menor e o ciclo de doze estudos compostos em 1970, dedicados e revisados pelo violonista Carlos Barbosa-Lima (1944). No entanto, apesar de o contato e o envolvimento do compositor com o violão ter resultado em um repertório bastante consistente – que inclui também um concerto para violão e orquestra (1975) –, sua obra para canto e violão não foi tão abrangente. Um ano antes de retornar definitivamente ao Brasil (o que viria a acontecer em 1929, após uma permanência de nove anos na Europa) e tomar parte no movimento nacionalista, Mignone compôs canções em línguas estrangeiras (o tradicional francês) e utilizou elementos de outras culturas, como o violão “aflamencado” de *Las mujeres son las moscas*.

Por outro lado, a estética nacionalista direcionou a construção de obras como *Chôro para canto e violão* e *Dialogando* (1976), nas quais essencialmente prevalece o uso de elementos rítmicos típicos da nossa cultura, não só no acompanhamento quanto (e até mesmo) no canto vocalizado, que praticamente adquire uma função instrumental. Ainda movido por esses mesmos ideais, Chico Bororó – pseudônimo que lhe garantia a licença para criações de cunho popular – recorre à “*valsa suburbana*” para indicar o “jeito” e o andamento da canção *O impossível carinho* (1976). Este é um aspecto interessante, pois, ao buscar a sonoridade e as características da música feita nos subúrbios para ambientar os versos de Manuel Bandeira (1886-1968), o compositor utiliza um acompanhamento que justamente corresponde às feições e funções seresteiras tão associadas ao violão. Assim, ao contrário das duas obras citadas acima, esta última possui um caráter mais melódico, em tonalidade menor, onde o acompanhamento se vale dos contracantos e desenhos cromáticos, e a voz, das notas longas, apogiaturas e saltos que conferem maior dramaticidade a este “impossível carinho”.

O esquema formal que estrutura a canção se compõe de uma seção A, com canto vocalizado, e outra B, que apresenta primeiro a melodia na voz para, em seguida, repeti-la e desenvolvê-la com letra. A canção retorna a A e conclui com uma coda, também vocalizada. No entanto, cada uma dessas seções pode ser dividida em duas partes. Na seção A, inicialmente, o violão realiza a melodia nos baixos e o acompanhamento harmônico (com acordes de duas ou três notas); já a voz assume essa melodia na segunda parte da seção, em que o violão segue seu acompanhamento com acordes e arpejos. É interessante notar que a passagem ou ponte entre essas duas partes é feita pelo violão que, em solo, realiza desenhos musicais típicos de sua função seresteira, como bordaduras e escalas, conforme podemos perceber na Figura 13. Esse é um aspecto importante, pois para conferir ao violão esse sabor popular, o compositor utiliza basicamente dois recursos fundamentais relacionados ao uso do instrumento no ambiente do choro e da seresta: o primeiro é a sua função como elemento de ligação (de frases, seções, etc.), conhecida como “baixaria de virada” ou “chamada” e o segundo, trata de seu caráter livre e improvisatório, que aparece nessa peça, reforçado pela indicação “*molto a piacere e quasi improvisativo*”.



FIGURA 13 – O impossível carinho, F. Mignone, compassos 13 a 16.

Na seção B, enquanto a melodia é vocalizada pelo canto, o violão mantém suas características seresteiras com contracantos, cromatismos e baixarias bem “chorosas”. Já na segunda parte dessa seção, a mudança do acompanhamento instrumental, que passa a realizar uma sequência de arpejos amplos, marca a entrada do canto com melodia e letra. É notável o uso de apogiaturas curtas e longas, principalmente com resoluções descendentes, no decorrer de toda a peça, o

que confere a essa melodia uma feição modinheira. Mas não é só isso que a aproxima deste gênero de canção, mas também toda a sua simplicidade melódica ao tratar de um tema tão delicado, segundo o qual o enunciador gostaria de ofertar – caso pudesse – a dádiva mais preciosa ao “coração despedaçado” de sua amada: “as mais puras alegrias de tua infância!”. É nesse trecho, inclusive, que, em andamento mais lento, o compositor – após uma sequência de saltos (salto de oitava seguido de um salto de sexta maior) – chega ao ponto culminante da peça (Lá4 na palavra “puras”).

Esse poema de Manuel Bandeira foi também musicado por Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993), em 1930. À semelhança de Mignone (Figura 14), nota-se que o violão se faz presente, nessa obra para canto e piano (Figuras 15 e 16), através dos arpejos, baixos cromáticos e os *staccatos* que sugerem a sonoridade do pontear um violão, conforme indicação do próprio autor (*Ponteando Moderato*). É importante lembrar que este compositor também escreveu obras para violão solo, sendo, um Ponteio (1944), duas Valsas-Choro (1954 e 1986), e três estudos (nos anos de 1958 e 1982).

The image shows a musical score for two parts: Canto (Vocal) and Violão (Guitar). The key signature is two flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 3/4. The Canto part is written on a single staff with a treble clef. It begins with a whole note, followed by a half note, and then a quarter note, ending with a fermata. The Violão part is written on a single staff with a treble clef. It begins with a whole note, followed by a half note, and then a quarter note, ending with a fermata. The tempo is marked 'bem choroso'.

FIGURA 14 – *O impossível carinho*, F. Mignone, compassos 38 a 40: baixos “bem chorosos” (acompanhados por acordes).



FIGURA 15 – *O impossível carinho*, M. Camargo Guarnieri, compassos 1 a 12: movimento cromático nos baixos (mão esquerda do piano).

FIGURA 16 – *O impossível carinho*, M. Camargo Guarnieri, compassos 22 a 33: baixos com desenhos cromáticos, acompanhados por acordes (mão direita) em *staccato*.

Além dessa canção, a seresta inspirou Mignone em outras obras, como as *Valsas de esquina para piano* e o *Estudo n. 2 para violão solo*, por exemplo. Nesta última (Figura 17), a melodia lírica, quase recitativa da primeira parte, torna-se mais

dramática à medida que se direciona para o agudo, e o acompanhamento – em arpejos – adquire e lhe confere maior densidade sonora e expressiva. A liberdade agógica, o lirismo melódico e esse caráter sentimental nos transportam para os arroubos amorosos, os afetos derramados que constituem a cena ou a imagem do violão que, sob o sereno, à luz da lua, embalava paixões nas cantigas para suas amadas.

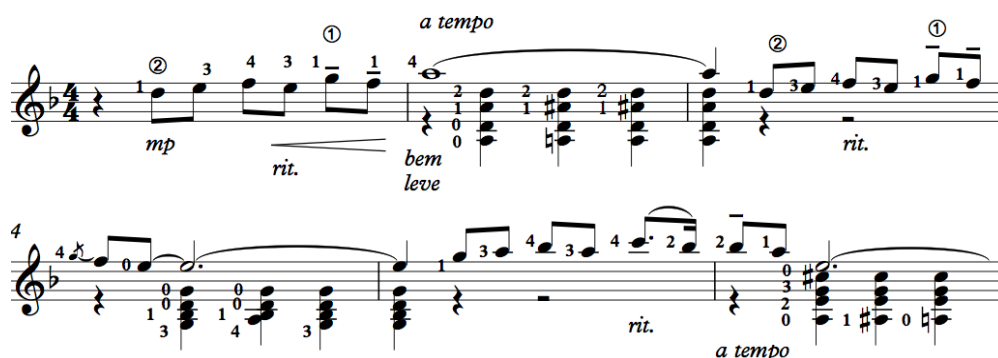


FIGURA 17 – *Estudo nº 2*, F. Mignone, compassos 1 a 6.

Por outro lado, este, que era considerado por Mignone como “o mais romântico dos instrumentos” (APRO, 2004), apresenta alguns desafios para o intérprete, principalmente em algumas de suas canções. Uma análise geral dessas obras indica que, por utilizar elementos não violonísticos, ou mesmo impossíveis de serem realizados (como demonstra a Figura 18), seria interessante que se fizesse um trabalho de adequação e revisão desse material, a fim de tornar sua execução mais viável e difundida.



FIGURA 18 – *Choro para canto e violão*, F. Mignone, compassos 1 a 3: neste trecho, devido à localização no braço do violão, torna-se impossível para o instrumentista deixar “vibrar” os baixos enquanto realiza os acordes nas regiões mais agudas.

