

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS – UFMG

Escola de Música

Programa de Pós-Graduação em Música

Roger Deboben Schena

COLEÇÃO JOSÉ PASCOAL GUIMARÃES (1932-2021)

Entre violões, histórias e memórias

Belo Horizonte

2025

Roger Deboben Schena

COLEÇÃO JOSÉ PASCOAL GUIMARÃES (1932-2021)

Entre violões, histórias e memórias

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

Linha de pesquisa: Performance Musical

Orientador: Prof. Dr. Fernando Araújo

Belo Horizonte

2025

Schena, Roger Deboben.

S324c

Coleção José Pascoal Guimarães (1932-2021) [recurso eletrônico] : entre violões, histórias e memórias / Roger Deboben Schena. - 2025.
1 recurso online (267 f.: il. color.) : pdf.

Orientador: Fernando Araújo.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.
Bibliografia: f. 255-258.

1. Música - Teses. 2. Música para violão. 3. Performance musical. 4. Arquivologia musical. 5. Guimarães, José Pascoal, 1932-2021. I. Rocha, Fernando. II. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. III. Título.

CDD 787.6



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Dissertação defendida pelo aluno **Roger Deboben Schena**, em 30 de junho de 2025, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Fernando Araújo de Paula
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. Humberto Amorim Neto
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Flávio Terrigno Barbeitas
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Fernando Araujo de Paula, Professor do Magistério Superior**, em 01/07/2025, às 12:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Flavio Terrigno Barbeitas, Professor do Magistério Superior**, em 03/07/2025, às 17:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Humberto Amorim Neto, Usuário Externo**, em 10/07/2025, às 20:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4316634** e o código CRC **2DC89503**.

Referência: Processo nº 23072.238218/2025-53

SEI nº 4316634

Dedico este trabalho a Vivaldino Deboben (*in memoriam*). Aquele que, com o brilho alegre no olhar, o entusiasmo sincero e amor generoso, me guiou nas primeiras notas do violão e acendeu em mim a paixão pela música.

AGRADECIMENTOS

Expresso, com profundo sentimento de amparo e carinho, minha gratidão pelo suporte e apoio incondicional da minha família – meus pais, Márcio e Isabete, e minha irmã Letícia –, sem os quais os obstáculos para a realização deste trabalho teriam sido significativamente maiores.

Agradeço, com afeto, à minha psicóloga Antônia Aparecida dos Santos, ser humano de sensibilidade ímpar. Sou profundamente grato por seu acolhimento e pela sabedoria com que me guiou diante dos conflitos internos e das angústias que atravessam a jornada acadêmica.

Dirijo um agradecimento especial ao meu orientador, Fernando Araújo, pela paciência, confiança e incentivo ao longo do desenvolvimento deste trabalho, dedicado a um acervo da magnitude da Coleção José Pascoal Guimarães. Agradeço, sobretudo, pela amizade e pela cumplicidade que ultrapassam os limites do profissionalismo – uma relação que se fortalece desde o início da minha graduação, em 2015. São dez anos de trocas, aprendizados, amadurecimento e dedicação. Agradeço pelas aulas, pelas orientações e pelas palavras de conforto e estímulo nos momentos de frustração, assim como pelas risadas compartilhadas nos momentos de leveza.

Duas figuras são dignas de um reconhecimento igualmente especial: Caroline Peres e Renato Mendes. Agradeço-os pela linda amizade construída ao longo da pós-graduação – regada a café e pão de queijo –, que, com toda certeza, perdurará por muitos anos. Sou grato por todos os momentos compartilhados e pelas palavras sempre generosas de incentivo.

Ressalto a importância das práticas e atividades desenvolvidas pelo grupo de pesquisa *VIOrientes: Pesquisas Artísticas Violonísticas*, proporcionando um espaço fértil de discussão e partilha, essencial à formação acadêmica de todos os seus integrantes. Além dos colegas e das amizades cultivadas nas atividades colaborativas e reuniões do grupo, expresso meu reconhecimento aos coordenadores – além do já mencionado prof. Fernando Araújo –, Eduardo Campolina e Flávio Barbeitas. Agradeço, em especial, ao Flávio, cuja escuta generosa e cujo olhar atento sempre suscitaram reflexões fundamentais para os desdobramentos desta pesquisa.

Profiro, aqui, meu agradecimento ao violonista e pesquisador Humberto Amorim (UFRJ), cuja visita à Coleção José Pascoal Guimarães e cujo reconhecimento de sua relevância para a preservação da memória cultural do violão mineiro foram acompanhados de uma valiosa

contribuição nos passos finais desta pesquisa, ao ampliar as reflexões sobre a atuação do músico-pesquisador em acervos musicais dedicados ao violão.

Registro, com imenso carinho e afeição, minha gratidão à família Pascoal Guimarães, que me acolheu em sua residência durante o processo de revisão e análise dos documentos da coleção. Agradeço à Dona Helena e aos seus filhos – Laís, Agathângelo e Ruth –, bem como ao seu genro, Sérgio, pelos relatos partilhados sobre a trajetória de José Pascoal Guimarães, marcada por sua dedicação à música e ao violão. Sou igualmente grato pelo apoio deles à pesquisa, bem como pelos cafês aos fins de tarde, que sempre se sucediam às visitas.

Manifesto aqui meu agradecimento ao violonista e pesquisador Fábio Nery de Souza. Nos estágios iniciais desta pesquisa, tive a honra de ser recebido em sua residência, onde pudemos compartilhar histórias e vivências acerca dos agentes que compunham a rede de sociabilidades em torno do violão em Belo Horizonte. Destaco, particularmente, sua tese de doutorado, que, à época ainda em desenvolvimento, contribuiu significativamente para as reflexões que orientaram minha pesquisa diante do acervo.

Expresso, gentilmente, meu agradecimento ao violonista Alexandre Piló, personalidade que tive a oportunidade de conhecer por meio da pesquisa na Coleção José Pascoal Guimarães. Freqüentador assíduo da residência da família Pascoal Guimarães, Alexandre compartilhou informações valiosas sobre violonistas da época, bem como sobre o contexto em que se desenrolavam os saraus e encontros musicais fomentados por José Pascoal.

Direciono aqui um agradecimento especial ao grande violonista e professor José Lucena Vaz, figura singular na trajetória do violão mineiro. Tive o privilégio de, sob sua orientação e supervisão, aprimorar meus conhecimentos musicais e minha técnica instrumental. Além disso, sua contribuição se estendeu para além do domínio do instrumento: ao longo de nossas aulas e conversas, pude colher valiosas informações sobre o circuito do violão em Belo Horizonte, especialmente sobre as relações estabelecidas nos encontros promovidos por José Pascoal Guimarães – em que José Lucena era presença constante –, tendo deixado registradas diversas gravações em fitas cassete, de rolo e VHS.

Agradeço a todos os servidores públicos envolvidos na transferência da Coleção José Pascoal Guimarães para a Biblioteca da Escola de Música da UFMG, destacando-se pelo esforço físico e pelo comprometimento com o transporte do material, possibilitando sua revisão, organização e a condução desta pesquisa. Dirijo um agradecimento particular a Maria Elisa Pereira Aguiar e Gustavo da Costa Pinto, pelo desenvolvimento dos inventários das partituras

e LPs – documentos fundamentais para a recuperação da informação e a otimização dos processos de investigação.

Destaco, com especial apreço, Rachel Mariana Matheus de Oliveira e Elizabeth Almeida Rolim, bibliotecárias que, além de oferecerem valiosas orientações sobre o tratamento e a organização do acervo, acompanharam-me ao longo de toda a jornada de trabalho. Dessa convivência, nasceu uma relação de companheirismo e amizade, fortalecida pelas conversas e pelos cafés compartilhados nos intervalos da rotina.

Agradeço também aos membros da Coordenação e Administração do Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG, com especial admiração à queridíssima Geralda Martins, secretária, e ao estimado Ariálisson de Freitas, secretário executivo, por toda a orientação prestada em relação a prazos institucionais, matrículas, bolsas de estudos, editais, entre outros. Sem o apoio diligente dessas duas figuras tão essenciais, os desafios da pós-graduação teriam sido ainda mais intensos.

Por fim, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), instituição que financiou esta pesquisa. Reitero, aqui, meu reconhecimento e ressaltos a importância das instituições de ensino público como espaços democráticos de promoção do conhecimento e de garantia de acesso à educação de qualidade para todos.

“A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia”.

– Jacques Le Goff

RESUMO

Com base na Coleção José Pascoal Guimarães – acervo incorporado à Biblioteca da Escola de Música da UFMG em fevereiro de 2023 –, o presente trabalho propõe-se a estudar e levantar as singularidades inerentes ao processo de formação do segundo maior acervo dedicado ao violão no Brasil, conforme atestado pelo professor Humberto Amorim (UFRJ). Além disso, busca revelar sua importância como patrimônio cultural, por meio de uma abordagem historiográfica e musicológica. Inicialmente, apresenta-se uma breve biografia de José Pascoal Guimarães, destacando aspectos de sua trajetória, influências e vivências musicais que culminaram na constituição de um acervo que, além de refletir as práticas artísticas e culturais da rede de sociabilidades em torno do violão em Belo Horizonte, retrata a multiplicidade de dialetos presentes na música mineira. Na sequência, o estudo se dedica à investigação dos princípios que regem a arquivologia musical, com ênfase na reflexão sobre os acervos como lugares de memória e como pontes de acesso às práticas musicais do passado. À luz dessa fundamentação teórica, a pesquisa se desdobra na análise da coleção, avaliando sua formação original e o atual acondicionamento dos documentos, além de apresentar as categorias documentais elaboradas durante seu processamento arquivístico. Por fim, com base no conceito de *Mundos da Arte*, do sociólogo norte-americano Howard S. Becker, são identificados, por meio dos documentos preservados na coleção, os personagens que compõem o circuito do violão ao longo do século XX. Trata-se de violonistas muitas vezes relegados ao esquecimento, cujas memórias são resgatadas nesta pesquisa, a qual se propõe a descortinar traços de suas trajetórias e visitar suas obras.

PALAVRAS-CHAVE: Coleção José Pascoal Guimarães; Acervos de Violão; Arquivos Musicais; Violão Mineiro; Pioneiros do Violão; Violonistas Esquecidos.

ABSTRACT

Based on the José Pascoal Guimarães Musical Collection – an archive incorporated into the Library of the School of Music at UFMG in February 2023 – this study aims to examine and document the singularities inherent in the formation process of the second-largest collection dedicated to the guitar in Brazil, as attested by Professor Humberto Amorim (UFRJ). Furthermore, it seeks to highlight its significance as cultural heritage through a historiographical and musicological approach. Initially, a brief biography of José Pascoal Guimarães is presented, shedding light on aspects of his personal trajectory, influences, and musical experiences that led to the creation of a collection which, in addition to reflecting the artistic and cultural practices within the network of sociability surrounding the guitar in Belo Horizonte, also portrays the multiplicity of musical dialects found in Minas Gerais. Subsequently, the study turns to an investigation of the principles that govern musical archiving, with an emphasis on reflecting on archives as sites of memory and as bridges to past musical practices. In light of this theoretical framework, the research unfolds into an analysis of the collection, assessing both its original formation and the current state of document preservation, and presenting the documentary categories developed throughout its archival processing. Finally, drawing on the concept of *Art Worlds* by American sociologist Howard S. Becker, the study identifies – through the documents preserved in the collection – the individuals who shaped the guitar circuit throughout the twentieth century. These are guitarists often consigned to oblivion, whose memories are recovered in this research, which seeks to uncover aspects of their trajectories and revisit their works.