Outro importante compositor para violão foi César Guerra-Peixe (1914-1993). Após seu envolvimento com o dodecafonismo e com o movimento Música Viva, e tendo já retornando à estética nacionalista, Guerra-Peixe compõe, em 1969, três duos para canto e violão. As canções *Mãe d'água* (“para canto vocalizado e violão”, com versão também “para violoncelo e violão”) e *Nesta manhã* (Cântico II) apresentam como ponto comum a utilização de um recurso violonístico que confere movimento e fluidez ao material musical, aproximando-o da sonoridade ou da imagem em torno da água, elemento presente nas duas canções. Esse recurso, que consiste em um arpejo que mescla cordas soltas e presas (Figura 19), explora as possibilidades harmônicas e melódicas do instrumento e cria um plano estático (corda solta) e um dinâmico (as notas nas cordas presas, que se movimentam geralmente em intervalos paralelos ou cromáticos). Esse ostinato dá a sensação de continuidade não somente rítmica como também sonora, pois a combinação de cordas soltas e presas mantém o instrumento em constante reverberação. Vetromilla levanta a hipótese de que

a sonoridade alcançada pelo compositor em suas obras para violão do período sugere uma metáfora entorno da imagem da água, mais precisamente, do fluxo contínuo de um rio cujas águas correm tranquila e inexoravelmente. (VETROMILLA, 2010, p. 19)

Na canção *Mãe d' água*, o título nos diz muito sobre a significação e a utilização do material musical para a construção dessa imagem metafórica da água. De acordo com o folclore brasileiro, a “Mãe d' água”, ou “Iara (Uiara)”, é a sereia, metade mulher (da cintura para cima) e metade peixe (da cintura para baixo), de cabelos longos e beleza fascinante, que vive no Rio Amazonas. Ela seduz os homens que, enfeitiçados por seu canto, lançam-se às águas para encontrá-la e acabam morrendo afogados. Este “canto da sereia” é recriado por Guerra-Peixe na melodia desenhada por cromatismos, no canto a solo com efeito hipnótico, que inicia e encerra a canção. Já o acompanhamento fica mais rítmico na parte central da peça, através da alternância entre acordes e baixos, e da mudança de compasso (que passa de quaternário para binário composto) gerando um movimento mais dinâmico e turbulento. Quando o primeiro tema retorna, o acompanhamento também repete o padrão de arpejo (que mescla cordas soltas e presas, dissonâncias e cromatismos) da primeira parte.

Handwritten musical score for guitar, measures 23 to 28. The score is in 4/4 time and B-flat major. It features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The lyrics are: "RA' TEU NO ME NO VER - SU QUEM E LER, TUA FOR MA E XA TA PE RE - - NE, EXTREMA TER NA A LE GRIA DE VI -". The score includes dynamic markings like "mf" and "f", and a "Rit." (Ritardando) marking at the end.

FIGURA 21 – *Nesta manhã*, compassos 23 a 28.

Em seguida, o violão utiliza o arpejo em movimento cromático ascendente da introdução como ponte para a parte final da canção. Transcrevemos agora todo o poema:

Nesta manhã és um vaso vago,
 Inteira como a água,
 Simples e sóbria, azul
 Tua fala quero-a fina,
 Molhada aberta como um corpo de folhas.
 Nesta manhã és livre,
 Virás como queiras, de vestes ou nua,
 Dançando ou estática estátua de névoa,
 Virás como os vinhos dos frutos silvestres,
 Sonora e travosa terrestre.
 Nesta manhã de retalho
 Com navalhas de água,
 Verá teu nome no verso quem o ler,
 Tua forma exata perene,
 Extrema terna alegria de viver.
 Nesta manhã te procuro
 Nos cravos e avencas.
 És fôlhas ou flôr,
 Ave pedra silêncio.

Apesar de possuírem elementos análogos – o acompanhamento e a relação com a água, conforme falamos anteriormente –, as canções *Nesta manhã* e *Mãe d'água* apresentam diferenças que também precisam ser observadas. Embora o

acompanhamento utilize um arpejo com cordas soltas e presas em ambas as peças, na primeira o arpejo se movimenta mais ritmicamente em função do efeito sincopado do plano dinâmico e dos contratempos apresentados pelo baixo. Na segunda, os movimentos ascendente e descendente do arpejo, juntamente com o baixo e a nota mais aguda nos tempos fortes do compasso, permitem um movimento contínuo e cíclico. Esse deslocamento com efeito pendular, o andamento lento e a estrutura harmônica mais estática podem nos remeter ao movimento das águas de um rio. Outra característica que parece comum às duas canções é o uso do intervalo de segunda na construção da melodia. Em *Mãe d'água*, o compositor explora, na primeira parte, o uso desse intervalo enquanto célula melódica e rítmica para criar o canto irresistível e hipnótico da sereia. Na segunda seção, o canto ganha maior amplitude com motivos escalares. Já em *Nesta manhã*, apesar de também empregar o intervalo como efeito suspensivo, a melodia se desdobra de maneira mais diversificada, abusando do caráter expressivo e cantábile.

Com intenção melódica semelhante, Guerra-Peixe compõe – sobre texto também extraído do livro *Dez canções primitivas* (1968), do poeta amazonense Elson Faria –, o duo *Resta, sim, é remover*. Assim como em *Nesta manhã*, o violão também introduz e conclui esta canção que, apesar de conter metáforas sobre a água – em “limparás o campo claro do teu corpo, largo mar” e “estarás assim mais nova que a água recém-rachada, como haste de lenha verde que acabou de ser cortada” –, revela um acompanhamento mais próximo de outra imagem: a seresteira. Essa canção, em andamento lento e compasso ternário, mesmo não utilizando as tradicionais baixarias, se vale dos cromatismos (como na progressão descendente apresentada na Figura 22) e arpejos que não só conectam as frases, como em determinados momentos conduzem a um comentário melódico na região aguda. Essa melodia realizada pelo violão ora apresenta direção contrária ao canto, ora o segue, fazendo o mesmo desenho que, acompanhado por um acorde, reforça o efeito da apogiatura (Figura 23).



FIGURA 22 – *Resta, sim, é remover*, C. Guerra-Peixe, compassos 6 e 8: progressão cromática no acompanhamento.



FIGURA 23 – *Resta, sim, é remover*, compassos 10 a 13: contracanto instrumental.

A linha vocal se inicia com uma escala descendente e se desenvolve com progressão cromática, também descendente, intercalada com a repetição da nota Mi3. Essa estrutura, na verdade, nos dá uma sensação de movimento, através dos cromatismos no agudo e, ao mesmo tempo, de certa estabilidade, com o retorno e a insistência da nota repetida. Em termos literários, nessa primeira seção o enunciador declara que “resta, sim, é remover as cinzas do teu olhar” para que o sujeito (a mulher) se renove e permita o surgimento de uma outra forma de ver:

Resta, sim, é remover
As cinzas do teu olhar,
De modo a inflamar a chama
Da tua dor interior.

Limparás o campo claro
do teu corpo, largo mar,
tudo terá aos teus olhos
um sabor puro de ver.

A segunda seção musical corresponde a:

Estarás assim mais nova,
Que a água recém-rachada
Como hastea de lenha verde
Que acabou de ser cortada.

A melodia se desenvolve a partir de um motivo escalar, que se repete em progressão descendente até concluir, depois de uma escala que conduz à região grave, em apogiatura longa e descendente. O violão realiza a passagem para essa seção através de acordes com movimento cromático e corda solta (Si2) e se mantém alternando acordes arpejados (acrescidos também deste Si em corda solta) e oitavas nas cordas soltas e extremas (1ª e 6ª) do instrumento. Um recurso parecido com este foi usado pelo compositor na seção mais lenta do 3º movimento de sua *Sonata para violão solo*. Nessa parte, Guerra-Peixe também utiliza acordes nas cordas intermediárias, deixando livres as cordas extremas que, nesta peça, aparecem não simultaneamente, mas em arpejos (1ª e 5ª cordas). Vejamos esses procedimentos através dos exemplos (Figuras 24 e 25):



FIGURA 24 – *Resta, sim, é remover*, compassos 19 a 21: acordes com progressão cromática descendente, intercalados pelas 1ª e 6ª cordas soltas.



FIGURA 25 – *Sonata para violão*, 3º Movimento, compassos 72 a 75: recurso violonístico semelhante ao empregado na canção *Resta, sim, é remover*.

Apesar do uso de recursos semelhantes, essa sonata apresenta características – tanto técnicas quanto musicais – mais complexas do que as empregadas nas canções. É interessante observar que a escolha de um compositor que possuía amplo conhecimento e escreveu um repertório tão variado para o instrumento – inclusive sendo autor desta que viria a ser a primeira sonata brasileira para violão – tenha, em suas canções, optado pela economia de meios. A versatilidade da obra de Guerra-Peixe nos faz perceber como o compositor soube explorar e enxergar o violão tanto nas suas possibilidades e recursos enquanto solista, como também na sua função – e talvez a singeleza associada a ela na música popular – de instrumento acompanhador.

Sob esse mesmo olhar, o violão também foi percebido e retratado por Heitor Villa-Lobos. Fundamental para a história e para o desenvolvimento do instrumento no país, como comentamos no tópico anterior, o compositor conseguiu, de maneira singular, criar imagens e sonoridades violonísticas em muitas de suas obras. Talvez sua vivência no meio dos chorões, seu contato com as manifestações populares e sua habilidade em tratar os elementos nacionais tenham feito dele um dos artistas que melhor soube recriar, em seu repertório, o violão das ruas, dos serenatos, das noites de luar. Infelizmente, apesar de percebermos o violão em diversas obras para orquestra ou para outros instrumentos, como o piano – conforme demonstramos no capítulo 2 –, o músico não nos deixou canções originais acompanhadas pelo violão. Mas, através de suas transcrições, como a *Canção do amor* – apesar de, em sua versão original, a orquestração contar com a participação do violão, o compositor também a transcreveu para duo de câmara (canto e violão) –, fica evidente sua eficiência e delicadeza na maneira de criar imagens, ambientes e sonoridades relacionadas ao instrumento. Composta em 1958, com poesia de Dora Vasconcelos, a *Canção do amor* integra a obra *Floresta do Amazonas*, que se transformou em suíte sinfônica após problemas na sua utilização como trilha sonora do filme *A flor que não morreu*.

Essa canção, em tonalidade menor e compasso quaternário, trata – como sugere o título – do amor, porém em seu aspecto mais doloroso: o desespero da perda, a distância, as decepções e a esperança de um retorno.

Sonhar na tarde azul
Do teu amor ausente
Suportar a dor cruel
Com esta mágoa crescente
O tempo em mim agrava
O meu tormento amor!

Tão longe assim de ti
Vencida pela dor
Na triste solidão
procuro ainda te encontrar
amor, meu amor!

Tão bom é saber calar
E deixar-se vencer
Pela realidade
Vivo triste a soluçar
Quando virás enfim.

Sinto ardor dos beijos teus
Em mim. Ah!
Qualquer pequeno sinal
E fremente surpresa
Vem me amargurar.

Tão doce aquela hora
Em que de amor sonhei
Infeliz a sós
Agora apaixonada fiquei
Sentindo aqui fremente
O teu reclamo, amor!

Tão longe assim de ti
Ausente ao teu calor
Meu pobre coração
anseia sempre a suplicar
amor, meu amor.

Enquanto a melodia se desenha com cromatismos, apogiaturas e saltos intervalares que acompanham a dramaticidade do poema, o violão explora as baixarias principalmente através de escalas descendentes e passagens cromáticas, harmonizadas por acordes no contratempo, às vezes sincopados, que imprimem movimento e ritmo à canção. Na segunda seção – *Più mosso* –, o baixo se mantém e os acordes se movimentam, em geral, utilizando bordaduras que também aparecem no canto. Importante destacar as conduções ou baixos de virada realizados pelo instrumento para conectar as frases (Figura 26).



FIGURA 26 – *Canção do Amor*, H. Villa-Lobos, compassos 47 a 52.

Estes recursos marcam também a atmosfera seresteira de *Melodia sentimental*, canção na qual a lua, o trovador e o ser amado inspiram e constroem delicadamente a sonoridade. Tão forte é sua proximidade com a música popular que esta obra já foi gravada na voz de diversos cantores brasileiros, como Djavan, Maria Bethânia, Ney Matogrosso e Zizi Possi. Em termos literários, esta canção ilustra a temática usual e modinheira cantada nas serestas:

Acorda, vem ver a lua
 Que dorme na noite escura
 Que fulge tão bela e branca
 Derramando doçura
 Clara chama silente
 Ardendo o meu sonhar
 As asas da noite que surgem
 E correm no espaço profundo
 Ó, doce amada, desperta
 Vem dar teu calor ao luar.
 Quisera saber-te minha
 Na hora serena e calma
 A sombra confia ao vento
 O limite da espera
 Quando dentro da noite
 Reclama o teu amor
 Acorda, vem olhar a lua
 Que brilha na noite escura
 Querida, és linda e meiga
 Sentir meu amor e sonhar.

Ao contrário de Villa-Lobos e Guerra-Peixe, o compositor – também nacionalista – Osvaldo Lacerda (1927-2011) deixou uma tímida obra para violão solo. No entanto, sua preferência pelo gênero de canção de câmara o fez escrever mais de cem obras (principalmente para canto e piano, instrumento que o compositor considerava “ideal”⁸ para o acompanhamento do gênero), nas quais estão incluídas também algumas composições originais para canto e violão. Datadas de 1968 – e revisadas em 1981 –, as canções *Vácuo*, *As dádivas* e *Saudade* apresentam alternância de compasso e harmonia mais diversificada, explorando dissonâncias e soluções nem sempre óbvias ou tradicionais. Do ponto de vista literário, as três obras abordam temas que claramente acomodam a sonoridade seresteira apresentada nas canções. No entanto, é na primeira peça – *Vácuo* – que este aspecto aparece de forma mais pronunciada, principalmente no acompanhamento realizado por acordes (nos tempos fracos ou contratempos do compasso) e construído com baixarias que se contrapõe a uma linha melódica na região mais aguda, sugerindo uma sonoridade próxima à função desempenhada por dois violões, o de seis e o de sete cordas. Esta textura e suas variações – que abusam dos cromatismos, arpejos e movimentos escalares em direções contrárias – acontecem ao longo de toda a peça, porém, para ilustrá-la, reproduzimos aqui apenas os compassos 4 a 6 (Figura 27):

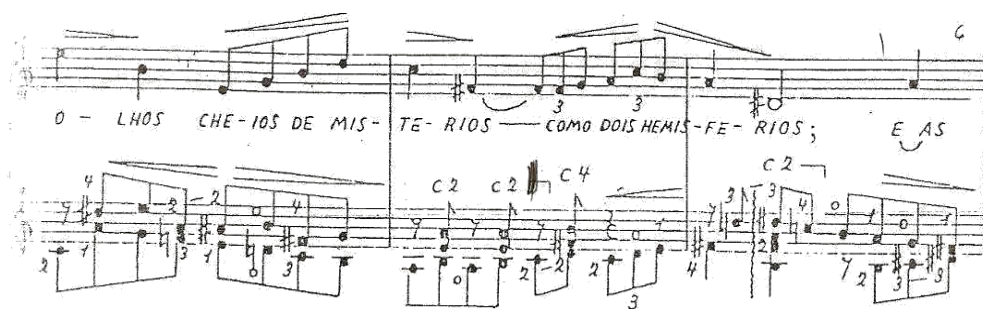


FIGURA 27 – *Vácuo*, O. Lacerda, compassos 4 a 6.

Nessa canção, inspirada em um poema de Guilherme de Almeida (1890-1969), o sujeito lírico descreve seus desejos, primeiro em conquistar a superfície ou o território do olhar (“quis os teus olhos cheios de mistérios/ como dois hemisférios”),

⁸ LACERDA, Osvaldo. Análise de *O menino doente*, para canto e piano. In: *Cadernos de Estudo: Análise Musical*, nº2. São Paulo: Atravez, 1989. Disponível em: < http://www.atravez.org.br/ceam_2/menino_doente.htm>. Acesso em 15 jan. 2011.

em seguida, o sagrado do gesto (“e as tuas mãos gesticulando a bençã/ como espirais que incesam”) e, na boca, a resposta para os seus anseios (“e nos teus lábios uma e outra metade/ de uma única verdade”): o vazio, a falta de tudo aquilo que desejou da pessoa amada (“e tive ôcos na vida ainda mais ôca o olhar, o gesto e a boca”). A melodia que conduz essa desilusão amorosa se caracteriza por elementos tais como: a simplicidade melódica, o término em apogiatura (Figura 28) e algumas sutilezas, como o ponto culminante no Fá4 após um salto de 9ªM na palavra “espirais”, reforçando a ideia direcional e etérea que pode ser associada à fumaça produzida pelo incenso. Outro recurso interessante é a repetição do verso “o olhar, o gesto e a boca” que, além de reforçar o conteúdo poético, ganha ainda mais dramaticidade através do canto solo e dos saltos intervalares em *mezzo forte*. A conclusão da canção é feita pelo violão – após uma longa apogiatura na voz – que realiza uma escala cromática a duas vozes, com movimentos opostos e que se direciona para os acordes finais, arpejados e com apogiatura na voz interna.

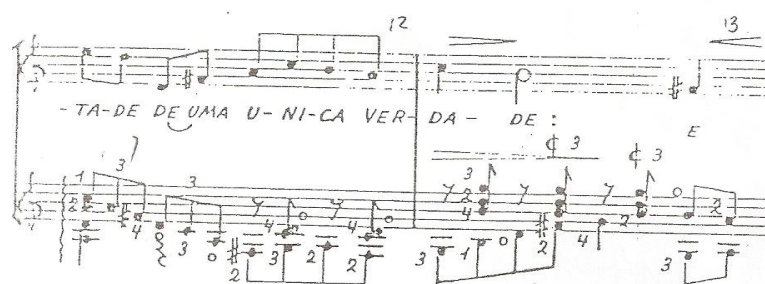


FIGURA 28 – *Vácuo*, compassos 12 a 13: linha vocal concluída por apogiatura.