KEYWORDS: José Pascoal Guimarães Musical Collection; Guitar Collection; Music Archives; Minas Gerais Guitar Tradition; Pioneering Guitarists; Forgotten Guitarists.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – José Pascoal Guimarães ao violão.	25
Figura 2 – Violão construído por José Pascoal Guimarães, 05/01/1992.	28
Figura 3 – José Pascoal Guimarães com seu violão artesanal.	29
Figura 4 – Irmã Betânia Castro, aluna de José Pascoal Guimarães. Março, 1981.	32
Figura 5 – Partituras que José Pascoal reproduziu para os estudos de Evando.	33
Figura 6 – Modelo de níveis de descrição arquivística	43
Figura 7 - La Verdad, el Tiempo y la Historia.	61
Figura 8 – Método <i>A Escola de Tárrega</i> , de Oswaldo Soares, publicado em 1956.	66
Figura 9 – José Pascoal Guimarães apresentando sua coleção de LPs, exibindo o disco <i>Reminiscências</i> , gravado por Sebastião Idelfonso e José Vieira.	67
Figura 10 – Armários arquivísticos em que José Pascoal Guimarães armazenava os documentos.	70
Figura 11 – Caixa de madeira destinada ao armazenamento dos cartões organizados em ordem alfabética. Sistema de Fichário.	70
Figura 12 – Gravadores da linha AKAI 1720W e TEAC X-10.	73
Figura 13 – Gravador Phone-Recorder 9-1065.	73
Figura 14 – Microfone AIWA e filmadora Panasonic Omnimovie VHS.	74
Figura 15 – Violão Pedro Contreras, 1963. Madrid, Espanha.	75
Figura 16 – Violão José Ramirez, 1972. Madrid, Espanha.	77
Figura 17 – Violão Masaru Kohno, no.30, 1975. Tóquio, Japão.	78
Figura 18 – “ <i>Diagram of guitar makers from the Madrid School</i> ”. Organograma da rede de luthiers – mestres e discípulos – apresentado por José Ramirez III. Destaco, em vermelho, aqueles que estabelecem relação com as discussões aqui expostas.	79
Figura 19 – Violão Joaquim Dornelas Filho, timbre B, 1981.	80
Figura 20 – Violão Pedro Alexandrino, n.º 9, 1989. Belo Horizonte, Minas Gerais.	81
Figura 21 – Separação e organização inicial dos documentos da Coleção José Pascoal Guimarães.	83
Figura 22 – Disposição e distribuição dos documentos em armários na Biblioteca da Escola de Música da UFMG.	84
Figura 23 – Discos de vinil armazenados em móvel de madeira.	85
Figura 24 – Disposição das fitas cassete na Biblioteca da Escola de Música da UFMG.	86
Figura 25 – Organograma dos documentos que compõem a Coleção José Pascoal Guimarães.	92
Figura 26 – Quadro de arranjo da Coleção José Pascoal Guimarães.	93
Figura 27 – Edições comerciais de dois choros para violão de Agostinho de Matos (Agustin Bob).	94
Figura 28 – Álbum musicográfico confeccionado por José Pascoal Guimarães.	96
Figura 29 – Álbuns musicográficos confeccionado por Milton Sóther de Alencar e exemplificação de índice que compõem cada álbum.	99
Figura 30 – Manuscrito autógrafo de Milton Alencar, 12 de junho de 1962.	100
Figura 31 – Manuscrito das peças Há Quem Resista? e Estudo em Si menor, de Levino Albano da Conceição.	101
Figura 32 – Manuscrito da obra <i>Souvenir d'un Rêve</i> , de Agustín Barrios.	102

Figura 33 – Composição <i>Dança Africana</i> e o arranjo <i>Invenção a Duas Vozes</i> de José de Assis Martins. Manuscritos que compõem os álbuns musicográficos de Milton Sóther de Alencar.	104
Figura 34 – Peça "Serenata Azul" de Lauro Cataldi.....	105
Figura 35 – Peça <i>As Abelhas</i> do violonista-compositor Remy Couto.....	106
Figura 36 – Valsa <i>Alma Misteriosa e Canta meu Violão</i> de Christovam Colombo dos Santos; <i>Campesina</i> e <i>Esmeralda</i> de Júlio Borges.	107
Figura 37 – Álbum musicográfico contendo manuscrito autógrafo da peça <i>Cascata de Ilusões</i> , de Mozart Bicalho.	108
Figura 38 – Edição comercial da valsa <i>Gotas de Lágrimas</i> , composta por Mozart Bicalho..	111
Figura 39 – Colagem elaborada por Mozart Bicalho que retrata um evento de homenagem ao 40.º aniversário do Hino ao Serro. O manuscrito apresenta música de Mozart Bicalho e letra de Malaquias de Aguiar Dumont.	112
Figura 40 – Colagem elaborada por Mozart Bicalho que retrata uma apresentação musical – Seresta da Saudade – no teatro Julio de Figueiredo. O manuscrito do <i>Hino a Córrego Danta</i> é, música e letra, de Mozart Bicalho.	113
Figura 41 – Colagem que anuncia o LP <i>Violões ao Luar</i> , de José Vieira, Sebastião Idelfonso e Orlando Pereira.....	115
Figura 42 – Programa de concerto do violonista Rubens Pinheiro Espíndola.	117
Figura 43 – Programa de concerto do Duo Abreu. Recital realizado no dia 28 de agosto de 1973, no Palácio das Artes, Belo Horizonte/MG.....	118
Figura 44 – Programa de concerto do pianista Nelson Freire. Recital realizado no dia 26 de outubro de 1973, no Palácio das Artes, Belo Horizonte/MG.	119
Figura 45 – Programa de concerto que retrata recital de Maria Rachel Tostes do Carmo, 23 de agosto de 1969.....	120
Figura 46 – Cópia de correspondência destinada a Ronoel Simões no dia 18 de setembro de 1972.	123
Figura 47 – Correspondência de Ronoel Simões, 8 de outubro de 1979.....	124
Figura 48 – Exemplares de revistas que compõem a Coleção José Pascoal Guimarães.	126
Figura 49 – Exemplares de revistas avulsas que incorporam a Coleção José Pascoal Guimarães.....	127
Figura 50 – Dedicção e amor na música do mestre Juquinha. Fotocópia de recorte de jornal presente na Coleção José Pascoal Guimarães.....	129
Figura 51 – Mateus, o Ray Charles dos pobres. Recorte de jornal constatado na Coleção José Pascoal Guimarães.....	131
Figura 52 – Fotografia de Marcos Vinícius e Joaquín Rodrigo.....	133
Figura 53 – Fotografia de Christovam Colombo dos Santos, julho/1981.	135
Figura 54 – Fotografia de Pedro Quintão ao violão.	136
Figura 55 – Fotografias de Laurindo Almeida e Andrés Segovia, enviadas a José Pascoal Guimarães por Pedro Quintão.	136
Figura 56 – Discos de vinil de violonistas mineiros que compõem a Coleção José Pascoal Guimarães.....	138
Figura 57 – Disco de 78 RPM gravado por Benedicto Chaves contendo as obras autorais <i>Lorena</i> e <i>Geny</i> . Columbia, 5101-B.....	139
Figura 58 – Caixa de acrílico destinada ao armazenamento das fitas cassete "K7".	141
Figura 59 – Exemplares de fitas cassete "K7" comerciais que compõem a Coleção José Pascoal Guimarães.....	142

Figura 60 – Exemplo de fitas cassete "K7" de violonistas expoentes do violão mineiro e índice de gravações de João Pinheiro e de José Vieira.....	143
Figura 61 – Caixa de madeira destinada ao armazenamento das fitas de rolo.	143
Figura 62 – Caixa de madeira destinada ao acondicionamento das fitas VHS. Exemplo de fita e de índice contendo a descrição de gravações dos violonistas Fernando Araújo e Marcos Vinicius.....	144
Figura 63 – Coleção de CDs que compõem a Coleção José Pascoal Guimarães.	146
Figura 64 – Exemplares de DVDs originais que compõem a Coleção José Pascoal Guimarães.	147
Figura 65 – Documentos textuais diversos.....	149
Figura 66 – "Serenata Azul" de Lauro Cataldi arranjada para piano por Nelson Piló, 02/1972.	156
Figura 67 – Nelson Piló empunhando seu violão. Registro iconográfico realizado por seu aluno José Geraldo de Moraes no ano de 1984.	161
Figura 68 – LP <i>Sonhando ao Luar</i> gravado por Mozart Bicalho pela Bemol.	165
Figura 69 – Alexandre Piló, com seu primeiro violão (Giannini), no quintal dos fundos da residência da família, no Rio de Janeiro. Registro iconográfico datado de 1965.....	166
Figura 70 – Registro iconográfico de 1985 que apresenta a última fotografia de Alexandre com seu pai, Nelson Piló, na residência do maestro José Torres. Fotografia tomada por José Pascoal Guimarães.....	167
Figura 71 – "Encontro com o Violão" promovido pela Associação Médica de Minas Gerais em 1975.	168
Figura 72 – José Lucena Vaz, sua esposa e filhas na casa da família Pascoal Guimarães. 01/1982.	170
Figura 73 – "Hoje a finalíssima do Violão de Ouro". Recorte de jornal a respeito do concurso de violão em 1979, no qual Eduardo Campolina foi finalista.	173
Figura 74 – LP <i>Um Violão Dentro da Noite</i> , gravado por Agustin Bob no ano de 1977.	178
Figura 75 – Choro <i>Pascoal Amigo</i> composto por Agustin Bob.	179
Figura 76 – Prelúdio <i>Alvorada</i> , composta por Christovam Colombo dos Santos.....	185
Figura 77 – Programa de concerto do violonista Eustáquio Alves Grilo.	186
Figura 78 – Matéria em jornal Boletim Informativo MinasCaixa (1981), encontrado no acervo particular de José Pascoal Guimarães.....	188
Figura 79 – LP <i>Violões em Seresta</i> gravado por José Augusto Vieira e João Pinheiro.	192
Figura 80 – LP <i>Meu Amigo Violão</i> gravado por José Vieira e Sebastião Idelfonso em 1983. Realço, na contracapa do disco, a fotografia e texto redigido por Mozart Bicalho.....	197
Figura 81 – LP <i>Violões ao Luar</i> gravado por José Vieira e Sebastião Idelfonso em 1975. Destaco o texto de apresentação do disco elaborado por Mozart Bicalho.	198
Figura 82 – LP <i>Violões ao Luar Vol.2</i> gravado por Sebastião Idelfonso (à direita da imagem), José Vieira (à esquerda da imagem) e Orlando Pereira (violão).	199
Figura 83 – LP <i>Reminiscências</i> gravado por Sebastião Idelfonso, José Vieira e Orlando Pereira.	200
Figura 84 – Nota redigida por José Pascoal no álbum de manuscritos do violonista José Augusto Vieira, março de 1968.	203
Figura 85 – Manuscrito referente a peça <i>Dor d'uma Saudade</i> de José Vieira, 13 de fevereiro de 1968.	205
Figura 86 – Álbum musicográfico que reúne obras de João Pinheiro, transcritas por José Pascoal Guimarães.....	206