Mantendo essa característica do solo instrumental na introdução e na conclusão das canções, *As dádivas* – também da obra do mesmo poeta – utiliza alguns elementos do violão popular, porém agora com um caráter mais leve. Sem tantos contracantos no baixo, a canção faz uso dos arpejos e dos acordes arpejados para acompanhar uma melodia simples, sempre concluída por apogiatura com movimento cromático descendente. Interessante notar uma mudança na atmosfera musical que se torna mais suspensiva a partir da fermata na barra de compasso (c. 24) e que corresponde ao momento em que o eu lírico, após várias tentativas de conquistar a sua amada através de delicados presentes (sempre negados), não lhe oferece mais nada, e a canção conclui, já retornando à ideia musical inicial, com um desenlace feliz. Transcrevemos a seguir o poema e um pequeno trecho da canção (Figura 29):

A primeira vez
 dei-te um anel de sonho.
 Nem o viste porque não crês.
 E partiste.

A segunda vez
 Dei-te um véu de carícias.
 Tu cobriste tua nudez.
 E partiste.

A terceira vez
 Dei-te um colar de lágrimas.
 Sorriste com altivez.
 E partiste.

Mas a última vez
 Nada te dei. 'É a última?'
 Indagaste com timidez.
 E ficaste

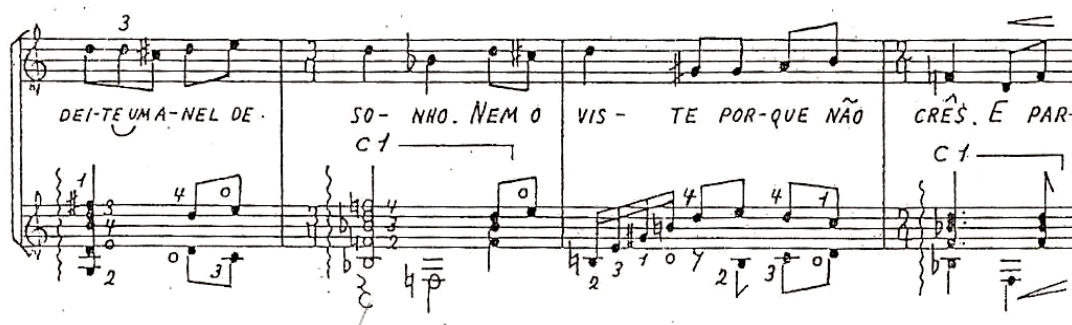


FIGURA 29 – *As Dádivas*, O. Lacerda, compassos 5 a 8: acompanhamento instrumental com arpejos, acordes arpejados e contracantos.

A terceira canção – *Saudade* – apresenta um caráter mais rítmico, em forma rondó, que intercala uma seção (*animado*) - com rasgueados e golpes sobre o cavalete, enquanto o cantor faz o ritmo com as palmas –, com outras mais melódicas (*andamento moderado*), em que utiliza o texto. Em ambas as seções, o compositor explora as síncopes; porém, na seção A (Figura 30), o jogo percutido de pergunta e resposta entre violonista e cantor é precedido pelo solo instrumental com *rasgueado* que, apesar de fortemente associado ao flamenco, também pode ser visto como um elemento da nossa cultura. Antunes (2002) explica que se trata de um

efeito utilizado desde o período renascentista em instrumentos de cordas dedilhadas. No violão brasileiro, foi fundamental como demonstração de músicas de caráter regional, sendo ainda hoje símbolo e recurso principal de músicas de estilo popular,

principalmente quando tocado em viola caipira. É o oposto do ponteadado, estilo em que o violonista dedilha as cordas. (ANTUNES, 2002, p. 100)

FIGURA 30 – Saudade, O. Lacerda, compassos 1 a 8: rasgueados e efeitos percussivos.

Nas seções com melodia vocal (Figura 31), o compositor utiliza no acompanhamento acordes arpejados e conduções nos baixos (com notas cromáticas, arpejos e escalas), enquanto a voz expressa a saudade de uma forma leve e rítmica:

Saudade quasi se explica
Nesta trova que te dou:
Saudade é a falta que fica
Daquilo que não ficou.

Saudade , palavra doce,
Que traduz tanto amargor!
Saudade é como se fosse o espinho
Cheirando a flor.

A saudade que se sente
de um amor que se perdeu,
É a homenagem do presente
Ao passado que morreu.

Se é triste sentir saudade,
Muita saudade de alguém,
Maior infelicidade
É não tê-la de ninguém.



FIGURA 31 – *Saudade*, O. Lacerda, compassos 15 a 19.

De maneira geral, as canções de câmara escritas por Osvaldo Lacerda – gênero que considera “uma das mais interessantes e refinadas formas de expressão musical” (LACERDA, 1989) – apresentam uma cuidadosa relação entre música e texto, explicada pelo compositor ao analisar uma de suas obras (*O menino dorme*) em um artigo para a Atravez (Associação Artística Cultural):

Antes de iniciar a composição de uma canção, declamo várias vezes a poesia, a fim de embeber-me do seu ritmo, de captar-lhe a “atmosfera” e de penetrar-lhe o sentido mais profundo. A seguir, analiso a sua estrutura, à qual deve adaptar-se a estrutura da canção. (LACERDA, 1989)

Esse conhecimento do material poético direciona a construção da melodia, justificando a alternância nas fórmulas de compasso: “o ritmo da melodia segue fluxo das palavras do texto, o que provoca freqüentes mudanças da fórmula de compasso” (LACERDA, 1989).

Sobre a escolha dos poemas que inspiram canções para canto e violão, notamos que, em geral, a temática amorosa permanece ainda (e também) norteando a obra de muitos compositores do nosso tempo, como a *Imaginária serenata* (1987) do mineiro Edmundo Villani-Côrtes (1930), com poema de Cecília Meireles; as *Cinco cantigas de amor* (1996), de Nelson Macêdo (1931), sobre textos de vários poetas da nossa história; e as *16 Canções de(o) amor*, compostas entre 1981 e 2008 por Nestor de Hollanda Cavalcanti (1949), com letra de Gildes Bezerra (1937).

Além desse tema recorrente, as canções se caracterizam pela forma de tratá-lo. A análise desse repertório para canto e violão nos mostra o amor tecido com os sons

de um violão que frequenta as ruas em serenata, cantando para suas musas que, resguardadas em suas janelas, também suspiravam de amor. Nessa prática em que a função se mistura à paisagem para formar uma imagem única e indissociável, temos o violão e seu uso tão ligado à modinha e à seresta que todos esses aspectos se confundem e se mesclam, de tal forma que já não podemos mais delimitar ou precisar origens e influências. O que temos nesse repertório de canção de câmara não é só o uso de alguns elementos musicais característicos da música popular, mas também um retrato sonoro da nossa cultura, com seus significados, imagens e simbolismos. Essa associação e esse uso do violão como instrumento acompanhador da canção popular estão de tal forma presentes em nossa história e em nossa cultura que vão determinar os caminhos seguidos pela canção de câmara brasileira. Estigmas, transformações e mudanças técnicas, musicais e no próprio instrumento, durante sua história, garantiram ao violão seu espaço como solista e sua aceitação nos meio eruditos, mas, apesar de tudo isso, é a sua vertente popular que conquistaria o reduzido, mas muito interessante repertório camerístico para canto e violão.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS OU CODA

Ao longo desta dissertação, vimos como o violão se transformou no que se refere a seus significados e funções, passando do considerado (e até mesmo combatido) instrumento acompanhador de gêneros populares à sua condição de solista, capaz de acomodar um repertório tradicional e de frequentar também os ambientes acadêmicos e eruditos. Em sua trajetória, sua história e suas funções – seja em solo ou em grupo, na música erudita ou na popular – se misturam, mesclam e se reinventam continuamente. Essas fronteiras, por vezes, nos são necessárias apenas para clarear as veredas que escolhemos percorrer; porém, é preciso percebê-las na trama de seus contextos e processos. Assim, o violão, ao tramitar por diversos espaços e manifestações musicais, imprime suas características, transpassa fronteiras socioculturais, media expressões e, ao mesmo tempo, se vê, constrói e reflete – conforme as relações que estabelece e das quais participa – o olhar de cada época.

Quando o violão assume seu papel como solista, requer, além de uma mudança no repertório e na técnica instrumental, seu lugar nas salas de concerto e no ensino musical formal, o que não só comprovaria sua adequação à “grande arte”: sua entrada e convivência nesse meio contribuiriam determinadamente para sua ressignificação. Ao ampliar seu uso e ser aceito nas esferas eruditas, o violão deixa de ser taxado somente como mero acompanhador e, de certa forma, se redime de sua relação com a vadiagem. Porém, o que é interessante notar é que, mesmo despido dessa má fama que tanto o marcou e acompanhou desde os primórdios de sua presença em nosso país, o violão parece ainda manter, em pleno século XXI, sua imagem boêmia e seresteira. A força que essa representação simbólica tem em nossa cultura se justifica, em parte, pela estreita e intensa ligação do instrumento com as nossas práticas populares, que, mesmo quando perseguidas, não deixavam de acontecer, tanto na malandragem das noites enluaradas quanto nos ambientes mais familiares.

Esse violão, que já representou uma ameaça à fé por ser considerado instrumento do próprio demônio e de suas tentações, e que também foi repudiado pela sociedade ao frequentar os redutos de vadiagem e seduzir as moças de família, se

legítima, no século XX, como símbolo e instrumento da expressão nacional. É claro que este processo não aconteceu de forma simples e nem obedeceu à linearidade, e sim na convivência, por vezes conflituosa ou antagônica, de seus significados, espaços, manifestações e autores, como vimos ao longo desta dissertação. Ao estudarmos o violão, inserido em seus contextos, percebemos quão importantes – e, por que não dizer, determinantes – foram esses aspectos para a construção histórica e simbólica do instrumento. Longe de esgotarmos o assunto, este breve passeio por seus significados e histórias nos permite retornar à observação de que, mesmo convivendo com resquícios de estigmas passados, o violão mantém sua imagem e função profundamente atreladas à figura de confidente e cúmplice, acompanhador das mágoas e declarações de amor.

Esse lugar simbólico que o violão ocupa nas mãos do seresteiro evoca e carrega consigo não só uma atmosfera – que, de certa forma, é também idealizada – onde a lua, o trovador e sua musa se desvelam sob o “ar dos serenos”, como a sonoridade plangente através da qual se exprime. Se, no dicionário, **serenata** possuiu como um de seus sentidos a de “ária amorosa que se canta debaixo das janelas de uma dama”, do ponto de vista da representação simbólica a temática que permeia essa prática nos mostra outra distância além da física (o seresteiro que canta na rua e a musa resguardada em sua janela): a sociocultural. Sabemos que nosso trovador tupiniquim – afinal, essa forma de declarar o amor remonta ao antigo trovadorismo medieval –, em geral, pertencia às classes mais baixas, frequentava lugares inapropriados a uma dama, como os bares e botecos da cidade, e se fazia acompanhar de um instrumento que, companheiro da boemia e da vadiagem, era considerado inadequado às expressões musicais mais cultas. À mulher amada, cerceada pela moral e pelos bons costumes, talvez coubesse resistir e rejeitar os galanteios de tal cantor que, apesar de tão dedicado e apaixonado, não lhe corresponderia a nível social e cultural.

Em termos musicais, esses (des)amores eram assunto da modinha, como vimos no capítulo a ela dedicado. Essa canção sentimental, que já foi acompanhada pela viola, mas que encontrou no violão seu parceiro mais fiel, foi amplamente executada pelo terno de pau e corda (formação que daria origem ao grupo de choro: instrumento solista, violão e cavaquinho) e recebeu o nome de **seresta**, passando a

“incluir os sambas-canção lentos, lundus, maxixes, marchas, sambas e, quando foi preciso, boleros, foxes, tangos argentinos, rumbas e até árias de ópera” (TABORDA, 2010, p. 141). É interessante observar aqui que o gênero musical e sua prática se mesclam de tal forma que, tendo suas fronteiras dissolvidas, modinha e seresta tendem a unificar seus significados em termos simbólicos e musicais. É claro, também, que mesmo mantendo muitas de suas características (como a simplicidade melódica e a preferência por tonalidades menores, por exemplo), a nossa canção de amor incorporaria elementos do choro – uma vez que era tocada justamente por esses grupos –, os quais imprimiriam suas marcas principalmente no acompanhamento instrumental.

Antes de prosseguir, é fundamental destacar que, conforme levantamos hipoteticamente, essa ligação entre o violão e a canção brasileira é tão forte em nossa cultura que, ao estudarmos de que maneira ela se constrói na esfera erudita, encontramos seus reflexos tanto nas escolhas musicais quanto nos seus simbolismos. Quando o violão, ainda repudiado pela sociedade, se desloca de seu espaço original e se faz presente – mesmo que traduzido ou citado – através do piano, ele consegue penetrar as esferas da alta sociedade e da música erudita. No entanto, é com este caráter seresteiro que ele se apresenta e começa a transfigurar sua significação, se legitimando, posteriormente, como instrumento acompanhador da canção nacional. Enquanto o violão traçava sua própria história como instrumento solista – o que contribuiu determinantemente para sua ressignificação – e desenvolvia suas possibilidades e recursos técnicos, expressivos e musicais, na canção, conforme transparece em nossas análises, ele (re)assume suas feições seresteiras, ao acompanhar a voz nas cantigas de amor.

Apesar de não nos aprofundarmos nas análises e descrições dos aspectos musicais – o que já era previsto, pois fugiria às intenções e à finalidade deste trabalho –, o estudo de algumas obras do repertório camerístico, tanto para o canto e piano quanto as originalmente dedicadas ao canto e violão, nos apontam significativos elementos que permeiam e enlaçam esses repertórios. No decorrer desta dissertação, percebemos como esses aspectos não só conferem à canção de câmara uma linguagem que a aproxima da música popular, como esta evoca a

sonoridade, a atmosfera e a imagem (com toda a carga simbólica) do violão seresteiro.

No entanto, o que mais chama a atenção na estrutura desse acompanhamento instrumental é a utilização das baixarias características do choro. Conforme comentamos anteriormente, choro e modinha se entrecruzam nos hibridismos de que são feitas as expressões musicais brasileiras, em que o convívio entre os mais variados tipos de músicos, em diferentes espaços, tocando uma vasta gama de gêneros, torna vã a tentativa de determinar influências e origens. Porém, o interessante é observar como esse recurso musical tão explorado na música popular – principalmente pelo violão de sete cordas – é criado, ou recriado, na canção de câmara.

Ao pensarmos nessas baixarias, inevitavelmente as associamos às improvisações (pela prática de “tocar de ouvido”) e contracantos que o violão de sete cordas realiza em uma roda de choro. Porém, Taborda (2010) explica que

a execução do terno de choro tem por característica recorrente o acompanhamento de violão extremamente marcado e sempre pontuado pela farta execução dos baixos; embora o primeiro registro identificado de um violão de sete cordas esteja por vir, a atuação do seis cordas é exatamente a mesma que reconhecemos hoje como típica do acompanhamento do sete cordas: baixos pontuando a harmonia e desempenhando a função de conduzir as partes principais; como ainda não havia nos grupos da época dois violões atuando juntos, era o violão responsável pelos baixos e o cavaquinho cumpria a função de centro da harmonia.

Pela audição dos fonogramas, pode-se inferir que o trio de choro tinha por referência e modelo a sonoridade das bandas, e nesse sentido o violão cumpre exatamente o papel de sustentar e conduzir harmonias através do desenho dos baixos buscando reproduzir o enunciado e a função dos graves das bandas. (TABORDA, 2010, p. 142)

Braga (2004, p. 7) reforça:

Muito embora a baixaria do choro não possa ser atribuída, como “invenção”, aos violonistas, a natureza melódica dos contracantos feito pelos baixos dos violões a partir do momento em que se fixou o conjunto de choros deve ter suscitado nos violonistas a vontade de estender, um pouco mais para o grave, o baixo cantante descendente, analogamente ao desejo de ter no instrumento a possibilidade de notas pedais, à semelhança dos instrumentos de sopro como a tuba, o oficleide ou o trombone.

Sobre esse uso do violão associado ao instrumento de sopro, esse mesmo autor, em seu método de choro, orienta que:

As semínimas, nas linhas do baixo são tocadas com maior frequência com um pouco de efeito staccato. Suas durações, portanto, não são integrais e estariam no limite da colcheia. Nesse caso, a própria mão esquerda “corta” a duração indicada na partitura, pela retirada sutil da pressão da mão. Da mesma forma, semínimas indicadas em pizzicato são interpretadas como colcheias, ao que os violonistas chamam de “efeito tuba”.

Apesar de essas articulações terem, em sua origem, o abafado da tuba, nos parece bem sugestivo o uso do *pizzicato* no repertório para canto e piano em associação à sonoridade e ao ataque próprios do violão e também da viola (Figura 32):

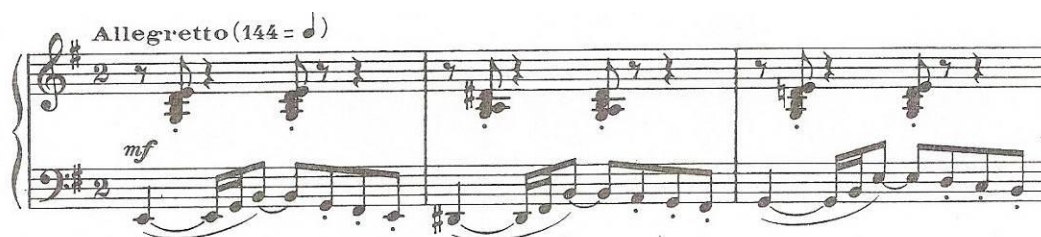


FIGURA 32 – Viola quebrada, H. Villa-Lobos, compassos 1 a 3.