Figura 87 – Manuscrito da peça <i>Valsa Choro</i> de João Pinheiro, elaborado por José Pascoal no dia 13 de maio de 1967.....	207
Figura 88 – Manuscrito da peça <i>Dedilhando meu Pinho</i> de José Vieira, elaborado por José Pascoal no dia 1º de abril de 1968.....	208
Figura 89 – Transcrição da valsa <i>Lua de Mel</i> , de José Augusto Vieira.	209
Figura 90 – Arranjo do Choro Dengoso de José Augusto Vieira, realizado por José Pascoal Guimarães. Editoração de Marco Versiani.	210
Figura 91 – Correspondência de José Vieira endereçada ao representante da Editora Irmão Vitale S.A, Tabajara Prellete Leon.	211
Figura 92 – <i>Romanza</i> de Remy Couto. Fotocópia de manuscrito redigido por Júlio Borges.....	220
Figura 93 – LP <i>Sua Excelência o Violão</i> de Lauro Cataldi, 1969.	230
Figura 94 – Matéria publicada no jornal <i>O Sol</i> . Ano IX; Número 223; 09 de dezembro de 1934, Santos-Dumont/MG.	231
Figura 95 – Matéria publicada no jornal <i>Diário da Noite</i> . Ano VII; Número 2340; 17 de maio de 1935, Rio de Janeiro/RJ.....	232
Figura 96 – Matéria publicada no jornal <i>Gazeta de Notícias</i> . Ano 60; Número 165; 14 de julho de 1935, Rio de Janeiro/RJ.....	233
Figura 97 – Matéria publicada na revista <i>Vida Doméstica</i> . Número 227; Fevereiro de 1937; Rio de Janeiro/RJ.....	235
Figura 98 – Matéria publicada na <i>Revista da Semana</i> . Ano XXXVIII; Número 12; 22 de fevereiro de 1937; Rio de Janeiro/RJ.	235
Figura 99 – Matéria publicada no jornal <i>Correio da Manhã</i> . Ano XXXVII; Número 13.194; 13 de novembro de 1937; Rio de Janeiro/RJ.....	237
Figura 100 – Matéria publicada no jornal <i>Diário Carioca</i> . Ano XXII; Número 6.411; 22 de maio de 1949; Rio de Janeiro/RJ.....	240
Figura 101 – Orquestra Feminina de Violões em apresentação no ano de 1970, dirigida por Lauro Cataldi.	241
Figura 102 – Partitura da peça <i>Serenata Azul</i> , de Lauro Cataldi. Revisão e digitação de José Pascoal Guimarães.....	242
Figura 103 – Walter de Carvalho Alves ao violão.	248
Figura 104 – Manuscritos da Valsa <i>Sossega Elefante</i> e <i>Choro Seresta</i> de Walter de Carvalho Alves. Transcrição de José Pascoal Guimarães.	249
Figura 105 – Fotocópia da valsa <i>Eluize</i> , composta por Walter de Carvalho Alves em homenagem à sua filha.	250

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	16
2	JOSÉ PASCOAL GUIMARÃES: RECONSTITUIÇÃO BIOGRÁFICA E PRÁTICAS ARQUIVÍSTICAS EM ACERVOS MUSICAIS	21
2.1	JOSÉ PASCOAL GUIMARÃES: TRAJETÓRIA E DEDICAÇÃO DE UMA VIDA À MÚSICA E AO VIOLÃO	24
2.2	ENTRE ARQUIVOS E COLEÇÕES: ACERVOS MUSICAIS COMO MEIOS DE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E DA MEMÓRIA CULTURAL	35
3	COLEÇÃO JOSÉ PASCOAL GUIMARÃES	65
3.1	CONSTITUIÇÃO E ACONDICIONAMENTO ORIGINAL DA COLEÇÃO	69
3.2	ESTÁGIO ATUAL DO ARMAZENAMENTO, DA SALVAGUARDA E DO TRATAMENTO	82
3.3	PARTITURAS	94
3.4	ÁLBUNS MUSICOGRÁFICOS DE MILTON SÓTHER DE ALENCAR E DE MOZART BICALHO	98
3.5	COLAGENS E HINOS DE MOZART BICALHO	109
3.6	PROGRAMAS DE CONCERTOS	116
3.7	CORRESPONDÊNCIAS	121
3.8	REVISTAS	125
3.9	RECORTES DE JORNAIS	128
3.10	ICONOGRAFIAS	132
3.11	DISCOS DE VINIL “LPs” E 78 RPM	137
3.12	FITAS CASSETE “K7”, DE ROLO E VHS	140
3.13	CDs E DVDs	145
3.14	OUTROS	148
4	A REDE DE SOCIABILIDADES DO VIOLÃO MINEIRO NA COLEÇÃO JOSÉ PASCOAL GUIMARÃES: RESGATE DE OBRAS E COMPOSITORES	150
4.1	NAS RUAS, NOS PALCOS E NAS EMISSORAS DE RÁDIO: DUAS LINGUAGENS DO VIOLÃO EM BELO HORIZONTE	151
4.2	O “MUNDO DO VIOLÃO” EM TORNO DE JOSÉ PASCOAL GUIMARÃES	163
4.2.1	<i>Agostinho de Matos “Agustin Bob” (1921-1979)</i>	176
4.2.2	<i>Christovam Colombo dos Santos (1890-1980) e Christovam Colombo Santos Sobrinho “Christovinho” (1920-s.d)</i>	181
4.2.3	<i>José Augusto Vieira (1911-1994) e João Pinheiro (s.d)</i>	187
4.2.4	<i>Júlio Borges (1919-s.d) e Remy Couto (1912-1976)</i>	215
4.2.5	<i>Lauro Cataldi (s.d)</i>	228
4.2.6	<i>Milton Sóther de Alencar (s.d)</i>	245
4.2.7	<i>Walter de Carvalho Alves (1923-1986)</i>	246
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	252
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	255
	APÊNDICES	259
	ANEXOS	264

1 INTRODUÇÃO

Tendo percorrido caminhos condicionados às dicotomias da sociedade brasileira, o violão associou-se tanto ao prestígio quanto à marginalidade, metamorfoseando-se em meio ao hibridismo e à diversidade de culturas que compõem o Brasil, um país de herança colonial. Diante dessas circunstâncias, e considerando as dimensões continentais do território brasileiro, as práticas em torno do violão – bem como as linguagens interpretativas e a construção de repertórios que, invariavelmente, refletem os dialetos e expressões artísticas da cultura local – carregam a singularidade própria do regionalismo, no qual o instrumento assume roupagens e características multifacetadas. No Brasil, destacam-se inúmeros "violões": o paulista, o baiano, o carioca, o amazonense, o alagoano, o mineiro, entre outros. Ao se considerar, além do regionalismo, as práticas sociais às quais o instrumento esteve vinculado, essa diversidade amplia-se ainda mais: o violão de caráter urbano – presente em rodas de choro, serestas e espaços públicos –, o violão popular – associado ao jazz e à bossa nova (MPBI – Música Popular Brasileira Instrumental),¹ – o violão clássico – prestigiado em salas de concerto, teatros e conservatórios –, entre outras variações.

Quando o assunto em pauta é a música, a reminiscência do passado – processo que reivindica a memória por meio da história – revela-se inevitável. Isso se deve ao fato de que a música, ao cessar seu som, desaparece, e, mesmo quando reapresentada, jamais se reverbera da mesma forma. Na ausência do registro sonoro, a partitura torna-se uma ferramenta exponencial, codificando as propriedades do som e possibilitando o estudo, a reflexão e o reavivamento de práticas musicais de contextos históricos distantes. Ainda que a reprodução de elementos musicais por meio da escrita – especialmente quando há considerável distanciamento histórico – esteja sempre sujeita a reformulações, reconstruções e reinterpretções, a notação musical cumpre um papel singular: preservar, ainda que de forma descritiva, os únicos vestígios das músicas do passado, sobretudo em períodos anteriores à consolidação da indústria fonográfica. Assim, grande parte do repertório da música de tradição escrita que compõe nossa história encontra-se preservada em arquivos – públicos e privados –, bibliotecas, museus e instituições governamentais. É a partir dessa perspectiva que ressalto a atuação de agentes que se dedicaram à preservação do patrimônio histórico-cultural ligado à música. No contexto do violão mineiro

¹ Para mais detalhes a respeito do movimento da MPBI no violão mineiro, consultar: *A construção do "violão mineiro": singularidades, estilos e identidades regionais na música popular instrumental de Belo Horizonte* (2017), de Daniel Menezes Lovisi.

um nome se destaca com particular relevância: José Pascoal Guimarães.

Movido pelas artes desde a infância, sob influência da família e de amigos, José Pascoal Guimarães construiu um acervo que reflete a dedicação de toda uma vida à música e ao violão. Fonte que se destaca, sobretudo, pela preservação de documentos que revelam práticas artísticas e a dinâmica sociocultural associada à rede de sociabilidades em torno do violão mineiro, a Coleção José Pascoal Guimarães foi doada à Biblioteca da Escola de Música da UFMG em janeiro de 2023. Ressalto que a discussão sobre acervos musicais envolve o entrecruzamento de dois campos do saber: a música e a arquivologia. Dessa forma, esta pesquisa, ao propor uma investigação de caráter musicológico e historiográfico, bem como o processamento arquivístico – ainda que embrionário –, desenvolve-se com base no diálogo entre a investigação de práticas do passado e a reafirmação da necessidade de preservação do patrimônio histórico-cultural no presente, a fim de garantir o acesso e a difusão da diversidade artística salvaguardada pelos acervos no futuro.

O primeiro capítulo é dividido em duas seções. A primeira dedica-se ao levantamento biográfico de José Pascoal Guimarães, elaborado com base em relatos concedidos por familiares e matérias de jornais preservadas pelo próprio colecionador em seu acervo. No esforço empreendido na reconstituição de sua trajetória, constata-se a conciliação entre sua atividade profissional como bancário e o envolvimento com práticas relacionadas ao violão – como o estudo de repertório, atividades didáticas e a constituição de um acervo particular –, além da promoção de encontros e saraus envoltos em atmosfera musical. Além de lançar luz sobre as práticas artísticas fomentadas por José Pascoal como anfitrião, esta seção busca ressaltar sua importância ao disponibilizar seu acervo à comunidade de violonistas, permitindo o acesso a informações que, diante das limitações da incipiente era digital, dificilmente estariam acessíveis por outros meios. A relevância e a influência de José Pascoal Guimarães no meio violonístico de Belo Horizonte constituem, portanto, aspectos centrais a serem destacados ao longo do trabalho.

A segunda seção propõe uma reflexão sobre os acervos como instrumentos de preservação do patrimônio histórico e da memória cultural. Para tanto, início com uma contextualização sociocultural do ato de colecionar, com base nas reflexões de Toni (2014), sobretudo sob a ótica da atribuição de sentido à multiplicidade do mundo por meio do desejo de possuí-lo e incorporá-lo aos bens pessoais – como forma de reunir fragmentos da diversidade cultural efêmera de povos e sociedades primitivas. A partir dessa discussão, e amparado em De Cerqueira (2020), identifico um terreno fértil para explorar, ainda que brevemente, os efeitos

do processo de colonização e das expansões territoriais de cunho imperialista – especialmente no continente africano – que resultaram na espoliação de patrimônios histórico-culturais, fruto de uma exploração desumana, violenta e opressiva. Diante desse contexto, ressalto a importância das iniciativas de repatriação de bens culturais, entendidas como atos políticos, humanos, simbólicos e representativos da memória e da identidade cultural dos países que, por séculos, foram submetidos à barbárie colonialista.

Na sequência, direciono a abordagem aos princípios da arquivologia, com ênfase em suas ferramentas, corpo conceitual, práticas e metodologias, a partir da produção intelectual e das reflexões de Cotta (2006), Bellotto (2006) e Castagna (2016; 2019). No que se refere às políticas públicas e às ações normativas voltadas à gestão e preservação de arquivos, destaco o papel do Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ) – órgão central do Sistema Nacional de Arquivos (SINAR) –, cuja atuação se concretiza por meio da promoção de oficinas, cursos, seminários e publicações técnicas sobre arquivologia, constituindo fontes de grande relevância para qualquer trabalho voltado ao tratamento e à reflexão sobre acervos. Entre as publicações técnicas utilizadas como referência para iluminar metodologias de arquivamento, terminologias e conceitos próprios da arquivologia, destaco: o *Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística (DIBRATE)*; as *Diretrizes para a gestão de documentos musicográficos em conjuntos musicais do âmbito público*, elaboradas pela Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais (CTDAISM); a *Norma Brasileira de Descrição Arquivística (NOBRADE)*; e a *Norma Geral Internacional de Descrição Arquivística (ISAD-G)*, publicada no Brasil pelo CONARQ em 2000.

Após a reflexão sobre os conceitos e técnicas relacionados aos princípios da arquivologia – bem como sobre a necessidade de se desenvolver ferramentas de processamento arquivístico que considerem as singularidades intrínsecas aos arquivos musicais –, destaco a relevância do trabalho de Francisco Curt Lange, que, ao longo de sua trajetória, constituiu um acervo notável por sua diversidade e dimensão histórica, especialmente no que se refere à coleção de manuscritos ligados às práticas musicais em Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX. Por outro lado, enfatizo também o papel fundamental daqueles que se dedicam à investigação historiográfica, à análise de obras e ao estudo da rede de sociabilidades em torno do violão, com vistas ao resgate de repertórios e compositores negligenciados pela historiografia do instrumento. Nesse contexto, é imprescindível mencionar o maior acervo dedicado ao violão no Brasil – a Coleção Ronoel Simões –, assim como a relevância das pesquisas que dela se originam, a exemplo dos trabalhos de Humberto Amorim, Flávia Prando e Jefferson Motta. Ao

longo da pesquisa, nesse sentido, busco ressaltar as semelhanças entre a Coleção José Pascoal Guimarães e a de Ronoel Simões, especialmente no que tange à natureza de sua constituição e à contribuição mútua, evidenciada pela troca recorrente de documentos realizada entre os dois colecionadores.

Por outro lado, proponho a reflexão sobre os acervos musicais como 'lugares de memória', conforme proposto por Nora (1993), e como meios representativos de identidades individuais e coletivas na trama da história, segundo a perspectiva de De Almeida Neves (2000). A partir da relação simbólica entre a memória – como artífice do passado – e a história – como ciência que lhe atribui significado –, os acervos musicais se cristalizam como testemunhos de uma era, revelando seus personagens – como agentes socialmente integrados –, suas práticas e suas singularidades.

Em suma, não almejo um aprofundamento exaustivo dos dilemas e contradições que possam emergir nas dinâmicas entre a arquivologia tradicional e os acervos musicais, tampouco pretendo esgotar as ferramentas que compõem o tratamento arquivístico orientado pelas particularidades do documento musicográfico. Busco, antes, apresentar de forma geral os conceitos fundamentais para a compreensão do campo da arquivística, bem como refletir sobre a perspectiva musicológica dos acervos como instrumentos de preservação da memória histórico-cultural. À medida que novos trabalhos e olhares são direcionados ao tratamento de documentos musicográficos – respeitando os princípios da arquivologia e incorporando as especificidades desses documentos às técnicas de classificação e organização –, torna-se possível cumprir o propósito central do processamento documental como ferramenta expressiva na preservação da herança cultural. Trata-se, assim, de orientar os caminhos de pesquisadores na abordagem eficaz de acervos como meios de preservação do patrimônio histórico brasileiro, favorecendo a percepção de seu valor simbólico e social.

O segundo capítulo tem como foco a constituição da Coleção José Pascoal Guimarães. Inicialmente, discorro sobre como se despertou, em José Pascoal, o desejo de colecionar itens relacionados ao violão, abordando suas influências e práticas artísticas. Apresento o ambiente em que o colecionador desenvolvia suas atividades, destacando a organização documental, os violões que conduziam suas práticas instrumentais, a disposição dos itens e os equipamentos utilizados tanto para a apreciação musical quanto para a realização de gravações caseiras. Considerando o caráter descritivo da seção, elaboro um quadro de arranjo que permite visualizar os documentos que compõem a coleção, agrupados por suas respectivas categorias. Contudo, é importante salientar que, diante da dimensão do acervo, não me

proponho a descrever todos os itens e unidades documentais que o integram, mas me concentro naqueles que apresentam relevância particular no contexto do violão e da música em Minas Gerais. Desse modo, por meio da descrição documental, busco reforçar a compreensão da coleção como patrimônio histórico, salientando sua importância na preservação da memória cultural e na salvaguarda contra o esquecimento e o ostracismo impostos pelo tempo.

Ancorado na noção de *mundos da arte*, do sociólogo estadunidense Howard S. Becker, o terceiro capítulo dedica-se ao processo de reconstituição historiográfica – trajetória e produção artística – dos agentes que compunham a rede de sociabilidades do violão mineiro, especialmente em torno de José Pascoal Guimarães. Com base em De Souza (2023), proponho uma reflexão sobre duas linguagens do violão que conformaram o cenário belo-horizontino ao longo do século XX: o violão do rádio e o violão conservatorial. A partir dessa perspectiva, identifico violonistas que emergiram durante o processo de revisão e acondicionamento do acervo na Biblioteca da Escola de Música da UFMG — músicos sobre os quais não se dispunha de informações quanto à atuação profissional ou à produção artística em meios de comunicação e em plataformas digitais convencionais. Essa circunstância impulsionou a condução da presente pesquisa sob o viés do resgate de obras e compositores, revelando aspectos biográficos desses autores e reafirmando, sobretudo, a importância de suas contribuições para a consolidação do violão em Minas Gerais, particularmente em Belo Horizonte. Considerando que o ato de historicizar implica esforços contínuos e colaborativos, a história do violão no Brasil encontra-se em constante processo de reconstrução. Nesse sentido, destaca-se a relevância de iniciativas como esta: o reavivamento e o resgate da memória de músicos que compõem a trajetória do instrumento e não foram incorporados às narrativas históricas, lançando-se como um gesto de justiça e reconhecimento àqueles que, em seu tempo, muito fizeram pelo violão.

2 JOSÉ PASCOAL GUIMARÃES: RECONSTITUIÇÃO BIOGRÁFICA E PRÁTICAS ARQUIVÍSTICAS EM ACERVOS MUSICAIS

Impulsionado às artes desde a primeira infância sob influência de seus irmãos, José Pascoal Guimarães cresceu em um ambiente familiar em que a música e a cultura eram uma constante. Um dos grandes expoentes do violão mineiro na primeira metade do século XX, Mozart Bicalho² (1901-1986), era amigo de Duval de Aguiar Guimarães – pai de José Pascoal – e frequentava regularmente a casa da família. Desse modo, o violão sempre se fez presente no cotidiano de José Pascoal, fator que o direcionou aos estudos do instrumento de forma autodidata e que, posteriormente, o impeliu à constituição de um acervo que se tornaria um importante meio para a preservação da memória cultural do violão mineiro.

A paixão pela música e pelo violão criaram raízes ainda mais profundas na vida de José Pascoal Guimarães a partir da década de 1950, quando se mudou para capital mineira e residiu por dois anos com o já consolidado Mozart Bicalho. As práticas conjuntas entre eles e o contato diário com o violão ilustram um contexto comum à época: a vivência e a efervescência do violão nos primeiros anos da segunda metade do século XX através de confraternizações regadas a música e a programas de rádio, em meio às crescentes indústrias fonográfica e editorial.

O documentário de longa-metragem *Violões de Minas* (2005), dirigido por Geraldo Vianna no ano de 2005 – valendo-se da “narração onisciente³” ou “voz em *off*” –, conduz o espectador por um enredo que conta a história do violão em Minas Gerais. A narrativa apresenta depoimentos de violonistas representativos para o violão mineiro entre o início do século XX e a primeira década do século XXI (LOVISI, 2017, p. 120-121). José Pascoal Guimarães integra esse grupo de instrumentistas, que revela aspectos de suas trajetórias e referências musicais. No documentário, José Pascoal salienta o fato de ter morado com Mozart Bicalho, tendo testemunhado, inclusive, momentos em que o violonista acompanhava a cantora Clara Nunes

² Violonista e compositor natural de Bom Jesus do Amparo (MG), reconhecido como um dos precursores do violão mineiro. A peça *Gotas de Lágrimas* tornou-se sua assinatura. A obra de Mozart Bicalho reflete uma estética seresteira, então muito em voga, que privilegia gêneros musicais como a valsa e o choro (MARTINS, 2013, p. 16).

³ Tipo de narração cujo foco é centrado na 3ª pessoa discursiva. Esse tipo de narração caracteriza-se pelo narrador que não participa da narrativa, mas a observa de fora. Em alguns casos o narrador pode fazer comentários pontuais sobre a história e seus personagens.

em músicas de gêneros populares brasileiros, como a bossa-nova⁴. Inserido em um contexto marcado pela presença frequente da música e do violão, José Pascoal Guimarães se viu motivado a direcionar seus estudos para métodos didáticos, circunstância que resultaria no anseio por colecionar todo tipo de material relacionado ao violão.

Embora a pesquisa e o tratamento da coleção se encontrem em estágio inicial, é possível atestar seu valor como patrimônio histórico e cultural dedicado ao violão. A coleção se destaca por seu caráter heterogêneo, contendo raridades e, em alguns casos, exemplares únicos. Violonista aficionado, José Pascoal não se orientou pelo acúmulo de raridades, mas o acervo adquiriu esse caráter atualmente, visto que grande parte da produção artística de violonistas locais caíra no esquecimento e atravessou décadas às margens da literatura do instrumento. Mesmo que, inicialmente, a formação do acervo tenha se dado por interesse particular de José Pascoal, incorporando à coleção principalmente partituras e gravações comerciais de violonistas mineiros – como Agostinho de Matos “Agustin Bob” (1921-1979), Sebastião Idelfonso (1928-2024), José Augusto Vieira (1911-1994), Nelson Piló (1914-1986), Mozart Bicalho, entre outros –, a aspiração, o entusiasmo e o fascínio do músico pelo violão fez com que o acervo ganhasse proporções ainda maiores, destacando-se pela diversidade ao abranger a produção violonística de vários estados brasileiros e também de outros países. A coleção resguarda, majoritariamente, a produção de músicos locais que, apesar de representarem a cultura do violão mineiro, foram negligenciados, silenciados e esquecidos por uma historiografia ancorada nos princípios eurocêntricos de técnica e repertório.

O acervo de José Pascoal Guimarães foi recebido pela Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) no dia 17 de janeiro de 2023, cerca de um ano após o falecimento do colecionador. O passo inicial para que a doação fosse realizada foi o contato da família Pascoal Guimarães com o professor José Lucena Vaz⁵, referência do violão mineiro e amigo próximo de José Pascoal. Lucena recomendou que o acervo fosse doado à biblioteca da Escola de Música da UFMG, o que a colocaria, definitivamente, entre as maiores e mais diversas coleções relacionadas à produção violonística no país. Desse modo, todo o processo institucional que envolve a alocação de um acervo, desde a disponibilização de salas

⁴ Filme integralmente disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XoYf9FI6i4o>>. Depoimento de José Pascoal Guimarães a partir de: 6min40seg.