Esse desenvolvimento da linha do baixo é fundamental para conduzir frases, preencher lacunas (inícios e términos) e preparar modulações. Braga (2004) relaciona a função do violão à do contínuo:

A baixaria do sete cordas é o elemento dinamizador das partes componentes do conjunto de Choro. É responsável, como na música barroca, pela continuidade na partitura, impulsionando as partes componentes sempre “para a frente”, no tempo de seu transcurso. (BRAGA, 2004, p. 33)

Além dessa função de conectar as partes musicais e preencher com sons os momentos de pausa do solista, a baixaria deve assumir seu caráter contrapontístico – ou polimelódico, como sugere Braga (2004) – que, sem se ater às regras do estilo tradicional, improvisa, direciona e dialoga com a melodia principal:

O resultado desse trabalho insinuará uma linha de melodia no baixo que, em certa medida, concorre (contrapontista) com a melodia principal. Em segundo lugar, o baixo poderá assumir o caráter de

contraponto – não no estilo severo, palestriniano ou devedor a Fux –, sujeitado à inventiva que é, por sua vez, diretamente dependente do conhecimento que se tiver do estilo, o que para tal é imprescindível ouvir e “copiar” os grandes violões de baixaria de um Dino 7 Cordas, Raphael Rabello, Walter Silva e tantos outros, e, imperdível, transcrever o saxofone tenor de Pixiguinha contraposta à flauta de Benedito Lacerda. (BRAGA, 2004, p. 35)

Em síntese, uma “boa baixaria” deve possuir esse “duplo caráter: boa condução baixo/melodia, já indicando uma direcionalidade, mais o caráter de melodia imposta como contrapartida da melodia principal” (BRAGA, 2004, p. 35). No entanto, esses momentos “mais vistosos” para o violão devem acontecer em ocasiões específicas, conforme sugerem Braga (2004) e Bertaglia (1999). Nos métodos para violão de sete cordas desses dois autores, encontramos indicações importantes a respeito dessas ocorrências na linha do baixo que puderam ser nitidamente percebidas na análise das canções de câmara. A primeira delas diz respeito ao “baixo de finalização” (BERTAGLIA, 1999), que é utilizado para encerrar uma seção ou a peça inteira, como demonstram a Figura 33, na qual o violão é representado pelo piano, e a Figura 34, escrita para canto e violão:



FIGURA 33 – *Modinha*, H. Villa-Lobos, compassos 7 e 8.



FIGURA 34 – *Canção do amor*, H. Villa-Lobos, compassos 11 e 12.

Em seguida, temos os baixos de “viradas” (ou “chamadas”), que funcionam como pontes ou pontos de retorno (Figuras 35 e 36, ambas com acompanhamento feito pelo violão):

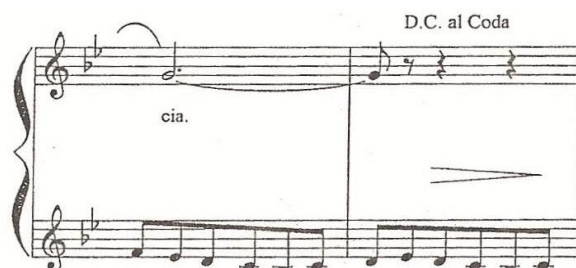


FIGURA 35 – *O impossível carinho*, F. Mignone, compassos 105 e 106.

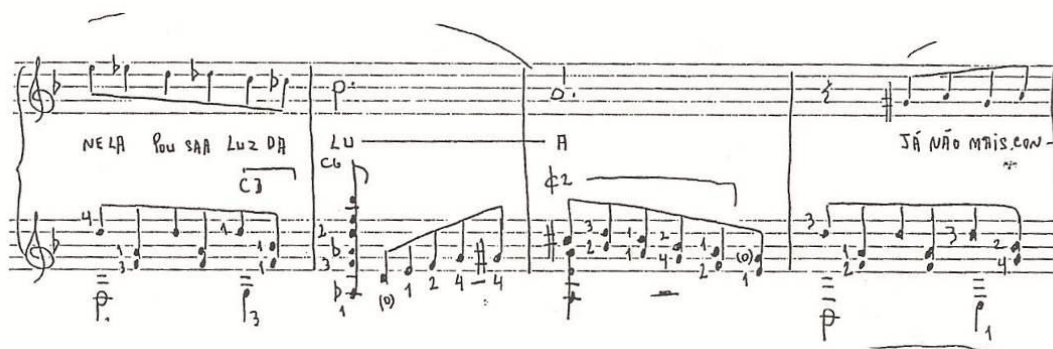


FIGURA 36 – *Imaginária serenata*, E. Villani-Côrtes, compassos 42 a 45.

Sobre o baixo que “define (prepara) para onde vai a harmonia do trecho musical”, temos o “baixo de preparação” ou de “obrigação”. Bertaglia (1999) explica que

muitas vezes este tipo de baixo aparece quando há modulações, passagem de um tom maior para um menor (e vive-versa), em trechos onde não há canto (melodia principal) nas introduções e finais da música. Outras vezes, o próprio autor da música já define quais são os baixos de “obrigação”. (BERTAGLIA, 1999, p. 38)

Como, na música erudita, a estrutura da obra já está escolhida e registrada na partitura pelo autor, vamos agora apenas ilustrar o baixo que conduz a uma mudança harmônica.

Para Braga (2004), a linha do baixo também deve ser explorada nas pausas e notas longas da melodia principal. Se, por um lado, fica visível a preocupação dos chorões

em preencher com sons as lacunas deixadas pela melodia, por outro, esses momentos permitem que o violão tenha maior liberdade para criar, dialogar e se fazer ouvir, mesmo quando exercendo sua função de acompanhador. A respeito desse aspecto, Bertaglia (1999) ressalta a importância do caráter contrapontístico da linha do baixo ao criar frases melódicas que atuam em conjunto com a melodia principal, conforme podemos perceber nos exemplos a seguir (Figuras 37 e 38):

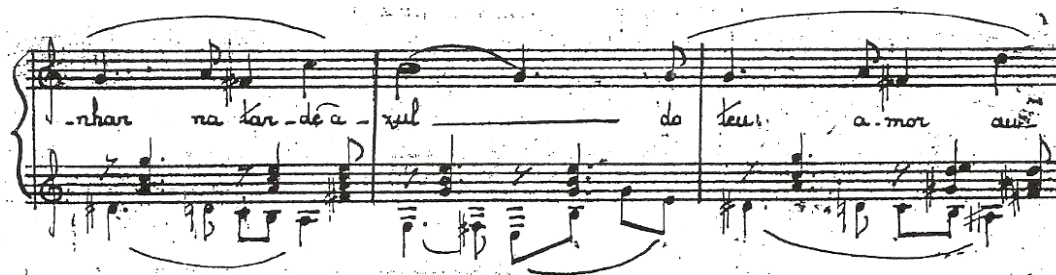


FIGURA 37 – *Canção de amor*, H. Villa-Lobos, para canto e violão, compassos 4 a 6.

FIGURA 38 – *Viola quebrada*, H. Villa-Lobos, para canto e piano, compassos 11 a 13.

Esse autor ainda aponta outros importantes recursos utilizados pelos bordões, como o “baixo invertido” – pois o direcionamento ou o movimento dos graves acaba resultando na inversão dos acordes – e o “baixo pedal”.

É interessante observar, mesmo nesse pequeno número de obras que analisamos, a existência de uma ligação tanto musical quanto simbólica com a música popular. É claro que, quando um compositor recorre a uma fonte musical, ele não só a recria em sua obra como também evoca os significados simbólicos a ela associados. Assim, o que estamos sugerindo é que, para falar de amor, nossas canções vão

buscar na atmosfera das serestas (e da modinha) os sons, os timbres, a linguagem e os suspiros dos amores impossíveis.

Ao relacionar e buscar nos métodos de música popular um apoio para nossas análises, outra questão se revelou interessante para esta pesquisa: trata-se dos elementos (tipologia) que participam ou constroem a linha dos baixos, ou seja: afinal, de que é feita essa baixaria?