⁵ Nascido em João Pinheiro (MG), José Lucena Vaz mudou-se para Belo Horizonte em 1951, a fim de estudar em uma escola especializada para pessoas com deficiência visual, o internato Instituto São Rafael. Destacou-se como exímio violonista e, juntamente com Maria Rachel Tostes do Carmo, foi responsável pela implantação do curso de bacharelado em violão clássico na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em 1976.

para comportar o vasto material até o trato com os familiares, foi conduzido pelo professor Fernando Araújo, vinculado ao Departamento de Instrumentos e Canto da EMUFG.

Visando a desocupação de uma sala localizada na Biblioteca da Escola de Música da UFMG, Fernando Araújo foi o responsável pelo trato burocrático perante a congregação e a diretoria da escola, para que a sala fosse destinada ao acondicionamento da Coleção José Pascoal Guimarães. Concomitantemente, tal processo coincidiu com os anseios do professor Humberto Amorim (UFRJ) por conhecer a coleção, tendo sido informado sobre a doação por Fernando Araújo. Após o primeiro contato com a coleção, Humberto atestou a relevância do material através de um parecer às autoridades, argumento que compôs a justificativa redigida por Fernando Araújo para destinar a sala ao armazenamento do acervo. No parecer, Amorim salienta:

[...] não tenho dúvidas em ratificar a importância da preservação do acervo do colecionador Pascoal Guimarães, cujo potencial é o de redimensionar a historiografia do violão em Minas Gerais e no Brasil, configurando-se, ao lado da Coleção Ronoel Simões (hoje abrigada pelo CCSP-SP), como uma dentre as duas mais importantes bibliotecas específicas de violão do país, com um material rico, diverso e raro, com diversos itens de valor histórico, musicológico e musical únicos e que só constam na referida coleção. [...] A preservação, alocação e catalogação do referido material é uma tarefa urgente e inescapável para as autoridades universitárias brasileiras, já que a alocação em espaço apropriado é de vital importância para a sua manutenção. [...] Ademais, a sua alocação na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) automaticamente conferiria a esta prestigiada Instituição Pública um lugar de destaque ainda maior dentre as bibliotecas musicais brasileiras, tornando-se uma imediata e inescapável referência para os estudos musicológicos e artísticos na América Latina (AMORIM, 2022).

Humberto Amorim é músico, pesquisador e violonista, atuando intensamente na investigação em acervos musicais – principalmente no que se refere à presença do violão e de seus pioneiros – e sendo responsável pelas etapas de mapeamento, pesquisa, catalogação e digitalização de material musical em mais de quarenta acervos brasileiros e europeus, públicos e privados, nos quais exerceu papel expressivo para o resgate de obras e compositores (AMORIM, 2022). Dito isso, a avaliação do acervo José Pascoal Guimarães como a segunda maior e mais diversificada coleção referente ao violão do país é afirmada por uma das maiores autoridades em acervos musicais brasileiros.

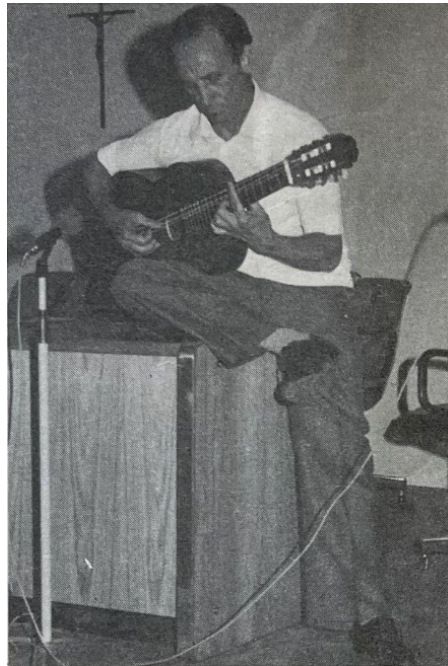
Embora o percurso que compreende o tratamento arquivístico, a catalogação, a digitalização e a disponibilização – principalmente de registros fonográficos – de toda a produção referente ao violão contida na coleção Pascoal Guimarães esteja em estágio

embrionário, essa é uma tarefa que demanda a mobilização da comunidade científico-acadêmica, de órgãos públicos e de uma equipe especializada. De todo modo, os obstáculos burocráticos e institucionais no processo de acolhimento do acervo pela biblioteca da Escola de Música da UFMG foram perpassados, e a coleção já se encontra disponível – mesmo que parcialmente – para consulta de pesquisadores, de estudantes e de amantes da música e do violão.

2.1 José Pascoal Guimarães: trajetória e dedicação de uma vida à música e ao violão

“A música clássica é um acalanto para a alma. O que seria de nós sem o mestre Villa-Lobos, por exemplo?”, afirma José Pascoal Guimarães, exaltando o poder da música sobre a paz de espírito do indivíduo em depoimento ao *Jornal do Caiçaras* no ano de 1997. Pascoal parte do pressuposto de que a arte é fundamental para a plenitude do desenvolvimento pessoal e profissional. De acordo com relatos da família, José Pascoal não costumava se apresentar em público ou nos saraus organizados por ele em sua residência, visto que, na maioria das vezes, ele se encarregava de realizar as gravações em áudio e vídeo. Entretanto, Pascoal não se intimidava ao ser convidado para se apresentar ao violão em celebrações particulares e ocasiões comemorativas, tais como as cerimônias anuais organizadas pelo banco MinasCaixa – instituição onde trabalhava –, como ilustra a Figura 1.

Figura 1 – José Pascoal Guimarães ao violão.



Fonte: Boletim Informativo MinasCaixa, nº147, 05/1981 (Coleção José Pascoal Guimarães).

Em uma edição no *Jornal de Ponte Nova* publicado em agosto de 1987, localizada na coleção de José Pascoal Guimarães, há uma seção que ilustra uma homenagem a Joaquim Mariano da Silva, então presidente do Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais (BDMG). A cerimônia foi organizada na forma de um almoço entre amigos na casa de Amintas Ferreira Gomes – renomado engenheiro, músico diletante e grande amigo de José Pascoal. Durante o evento, divulgado no jornal, sob a manchete *Exímio Violonista*, José Pascoal Guimarães se apresentou ao violão. Sobre essa ocasião, o jornal destaca:

Após o almoço preparado por Dona Guiomar, esposa do Amintas, que em matéria de culinária é catedrática, o inspirado Pascoal, “double” de banqueiro e músico, brindou o acontecimento exibindo ao violão mágico belas composições, destacando “Luar do Sertão”, “É a ti Flor do Céu”, “Deusa de Minha Rua” e “Perdão Emília”, que tanto sensibilizaram os presentes, inclusive o nonagenário Aristides Alves da Silva, que não escondia sua emoção ao ouvir as músicas de sua mocidade distante passada em Mariana, sua terra natal. Ao redigir estas notas, parece-nos ainda ouvir a voz do trovador, cantor e violonista Pascoal: “Perdão Emília’, se eu roubei-te a vida
/// Se fui impuro, fui cruel, ousado! /// Perdão Emília, se manchei teus lábios
/// Perdão Emília, para um desgraçado!” (REIS, 1987, p. 5).

Natural de Braúnas (MG), José Pascoal Guimarães nasceu em 27 de março de 1932. Filho de Duval de Aguiar Guimarães e Diva Martins de Oliveira, seu envolvimento com a música começou logo na infância, aos sete anos, através de aulas de teoria e solfejo com sua

irmã mais velha, Hercília. Em depoimento, Laís – filha mais velha de José Pascoal – salienta que a música, a arte e a cultura sempre foram aspectos muito presentes no cotidiano familiar de Pascoal. Assim, em um ambiente familiar em que a música era um elemento essencial e orgânico, José Pascoal deu os primeiros passos no aprendizado do violão de forma autodidata. A formação autodidata faz parte da trajetória de grande parte dos violonistas brasileiros do século XX, destacando-se dois dos mais importantes na historiografia do violão: Américo Jacomino “Canhoto” (1889-1928) e Mozart Bicalho⁶.

José Pascoal Guimarães aprendeu a ler e a escrever com sua mãe, Diva Martins, e logo após concluir o ensino primário, ingressou no Colégio São Francisco, da Congregação dos Franciscanos, em Conceição do Mato Dentro (MG). A partir desse momento, José Pascoal estabelece contato com o Frei Agathângelo, que, arrebatado pela forma de Pascoal tocar, o presenteia com um violão. Em depoimento ao jornal MinasCaixa, José Pascoal – reconhecido pelo senso de humor sarcástico e cômico – comenta que o Frei queria mesmo era evitar que ele abandonasse o seminário. Caracterizado por sua generosidade e entusiasmo, além de sempre disposto às práticas que envolvam a música e o violão, José Pascoal acompanhava festas do Grêmio do Colégio e rodas organizadas pelo Frei, nas quais tocavam modinhas e peças do nosso cancionário popular (O SOM, 1981, p. 8).

Ainda em Braúnas, o jovem José Pascoal conhece o já consagrado Mozart Bicalho através de seu pai, Duval Aguiar Guimarães, o qual era amigo do violonista e compositor. Estabeleceram ali uma amizade que duraria até o último momento de suas vidas. Em depoimento a Renato Sampaio, Pascoal relata um episódio envolvendo Mozart Bicalho e seu pai:

Ao início dos anos quarenta, apareceu na cidade de Braúnas, onde residíamos, uma pessoa que procurou meu pai, então subdelegado, pedindo para ser preso. Tratava-se de uma vítima das perseguições da ditadura e meu pai o acolheu em nossa casa, oferecendo-lhe proteção e hospitalidade. No entanto, o desespero do homem era tamanho que, mesmo assim, ele insistia em dormir na cadeia, tal o seu medo da fúria dos elementos que o perseguiam. Procurando acalmá-lo, naquela noite meu pai o levou para assistir a um recital de Mozart Bicalho, que então se apresentava na cidade. O fato é que as horas de enlevo e encantamento proporcionadas por Mozart acabaram exercendo um efeito mágico naquele cidadão, serenando-lhe pouco a pouco os ânimos e acalmando-o em definitivo. Muitos anos depois, ele ainda seria capaz de se

⁶ Segundo Renato Sampaio (2002, p. 18), Américo Jacomino, “o Canhoto”, foi possivelmente o primeiro violonista a realizar gravações no país, sendo considerado um pioneiro do disco de 78 RPM, com a peça *Abismo de Rosas*. Já Mozart Bicalho é apontado como o primeiro violonista a se apresentar em programas de rádio, com a execução da peça *Gotas de Lágrimas*.

recordar desse recital como um lenitivo que muito o ajudou naquela etapa tormentosa da sua vida (SAMPAIO, 2002, p. 28-29).

É possível perceber um caráter anedótico no depoimento concedido por José Pascoal, pelo fato de o cidadão atordoado pelas perseguições impostas pela ditadura ter se acalmado em definitivo após ser envolto e acolhido pelo encantamento e pela maestria com que Mozart Bicalho dedilhava o violão. No entanto, o real intuito de Pascoal é enaltecer o domínio técnico do instrumento e a capacidade expressiva única e quase hipnotizadora que Mozart Bicalho apresentava em suas performances. Ainda em depoimento ao pesquisador e escritor Renato Sampaio, José Pascoal reforça:

“o que mais impressiona, ao se ouvir as músicas tocadas por Mozart Bicalho, é a beleza do seu toque, associada a uma influência expressiva e dinâmica, sempre presente nas suas interpretações. Nota-se que o executante conhece bem as técnicas do instrumento e sua versatilidade é muito bem aproveitada para imprimir uma característica pessoal à obra executada. As músicas de sua autoria, bastante despojadas e essencialmente violonísticas, não oferecem, em alguns casos, dificuldades relevantes para os violonistas mais habilitados. Entretanto, poucos executantes da escola moderna lograriam extrair delas tamanha vida e exuberância, tal como o fez seu próprio autor, notadamente nas gravações por ele realizadas em discos de 78 rpm” (SAMPAIO, 2002, p. 27).

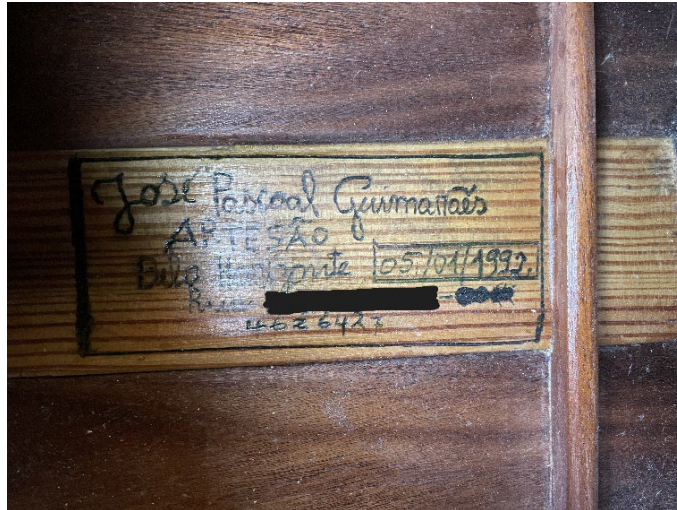
Em 1955, José Pascoal se muda para Belo Horizonte (MG) e mora por dois anos com Mozart Bicalho, que – como salientado anteriormente – o influenciou diretamente no aprofundamento do estudo violonístico pautado por métodos didáticos. Tais vivências fizeram eclodir em Pascoal a paixão pela arte do violão e pela música, culminando no ímpeto em colecionar itens relacionados ao instrumento. A matéria do jornal MinasCaixa faz a colocação de que “como bom violonista clássico, Pascoal só toca mediante a partitura, pois ‘dá mais certeza e garante a qualidade musical’. Seu repertório clássico se explica pela sua intensa convivência com esse tipo de música” (O SOM, 1981, p. 8). É válido salientar que José Pascoal transitava entre as linguagens do violão clássico e popular, não se limitando a uma prática artística apenas. Reflexo disso é o caráter multifacetado de sua coleção, composta por obras que transitam do violão espontâneo e improvisado presente nas rádios e manifestações artísticas urbanas sob gêneros populares brasileiros até o repertório canônico da música clássica de concerto, de tradição eurocêntrica.

Em seus primeiros anos na capital mineira, José Pascoal chegou a estudar medicina, mas acabou abandonando o curso e fez carreira como bancário, conquistando, ao longo de anos, a função de chefe de seção na divisão de patrimônio na Caixa Econômica Estadual (O SOM,

1981, p. 8). Se casou com Helena Mendes em 1970, e tiveram quatro filhos: Laís, Ruth, Agathângelo e José Augusto. Sem nunca ter frequentado aulas formais, José Pascoal, sobretudo um apaixonado pelo instrumento, chegou a ser um violonista bastante competente, dono de uma curiosidade voraz sobre tudo que dissesse respeito ao violão e à música, característica que impulsionou a formação de seu acervo ao longo da vida. O amor pela arte do violão e pelas múltiplas formas de manifestação musical impeliu José Pascoal Guimarães a se aventurar e ir além da coleção de partituras e gravações, adentrando a arte da luteria. Ele construiu quatro violões, e, considerando-se a minuciosidade que envolve a construção de um instrumento, atingiu resultado satisfatório, com aprovação, inclusive, do violonista mineiro José Lucena Vaz. Não se tem notícias do paradeiro de dois dos instrumentos construídos por José Pascoal Guimarães. Dos outros dois, um é mantido na casa de sua filha Ruth, e o outro está sob os cuidados de sua esposa, Helena. Este, datado de 5 de janeiro de 1992, vemos nas Figura 2 e Figura 3.

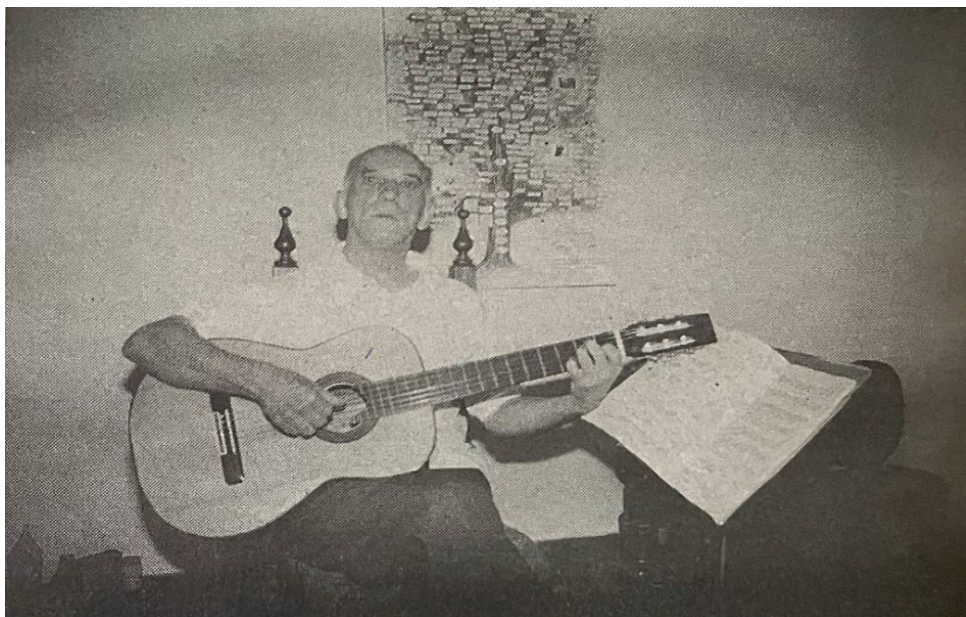
Figura 2 – Violão construído por José Pascoal Guimarães, 05/01/1992.





Fonte: Fotos tiradas pelo autor na casa da família Pascoal Guimarães.

Figura 3 – José Pascoal Guimarães com seu violão artesanal.



Fonte: Espaço Cultural do Caiçaras, Belo Horizonte 01/1997.

Em depoimento dos familiares, destacou-se que José Pascoal Guimarães mantinha contato com três luthiers: Pedro Alexandrino, autor de um dos violões que integram a coleção; Vergílio Lima, profissional renomado, natural de Sabará (MG), também participante do documentário *Violões de Minas*; e Leônidas Bastos, amigo próximo de Pascoal, sobre o qual não dispomos de informações a respeito. Embora não se saiba a trajetória e as atividades de Leônidas, há uma referência ao seu nome em correspondência enviada por Júlio Borges – personalidade do violão, de quem trataremos na seção 4 – reproduzida parcialmente a seguir:

[...] Estou bastante admirado da competência e habilidade do nosso amigo Leônidas. Nota-se, a cada novo instrumento que ele constrói, uma melhora acentuada sob todos os aspectos. O instrumento – o último – que ele construiu é muito bom, quase perfeito. [...] Quanto ao volume de som e timbre, devo confessar-lhe que fiquei estupefacto (sic) com o que me foi dado constatar. Observo – e não costumo enganar-me – que o Leônidas está seguindo exatamente o caminho dos grandes luthiers: trabalho, pesquisas (sic) continuadas e, sobretudo, humildade. O luthier, que não tem humildade no seu trabalho, contenta-se facilmente com algum progresso... e isso não é nada bom.

Apesar de não ter realizado cursos formais acerca da arte da luteria, José Pascoal Guimarães pôde se arriscar na construção de instrumentos – algumas vezes de forma experimental, utilizando madeiras incomuns – pelo contato com os luthiers supracitados. Mesmo que a família não tenha informações sobre o destino dos instrumentos confeccionados por Pascoal, os quais “se perderam”, pressupõe-se que ele tenha utilizado os violões como forma de presentear e homenagear amigos pelos quais tinha carinho e admiração especiais. Figura singular por sua generosidade e sensibilidade, José Pascoal não se continha em demonstrar um gesto de afeto ou um ato de solidariedade, como evidenciado no presente ao violonista e pesquisador mineiro Celso Faria: um violão do luthier japonês Masaru Kohno (1926-1998).

Dada a importância de sua coleção, a influência de José Pascoal Guimarães sobre a geração de violonistas da segunda metade do século XX em Belo Horizonte – como Eduardo Campolina, Fernando Araújo, Marcos Vinícius, Celso Faria, entre outros –, possibilitou o contato desses músicos mineiros com a produção artística desenvolvida em outros centros culturais do Brasil, bem como em países da Europa, da Ásia e da América do Norte. Antes da comunicação e do compartilhamento de dados com as mídias digitais (até meados dos anos 2000), as indústrias fonográfica, radiofônica e televisiva, junto ao mercado editorial, exerciam papel importante na difusão de informação em nível global. Contudo, o acesso a partituras e a gravações comerciais no início da segunda metade do século XX era restrito, exigindo alto poder aquisitivo. Nesse sentido, José Pascoal Guimarães, grande incentivador da arte violonística em Belo Horizonte, foi um ponto de articulação entre a produção cultural proveniente de outros centros econômicos da época e os violonistas em formação na capital mineira. Organizava encontros em sua residência para que pudessem ouvir gravações – dispondo de equipamentos de ótima qualidade –, conversar sobre música e, sobretudo, tocar violão, contexto no qual deu origem às gravações caseiras que constituem, por sua vez, parte significativa no acervo e dispõe de um valor simbólico especial ao preservar práticas artísticas

de violonistas relegados ao esquecimento. Sempre muito prestativo, dispunha-se a tirar cópias de documentos – partituras e gravações – que fossem do interesse de músicos e pesquisadores. Portanto, a paixão, o empenho e a generosidade de disponibilizar seu acervo para violonistas e pesquisadores fizeram de José Pascoal figura fundamental na formação e na construção artística de músicos que, devido ao acesso limitado à cultura e à informação, não teriam, de outra maneira, as mesmas oportunidades.

A rotina de José Pascoal Guimarães alternava entre o trabalho como bancário na MinasCaixa e o violão, da prática instrumental à apreciação de gravações comerciais ou caseiras. Segundo relatos da família, sempre que chegava do trabalho ao final da tarde, José Pascoal se dirigia ao “quarto do violão” – denominado desta maneira por ser o cômodo destinado ao armazenamento de instrumentos, fontes documentais e equipamentos de áudio e vídeo – para estudar as obras que compunham seu repertório. Do compositor espanhol Francisco Tárrega (1852-1909), “Recuerdos de La Alhambra” assumia protagonismo nos momentos em que se propunha a dedilhar seu violão. Presença incontestável no cotidiano da família Pascoal Guimarães, a peça “Recuerdos de La Alhambra” é uma obra composta sob a técnica do trêmulo⁷ que, sendo uma das linguagens expressivas mais idiomáticas do violão, despertou, desde o princípio, grande fascínio e entusiasmo de José Pascoal, conforme foi atestado pelos familiares e amigos próximos.