Semelhante ao que acontece na música popular, o acompanhamento feito pelo violão ou por sua imagem virtual nas obras para canto e piano incluem basicamente três funções melódicas: arpejos, escalas cromáticas e diatônicas. Essas estruturas, por vezes, aparecem congregadas (“baixaria mista”) ou enriquecidas (“baixaria variada ou florida”) com notas melódicas, como bordaduras e apogiaturas (BRAGA, 2004, p. 39). Citamos a seguir um exemplo que ilustra o uso desses elementos (Figura 39):

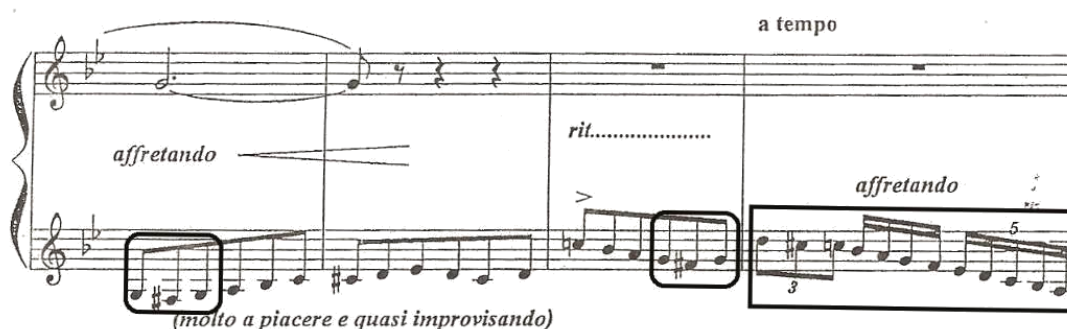


FIGURA 39 – *O impossível carinho*, F. Mignone, compassos 13 a 16: uso de bordaduras, e escala descendente com cromatismos e notas de passagem.

Em relação ao ritmo que acompanha a modinha, muito nos chamou a atenção que, em meio a variações, um padrão rítmico seria comum tanto à obra de Lorenzo Fernandez, na canção *As tuas mãos* (Figura 40), quanto como sugestão de acompanhamento para violão de sete cordas no método de Braga (2004) (Figura 41). Reproduzimos, em seguida, os dois trechos:

CANTO *All.º Mod.º* *mf com alegria*
A ma-nhã pa-re-ce que nas-ceu do teu ri-so,

PIANO *p* *com 2º ed.* *cresc.*

f *alarg.* *a tempo*
Do teu ri-so de pás-sa-rou de fon-te. Vi-bram na tu-a

alarg. *a tempo*

FIGURA 40 – As tuas mãos, L. Fernandez, compassos 1 a 6.

No texto de Braga (2004, p. 18) encontramos:

A fórmula seguinte se presta ao acompanhamento de grande variedade de modinhas, bem como se aplica às serestas. Cabe bem lembrar que essas formas de acompanhamento da modinha ligam-se à polca e ao schottish, se bem observado. (BRAGA, 2004 p. 18)

G7 C A7 Dm/F

E7/B Am D7 G7

FIGURA 41 – Método de Violão 7 cordas, Braga (2004, p.18).

Nessas aproximações entre *música* popular e erudita, outras características também foram se delineando em nossas análises, como a curta duração das obras, o uso

frequente de apogiaturas com resolução descendente (também na melodia do canto), *glissandos* emulando o “chorar” do cantador ou o “gemer” do pinho, e conduções e contornos melódicos como os movimentos descendentes (*catabasis*: perda de força, ânimo, energia) que podem ser associados ao aspecto nostálgico dessas obras. Nas canções em que a temática envolve a viola os compositores fazem uso de apogiaturas curtas principalmente na voz – gerando um efeito de imprecisão na afinação das notas, como acontece muitas vezes na voz dos cantadores –, e abusam dos intervalos paralelos (terças e sextas) e da articulação em *staccato* evocando o ponteadado ou repinicado característico da viola.

Apesar de não termos discutido as diferenças dentro deste repertório, é preciso reconhecer que elas existem. Mesmo fazendo uso dos recursos ou efeitos do violão popular, identificamos, principalmente na obra de Guerra-Peixe e de Osvaldo Lacerda, diferenças significativas em relação ao uso de dissonâncias, saltos inusitados e escolhas ou conduções harmônicas que merecem uma análise cuidadosa e detalhada. Além disso, é preciso reforçar que ainda há muito que ser estudado e discutido sobre este repertório que, apesar de pouco divulgado, se revela como um importante material para nossa cultura.

Assim, neste trabalho – que foi apenas um ponto de partida, um olhar sobre a canção – conseguimos trazer referências externas que, veiculadas por um violão real ou virtual (tangível ou evocado), moldam e guiam a escuta e a recepção de sentido da canção. Este violão que sintetiza tantos significados nos orientou pelas complexas tramas da história e das representações simbólicas que permeiam este universo onde palavra e som se unem para cantar o amor.

Divino, delicioso instrumento que se casa tão bem com o amor e tudo o que, nos instantes mais belos da natureza, induz ao maravilhoso abandono! E não é à toa que um dos seus mais antigos ascendentes se chama viola d'amore, como a prenunciar o doce fenômeno de tantos corações diariamente feridos pelo melodioso acento de suas cordas... Até na maneira de ser tocado — contra o peito — lembra a mulher que se aninha nos braços do seu amado e, sem dizer-lhe nada, parece suplicar com beijos e carinhos que ele a tome toda, faça-a vibrar no mais fundo de si mesma, e a ame acima de tudo, pois do contrário ela não poderá ser nunca totalmente sua.

Ponha-se num céu alto uma Lua tranqüila. Pede ela um contrabaixo? Nunca! Um violoncelo? Talvez, mas só se por trás dele houvesse um Casals. Um bandolim? Nem por sombra! Um bandolim, com seus

tremolos, lhe perturbaria o luminoso êxtase. E o que pede então (dizeis) uma Lua tranqüila num céu alto? E eu vos responderei; um violão. Pois dentre os instrumentos musicais criados pela mão do homem, só o violão é capaz de ouvir e de entender a Lua. (MORAES, 1984, p. 14)

REFERÊNCIAS

ABREU, Martha. Sobre mulatos orgulhosos e crioulos atrevidos: conflitos raciais, gêneros e nação nas canções populares (Sudeste do Brasil, 1890-1920). *Revista Tempo*, Rio Janeiro, v. 8, n. 16, p. 143-174, 2004.

ANDRADE, Mário de. *Modinhas imperiais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

_____. *Ensaio sobre música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Livraria Martins, 1972.

_____. *Dicionário musical brasileiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

_____. *Música de feitiçaria*. São Paulo: Livraria Martins, 1963.

ANTUNES, Gilson Uehara. *Américo Jacomino "Canhoto" e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo*. 2002. 164 f. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

APRO, Flávio. Doze estudos para violão de Francisco Mignone: reflexões sobre contribuições técnicas ao repertório violonístico e subsídios para a realização de passagens “problemáticas”. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 15, n. 25, p. 77-99, julho a dezembro de 2004.

ARAÚJO, Mozart de. *A modinha e o lundu no século XVIII*. São Paulo: Ricordi, 1963.

BARBEITAS, Flavio. Música, cultura e nação. *Artefilosofia*, Universidade federal de Ouro Preto/IFAC, n. 2, p. 127-148, jan. 2007.

_____. Representações, língua e voz no percurso identitário da canção no Brasil. *Confluenze – Rivista di studi iberoamericani*, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne, Università di Bologna, v. 1, n. 2, p. 144-159, 2009.

BARONGENO, Lucia. O ensaio sobre as treze canções de amor. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

(ANPPOM), XV, 2005, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, 2005, p. 924-931.

BERTAGLIA, Marco. *O violão de 7 cordas*. São Paulo: 1999.

BERTOLAZZI, Federico. A modinha entre Brasil e Portugal do século XVIII ao século XX. *Revista de Divulgação Cultural*, Blumenau, n. 85, p. 25-38, jan./abr. 2005.

BRAGA, Luiz Otávio. *O violão de 7 cordas: teoria e prática*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2004.

BUARQUE, Chico. *Letra e música*. São Paulo: Schwarz, 1997.

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

CASTRO, Renato Moreira Varoni de. O violão substitui a viola de arame na cidade do Rio de Janeiro no século. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XV, 2005, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, 2005. p. 782-788.

CONTIER, Arnaldo. Modernismos e brasilidade; música, utopia e tradição. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 259-287.

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

DUTRA, Luciana Monteiro de Castro Silva. *Traduções da lírica de Manuel Bandeira na canção de câmara de Helza Camêu*. 2009. 227 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários – Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

FERNANDES, José Nunes. A transmissão do conhecimento musical em grupos culturais: os seresteiros de Conservatória (RJ). XVII ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE EDUCAÇÃO MUSICAL (ABEM), São Paulo, *Anais...* out. 2008.

FREITAG, Léa Vinocur. *Momento de música brasileira*. São Paulo: Livraria Nobel S.A., 1985.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundu: duas raízes da música popular brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1977.

LACERDA, Osvaldo. Análise de O menino doente, para canto e piano. In: *Cadernos de Estudo: Análise Musical*, nº2. São Paulo: Atravez, 1989. Disponível em: <http://www.atravez.org.br/ceam_2/menino_doente.htm>. Acesso em 15 jan. 2011.