Movido pela devoção à música e acima de tudo, ao violão, José Pascoal Guimarães não media esforços para expandir sua coleção. Em depoimento ao jornal *Magazine Brasil*, em janeiro de 2001, Pascoal ressalta que: “o meu investimento é suave, não dou valor ao dinheiro que gasto com violão” (MAGIOLI, 2001, p. 4). Ao longo de cinco décadas de trabalho ininterrupto, José Pascoal constituiu uma entre as duas coleções mais importantes no que concerne o violão no Brasil⁸, salvaguardando a obra de violonistas brasileiros, preservando a memória cultural e viabilizando o contato de músicos e pesquisadores com uma produção artística que sobrevive ao esquecimento graças ao acervo. A coleção pessoal de José Pascoal Guimarães envolve muitas frentes, que abordaremos no capítulo 3. Contudo, resalto sua

⁷ Linguagem que surge no violão com o princípio da repetição rápida de uma mesma nota na tentativa de evocar uma melodia sustentada, o trêmulo é caracterizado por uma complexidade técnica singular, uma das linguagens mais idiomáticas e expressivas do violão, sendo possível constatar, no acervo, diversos manuscritos e transcrições de José Pascoal Guimarães dedicadas a esse procedimento.

⁸ A outra coleção que se equipara à de José Pascoal Guimarães, apesar de ser consideravelmente maior, pertenceu à Ronel Simões e está, hoje, acondicionada na Discoteca Oneyda Alvarenga, no Centro Cultural de São Paulo (CCSP/SP). Voltaremos a mencionar a referida coleção, bem como sua relação com a Coleção José Pascoal Guimarães, no decorrer do trabalho.

atuação diversa e multifacetada diante da música. Além de colecionador, grande incentivador, articulador do violão na capital mineira – considerada um centro de passagem – e figura aglutinadora entre as várias linguagens do violão brasileiro, José Pascoal Guimarães se dispôs, em dado momento, a lecionar aulas de violão. Segundo relatos da família, José Pascoal não se considerava um violonista didata, com formação para exercer o ofício, tampouco se promovia como professor, mas se propunha a ajudar quem o procurava. Diferentemente do rigor técnico e metodológico que pode ser observado nas instituições de ensino formal, que costumam privilegiar a música clássica de concerto, as aulas de José Pascoal eram conduzidas de forma leve e espontânea, trabalhando aspectos técnicos intrínsecos à prática do instrumento e dando liberdade ao violonista para explorar o repertório de seu interesse. A família Pascoal Guimarães atestou que José lecionou aulas de violão regulares para uma única pessoa, a freira Irmã Betânia Castro (apresentada na Figura 4), amiga próxima da família. Foram constatadas, na coleção, diversas gravações caseiras de José Pascoal Guimarães e Irmã Betânia Castro em fitas cassete, porém ainda não tivemos acesso ao conteúdo dos registros para analisar o repertório e a dinâmica dessa relação.

Figura 4 – Irmã Betânia Castro, aluna de José Pascoal Guimarães. Março, 1981.

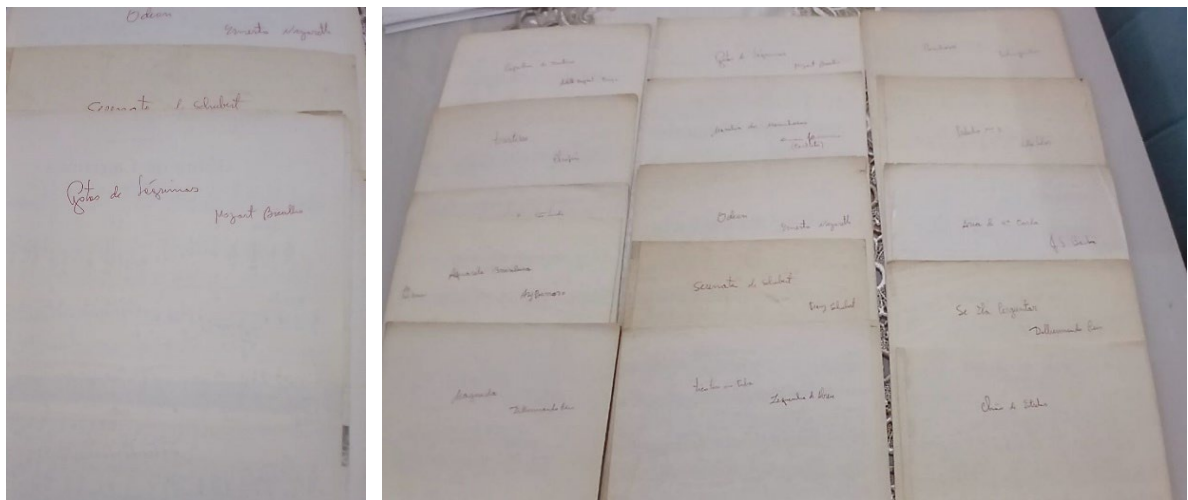


Fonte: Iconografia sob domínio da família Pascoal Guimarães (não consta na coleção acondicionada na Escola de Música da UFMG).

Recentemente estivemos em contato com o sr. Evando Assis, que, na década de 1990, conviveu com Sebastião Idelfonso e José Vieira. Segundo relato de Evando, o amigo e violonista do rádio José Vieira o apresentou a José Pascoal Guimarães a fim de que pudesse

tomar aulas e se aprimorar no instrumento. Por cerca de um ano, Evando frequentou a casa da família Pascoal Guimarães aos domingos pela manhã. Ele relata que José Pascoal era muito versátil, e que o apresentou tanto nas obras de compositores consolidados na música clássica de concerto – como Johann Sebastian Bach e Franz Schubert – quanto expoentes do violão brasileiro – como Dilermando Reis e Mozart Bicalho. Dispondo-se a orientar os estudos violonísticos de Assis, sobretudo a construção de um repertório, José Pascoal fazia cópias das partituras e as encadernava manualmente (conforme ilustra a Figura 5) para que as folhas não extraviassem.

Figura 5 – Partituras que José Pascoal reproduziu para os estudos de Evando.



Fonte: Fotografia realizada por Evando Assis e encaminhada ao autor.

Violonista aficionado, Evando Assis relata que José Pascoal foi uma figura muito importante na construção artística e cultural da música e do violão em sua trajetória. Os encontros, banhados a apreciação musical e a prática instrumental conjunta – não havendo cobrança financeira pelas orientações e materiais fornecidos –, ilustram a generosidade de José Pascoal em dividir sua vivência musical e suas fontes documentais com quem compartilhava da mesma paixão, o violão.

O envolvimento e a dedicação diária de José Pascoal Guimarães em relação à manutenção e à renovação de seu acervo particular se deram até o momento em que ele foi submetido a um procedimento cirúrgico cardiovascular, no ano de 2001. A partir deste momento, a dinâmica dessa relação – José Pascoal e o acervo musical – se transformou definitivamente. Devido às limitações físicas acarretadas pela cirurgia e a pequenos AVCs

(Acidente Vascular Cerebral) sofridos posteriormente, a atividade de José Pascoal diante do acervo foi cessando aos poucos. O hábito de ouvir gravações, manusear documentos e receber amigos perdurou por vários anos, porém, devido à debilitação física e à perda de massa muscular, a prática do violão se tornou inviável. Apesar da angústia de José Pascoal e de sua família por tais circunstâncias, a paixão pelo violão o impulsionava a comparecer a recitais de músicos prestigiados, eventos aos quais a família o levava. O recital do virtuoso violonista japonês Kazuhito Yamashita (1961), realizado, em 2014, na Fundação de Educação Artística (FEA), em Belo Horizonte, foi um dos eventos a que a família fez questão de comparecer. Houve também o recital no Conservatório de Música da UFMG em homenagem aos 75 anos de José Lucena Vaz, realizado no dia 19 de março de 2019, contando com a participação dos seguintes violonistas: Eduardo Barretto, Weber Lopes, Gilvan de Oliveira, Fernando Araújo, Carlos Walter, Juarez Moreira e Celso Faria. Em suma, embora enfrentasse limitações decorrentes de problemas de saúde, José Pascoal Guimarães manteve acesa sua paixão pela arte, pela cultura, pela música e pelo violão.

Em 2021, durante o período mais crítico da pandemia do Coronavírus (COVID), com o sistema nacional de saúde à beira do colapso devido ao descaso do governo – o que levou o Brasil à lamentável posição de segundo país com mais óbitos pelo vírus, atrás apenas dos Estados Unidos –, José Pascoal Guimarães é, novamente, acometido por um AVC, que, desta vez, viria a ser fatal. Dada a necessidade de internação, José Pascoal contraiu o vírus SARS-CoV-2 (COVID) no hospital, o que se tornou letal devido à situação de vulnerabilidade em que se encontrava. Em uma terça-feira, no dia 15 de junho de 2021, José Pascoal Guimarães suspirou pela última vez. O suspiro que, assim como a brisa do vento, captura-nos a memória de um afeto. O brilho no olhar, o sorriso largo e o peito aberto de quem contagiou e se deixou contagiar: pela vida, pela música, pelo violão. O partir que não se impõe no silêncio, mas a canção interrompida que a lembrança há de continuar. A memória que o tempo não é capaz de cessar.

Símbolo de devoção à música e uma das personalidades mais influentes do violão em Belo Horizonte na segunda metade do século XX, José Pascoal destacou-se como um fervoroso incentivador desse instrumento, papel que se reflete na natureza heterogênea e multifacetada de sua coleção. Reconhecido como um elo catalizador entre as diversas linguagens do violão, José Pascoal desempenhou um papel fundamental como agente aglutinador, acolhendo, sem distinções ou juízos de valor, a ampla diversidade de manifestações culturais e práticas artísticas relacionadas ao violão em Minas Gerais, especialmente na capital. A coleção José Pascoal

Guimarães representa um legado inestimável para o patrimônio cultural do violão mineiro. Mais do que uma simples reunião de documentos, ela reflete a essência de uma vida dedicada à música e ao violão. Por meio da preservação de obras artísticas e da memória de violonistas muitas vezes esquecidos pelo tempo, a coleção se configura como uma fonte crucial para a reavaliação historiográfica do instrumento no Brasil, lançando luz sobre sua diversidade e sua riqueza cultural.

2.2 Entre Arquivos e Coleções: acervos musicais como meios de preservação do patrimônio histórico e da memória cultural

Discutir acervos musicais implica, primeiramente, em pensar sobre o ato de colecionar ou de reunir documentos – intencionalmente ou como fruto de atividades desenvolvidas por pessoas ou instituições –, atividades que se refletem na formação de arquivos e coleções. Embasada no livro *Ter e manter: uma história íntima de colecionadores e coleções*, a pesquisadora Flávia Camargo Toni sintetiza com maestria as reflexões propostas por Philipp Blom, em que o “coleccionar, como projeto, surge da tentativa de dar sentido à multiplicidade e ao *caos do mundo* e também como tentativa de capturar a maravilha e magnitude de tudo, para incluí-las no reino dos bem pessoais” (2014, p. 50). Ou seja, tratando-se de uma coleção pessoal de partituras e discos, a iniciativa do acúmulo de documentos referentes, prática e simbolicamente, a determinada atividade artística ou intelectual se ancora no anseio por tornar o objeto amado um bem pessoal, sanando o desejo de tê-lo e de ‘tornar-se mais dele’ (TONI, 2014, p. 51). O ato de colecionar surge, historicamente, através de coleções universais no campo de curiosidades, a partir das quais o homem procura entender ou atribuir sentido ao mundo. Logo, mesmo que de forma desordenada, sob os regimentos e parâmetros normativos de organização e classificação atuais, as coleções mais primitivas se materializam no exotismo, apresentando-se através do agrupamento de “conchas, pedaços de cabelo, folhas, pedaços de animais, [...] com a ideia de que, talvez, reunindo um pouco da variedade do mundo, fosse possível entendê-lo melhor” (TONI, 2014, p. 51).