LIMA, Edilson Vicente de. *A modinha e o lundu: dois clássicos nos trópicos*. 2010. 248 f. Tese (Doutorado – Escola de Comunicação e Artes), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

_____. A modinha e o lundu no Brasil: as primeiras manifestações da música popular urbana no Brasil. *Revista Textos do Brasil*, Brasília, n. 12, p. 46-51, s.d.

MACHADO, Marcelo Novaes. *As doze valsas de esquina de Francisco Mignone: um estudo técnico-interpretativo a partir de suas características decorrentes da música popular*. 2004. 164 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

MARIZ, Vasco. *Vida musical*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

MENDES, Gilberto. A música. In: ÁVILA, Affonso. *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 127-138.

MIGNONE, Francisco. *Depoimento*. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som, 1991. 16 p.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 203-221, 2000.

MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2. ed. São Paulo: Edusp/ IEB, 2001, p. 309.

MORAES, Vinicius de. *Para viver um grande amor*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1984.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. 2.ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Contracapa, 2008.

NOGUEIRA, Gisela. *A viola con anima: uma construção simbólica*. 2008. 241 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PÁDUA, Mônica Pedrosa de. *Imagens de brasilidade nas canções de câmara de Lorenzo Fernandez: uma abordagem semiológica das articulações entre música e poesia*. 2009. 259 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários – Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

PEREIRA, Fernanda Maria Cerqueira. *O violão na sociedade carioca no período de 1900 a 1930: técnicas, estéticas e ideologias*. 2007. 127 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

PORTO, Patrícia Pereira; NOGUEIRA, Isabel Porto. Imagem e representação em mulheres violonistas: algumas reflexões sobre Josefina Robledo. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), XVII, São Paulo, *Anais...* 2007. p. 1-12.

PRADO, Adélia. *Bagagem*. 2.ed. São Paulo: Siciliano, 1993. 135 p.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, B.; STARLING, H.; EISENBERG, J. (Orgs.). *Decantando a república*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, v. 1, p. 23-35.

TABORDA, Marcia Ermelindo. *Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro 1830/1930*. 2004. 228 f. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

TABORDA, Marcia Ermelindo. As abordagens estilísticas no choro brasileiro (1902-1950). *Historia Actual Online*, Espanha, n. 23, p. 136-145, 2010. Disponível em: <

<http://www.historia-actual.org/Publicaciones/index.php/haol/article/view/504/431>>.

Acesso em 02 jun. 2011.

_____. A viola de arame: origem e introdução no Brasil. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 13, n. 21, p. 133-152, dez. 2002.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

VETROMILLA, Clayton. Guerra-Peixe: da trilha sonora do filme O diabo mora no sangue ao Prelúdio nº 2 para violão. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 21, p. 19-24, 2010.

ZANON, Fábio. O violão no Brasil depois de Villa-Lobos. *Revista Textos do Brasil*, Brasília, n. 12, 2006. Disponível em: <http://dc.itamaraty.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/edicao-numero-12>. Acesso em 09 abr. 2010.

Bibliografia complementar

APRO, Flávio. *Os fundamentos da interpretação musical: aplicabilidade nos doze estudos para violão de Francisco Mignone*. 2004. 121 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2004.

BARBEITAS, Flavio. *A música habita a linguagem: teoria da música e noção de musicalidade na poesia*. 2007. 201 f. (Doutorado em Estudos Literários – Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

BARROS, Maria de Fátima Estelita. *Waldemar Henrique: Folclore, texto e música num único projeto – a canção*. 2005. 168 f. Dissertação (Mestrado em Música – Instituto de Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CARLEVARO, Abel. *Escuela de la guitarra: exposición de la teoría instrumental*. Buenos Aires: Barry Editorial, 1979.

CASTRO, Luciana Monteiro de; BORGHOFF, Margarida Maria; PÁDUA, Mônica Pedrosa. Em defesa da canção de câmara brasileira. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 8, p. 74-83, jul./dez. 2003.

CAZES, Henrique. *Choro, do quintal ao mundo*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 45-50.

COLI, Jorge. O nacional e o outro. In: ANDRADE, Mário. *Missão de pesquisas folclóricas*. São Paulo: Sesc, 2006. p. 127-139.

CONTIER, Arnaldo Daraya. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 1-21, out./nov./dez. 2004.

_____. Modernismos e brasilidade – música, utopia e tradição. In: NOVAIS, Adauto (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

GUIMARÃES, César Geraldo. *Imagens da memória; entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG/POSLIT, 1997.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. 4. ed. Porto Alegre, RS: Movimento, 1997.

MAGNANI, Sergio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1989.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 6. ed. ampliada e atualizada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

NATTIEZ, Jean-Jacques. O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de La Cathédrale Engloutie de Debussy. Tradução de Luiz Paulo Sampaio. *Debates – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 7-39, nov. 2002.

PEDROSA, Mônica; BORGHOFF, Margarida. Imagens na canção A saudade, de Lorenzo Fernandez: uma abordagem intersemiótica. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 15, p. 47-54, jan./jun. 2007.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

SANTOS, José Vianey dos. Treze canções de amor de Camargo Guarnieri. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 13, p. 72-84, 2006.

TABORDA, Marcia Ermelindo. Instinto de nacionalidade. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, XIII, 2001, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Associação de Pesquisa e Pós-graduação em Música, 2001. p. 302-307.

_____. Guardei minha viola, ou violão? Organizando o samba do crioulo doido. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA, VI, 2004, Juiz de Fora: *Anais...*, 2004. p. 463-469.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p. 19-52.

VETROMILLA, Clayton. A suíte para violão de César Guerra-Peixe e as vanguardas de '40 e '50. *Cadernos do Colóquio de Pesquisa da UNIRIO*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 3, dezembro de 2001.

_____. O problema das 'fases estéticas' e a suíte para violão na obra de Guerra-Peixe. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 5 e 6, p. 131-140, 2002.

Partituras

FERNANDEZ, Oscar Lorenzo. *Meu coração*. São Paulo: Edição Bevilacqua E.S.D.A., s.d. 1 partitura (3 p.). Op. 41. Canto e piano.

_____. *Ó vida da minha vida*. Rio de Janeiro: Arthur Napoleão, s.d.. 1 partitura (2 p.). Canto e piano.

_____. *Dentro da noite*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1946. 1 partitura (4 p.). Canto e piano.

_____. *As tuas mãos*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1962. 1 partitura (3 p.). Canto e piano.

_____. *A velha história*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1962. 1 partitura (3 p.). Canto e piano.

GUARNIERI, Mozart Camargo. *Minha viola*. São Paulo: L. G. Miranda, 1931. 1 partitura (2 p.). Canto e piano.

_____. *O impossível carinho*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1947. 1 partitura (3 p.). Canto e piano.

GUERRA-PEIXE, César. *Mãe-d'Água*. Rio de Janeiro: Cópia original do manuscrito, 1969. 1 partitura (2 p.). Canto e violão.

_____. *Nesta manhã*. Rio de Janeiro: Cópia original do manuscrito, 1969. 1 partitura (5 p.). Canto e violão.

_____. *Resta sim é remover*. Rio de Janeiro: Cópia original do manuscrito, 1969. 1 partitura (2 p.). Canto e violão.

_____. *Sonata para violão*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores, 1984. 10 p. Violão.

LACERDA, Osvaldo. *Vácuo*. São Paulo: Cópia original do manuscrito, 1981. 1 partitura (2 p.). Canto e violão.

_____. *As dádivas*. São Paulo: Manuscrito, 1981. 1 partitura (2 p.). Canto e violão.

_____. *Saudade*. São Paulo: Manuscrito, 1981. 1 partitura (4 p.). Canto e violão.

MIGNONE, Francisco. *Choro para canto e violão*. Rio de Janeiro: Cópia original do manuscrito, 1976. 1 partitura (3 p.). Canto e violão.

_____. *O impossível carinho*. Rio de Janeiro: Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, 1976. 1 partitura (8 p.). Canto e violão.

_____. *12 estudos para violão*. Washington D.C., U.S.A.: Columbia Music Company, 1973. Violão.

VILLA-LOBOS, Heitor. Modinha. *Seresta nº 5*. Rio de Janeiro: Arthur Napoleão, 1926. 1 partitura (3 p.). Canto e piano.

_____. Viola quebrada. *Canções típicas brasileiras*. Paris: Max Eschig, 1929. 1 partitura (3 p.). Canto e piano.

_____. Na corda da viola. *Modinhas e canções*. Paris: Max Eschig, 1964. 1 partitura (4 p.). Canto e piano.

_____. Canção do amor. *Floresta do Amazonas*. Rio de Janeiro: Cópia original do manuscrito, s.d. 1 partitura (5 p.). Canto e violão.

VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo. *Imaginária serenata*. São Paulo: Manuscrito, 1990. 1 partitura (3 p.). Canto e violão.