Após as grandes navegações, empreendidas entre os séculos XV e XVII, marcando o fim da Idade Média e o início da Idade Moderna, circunscrita pela história como “Era do Descobrimento” – com a descoberta de novas rotas comerciais seguida por inovações

tecnológicas como a bússola –, inicia-se um período em que a subsequente colonização dos países periféricos lança uma nova perspectiva sobre o ato de colecionar. Proveniente da América do Sul, da África e da Austrália, sucede-se um processo de sofisticação, através do qual os objetos-alvo de coleções adquirem valor simbólico – “coloridos particulares, exemplares colhidos em outros mundos” (TONI, 2014, p. 51) –, atravessado por procedimentos de organização e por técnicas de classificação ainda embrionários. Sobre o cenário do colecionismo no início da Idade Moderna, diante da ascensão de explorações marítimas pioneiras nas Américas, na África e na Ásia, Flávia Camargo Toni comenta:

[...] com a evolução, com o passar dos tempos e costumes, algumas coleções passam por critérios específicos de organização e, mesmo, a receber investimentos maciços de dinheiro, como as que vão ser encampadas pelos reis da Europa. Alguns destes governantes chegam a eleger mensageiros que saem pelo mundo à cata de objetos exóticos ou, às vezes, buscam objetos específicos (TONI, 2014, p. 51).

O reflexo desse contexto se cristaliza na expropriação do patrimônio histórico-cultural de países colonizados por nações exploradoras. Um caso recente, noticiado em setembro de 2022, trata de um diamante conhecido como *Great Star of Africa*, ou *Cullinan I*, extraído da África do Sul em 1905 e entregue à família real britânica pelas autoridades coloniais do país. A pedra preciosa está em um cetro real. Logo após o falecimento da rainha, a quem o objeto pertencia, o diamante vem sendo reivindicado pelas autoridades e por ativistas do país sul-africano.⁹ Coincidentemente, no mesmo período, o museu *Horniman Museum and Gardens*, em Londres, anunciou a concordância com a devolução à Nigéria de setenta e dois objetos retirados do Reino de Benin – onde atualmente se situa a capital do estado de Edo, ao sul do país – durante uma operação militar britânica em 1897¹⁰.

A partir de 1500 – com a era dos descobrimentos, as expansões territoriais europeias, a exploração colonizadora e o desenvolvimento mecânico e científico – o continente africano é marcado por disputas e conflitos entre os povos nativos e os Estados colonizadores, que, na rapina dos recursos naturais, “legitimava-se pela força e supremacia político-militar (ASSIS, 2014, p.613)”. “A colonização, enquanto sistema de negação da dignidade humana, simboliza

⁹ “África do Sul pede que Reino Unido devolva diamante após morte de Elizabeth II”. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/afrika-do-sul-pede-que-reino-unido-devolva-diamante-apos-morte-de-elizabeth-ii/>. Acesso em: 16/12/2024.

¹⁰ “Museu de Londres devolverá bronzes roubados em 1897 à Nigéria”. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/lifestyle/museu-de-londres-devolvera-bronzes-roubados-em-1897-a-nigeria/>. Acesso em: 16/12/2024.

um imenso espaço-tempo de violência, opressão, resistência e luta [...], cujas múltiplas matizes procuraram reduzir o outro, colonizado, a um ser inferior que habita uma zona de não-ser (FANON, 2008 *apud* DE CERQUEIRA, 2020, p. 380)".¹¹ Desse modo, conforme destaca De Cerqueira (2020, p. 379-380), a reflexão acerca da espoliação e da apropriação de bens culturais dos países colonizados, bem como sua restituição às origens como símbolo de identidade, de herança cultural e de memória coletiva, tem permeado políticas de patrimônio, instituições governamentais, teóricos e órgãos internacionais. A autora ainda acrescenta:

Junto com a conquista de territórios e corpos, a missão colonizadora também envolveu o domínio cultural. Sendo essa a lógica do poder, milhares de artefatos culturais foram levados do continente africano pelos europeus no período colonial, cujo número é ainda difícil de ser contabilizado. A historiadora francesa Bénédicte Savoy e o economista senegalês Felwine Sarr afirmam que cerca de 90% das obras de arte da África Subsaarianas, por exemplo, estão localizadas em coleções ocidentais (DE CERQUEIRA, 2020, p. 380)¹².

A exploração colonialista – desumana, violenta e opressiva – dos países africanos e americanos gerou perdas irreparáveis do ponto de vista do patrimônio histórico, artístico e cultural. A repatriação de bens é um ato político, humano, simbólico e representativo da memória e da identidade cultural: a reparação histórica, o ponto de acesso ao patrimônio sociocultural e ao legado de um país que sucumbiu, por séculos, à barbárie colonial e à expropriação europeia. O colecionismo, por outro lado, como captura do patrimônio cultural pertencente a um organismo ou a uma comunidade, marcado pela desagregação dos itens em relação ao meio em que foram fundados, ou originalmente concatenados, ocasiona a ruptura das relações estabelecidas entre o contexto histórico e seu significado social. Tal prática, na arquivologia moderna, é representada pelo *princípio de proveniência*, conceito que abordaremos em detalhes adiante.

A partir do século XIX, contudo, a coleção assume um novo paradigma, através do qual

[...] surge um novo projeto de colecionar, uma classificação racional e a descrição completa da natureza e, finalmente, da arte. As coleções passam de instrumentos de exploração para instrumentos de conservação. Então, não importa apenas explorar a variedade do mundo, mas guardar suas representações e mantê-las adequadamente. Surgem as grandes instituições dedicadas à classificação e à representação e talvez uma das mais populares para nós seja a coleção Danton, que dá origem à formação do Museu do Louvre, coleção que cresceu enormemente devido ao empenho dos próprios

¹¹ FANON, Frantz. *Pele negra, máscara branca*. Salvador: EDUFBA, 2008.

¹² SAVOY, Bénédicte; SARR, Felwine. *The Restitution of African Cultural Heritage: Toward a New Relational Ethics*. Paris: Ministério da Cultura da França, 2018.

reis da França (TONI, 2014, p. 52).

As coleções tomam forma a partir da ambição e do desejo de quem as constitui, corporificando-se em objetos envolvidos em critérios de classificação e de análise, segundo suas características e seu valor simbólico. Segundo Flávia Camargo Toni, as coleções buscam, de alguma maneira, “controlar a variedade do mundo [...] e sem dúvida nenhuma, as coleções acabam prometendo para os seus colecionadores a ideia de poder controlar o caos circundante” (2014, p. 52). Portanto, tais representações socioculturais do ato de colecionar habitam territórios instáveis e interdisciplinares, que flertam com a arquivologia, a museologia, as ciências sociais e da informação, a história, as artes etc. Passemos, agora, à abordagem de acervos musicais, enfocando seus significados multifacetados e o corpo conceitual que envolve seus dilemas, suas práticas e suas metodologias.

A reflexão acerca do valor simbólico e do tratamento técnico de acervos musicais no Brasil – ressaltando *a priori* sua importância na preservação do patrimônio histórico-musical e memória cultural de comunidades e suas práticas artísticas – foi incorporada à investigação científica e acadêmica “não muito anterior à década de 1990” (CASTAGNA, 2016, p. 201-202). Já a disciplina Arquivologia Musical teve início na Alemanha, em meados do século XIX, “a partir do desenvolvimento de práticas utilitárias relativas a fontes e arquivos, já comuns nos séculos XVII e XVIII” (CASTAGNA, 2016, p. 201). De acordo com André Guerra Cotta, a arquivologia musical se delimita como

um campo de conhecimento que alia conceitos e técnicas da arquivologia tradicional às necessidades específicas para o tratamento técnico de acervos ligados à música, especialmente no caso de manuscritos musicais, mas também no caso de impressos, discos e até mesmo documentos tradicionais, como cartas missivas (2006a, p. 15).

A pesquisa documental, segundo Cotta (2006a, p. 15-16), estabeleceu suas bases através da musicologia positivista no século XIX. Mesmo que a descrição e a catalogação¹³ de fontes musicais pudessem ser constatadas desde meados do século XVIII (BROOK, 1997, p.x apud COTTA, 2006a, p. 15)¹⁴, tais bases podem ser mais precisamente verificadas no *Chronologisch-thematisches Verzeichniss* de Ludwig Richter von Köchel (1862) – proposta

¹³ Segundo o Dicionário de Terminologia Arquivística, catálogo é um “instrumento de pesquisa organizado segundo critérios temáticos, cronológicos, onomásticos ou toponímicos, reunindo a descrição individualizada de documentos pertencentes a um ou mais fundos, de forma sumária ou analítica (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p.45)”.

¹⁴ BROOK, Barry S.; VIANO, Richard J. *Thematic catalogues in music: an annotated bibliography*. Pendragon Press, 1997.

que consistiu em descrever e em sistematizar informações sobre um determinado compositor – ; e nos esforços enciclopédicos do *Quellen-lexikon* de Robert Eitner (1898-1904) – propondo-se a relacionar fontes concernentes a obras e compositores da música ocidental. No decorrer do século XX, tais bases passaram por transformações significativas, culminando, “depois de um longo processo histórico, em um projeto de proporção mundial como o *Répertoire Internationale de Sources Musicales* (RISM), o mais ambicioso projeto de catalogação de fontes musicais implementado até o momento, iniciado em 1952 (COTTA, 2006a, p. 16)”. Embora as bibliografias internacionais referentes à arquivologia musical sejam aplicadas no contexto de acervos musicais brasileiros – destacando-se os projetos RISM e o ISAD(G)¹⁵ –, os pesquisadores reforçam a importância do desenvolvimento de ferramentas e de procedimentos que se alinhem às demandas particulares de cada acervo, sendo de suma importância “estudar criticamente os procedimentos arquivísticos-musicais internacionais, como as normas de organização e catalogação de acervos, porém gerar soluções apropriadas para os acervos musicais brasileiros” (CASTAGNA, 2016, p.223).

O patrimônio histórico-musical, as técnicas incorporadas em seu tratamento – alicerçados nos princípios da arquivologia sob métodos de identificação, de avaliação, de organização, de descrição e de catalogação – e a reflexão sobre seu significado social são percebidos em trabalhos de pesquisadores como José Maria Neves, Paulo Castagna, André Guerra Cotta, Pablo Sotuyo Blanco, Fernando Lacerda Simões Duarte, Pedro José Gómez Gonzáles, entre outros. Todavia, diante da recente incorporação de métodos da arquivologia para o tratamento de documentos musicais, o panorama atual revela um déficit técnico e falta de conhecimento por parte de instituições responsáveis pela custódia de acervos, no que se refere aos processos e aos mecanismos adequados para a preservação das fontes. Tal circunstância tem levado à desintegração, ou até mesmo à destruição, do patrimônio documental de organismos musicais públicos e privados, de coleções pessoais e daquelas pertencentes a famílias de músicos.

A construção de conhecimento e o aperfeiçoamento de técnicas no tratamento de acervos musicais são expandidos à medida que novos trabalhos são desenvolvidos e que ações colaborativas e interdisciplinares são incorporadas ao seu processamento. Dessa forma, as produções intelectuais na área da arquivologia musical reforçam a necessidade de que sejam

¹⁵ Normativa adotada pelo Comitê de Normas de Descrição, Estocolmo, Suécia, 19-22 de setembro de 1999. Norma Geral Internacional de Descrição Arquivística, ISAD(G) – abreviatura do original publicado em inglês, *International Standard for Archival Description (General)*.

estabelecidas políticas públicas que amparem iniciativas institucionais para a ampliação de ferramentas técnicas e metodológicas, garantindo a preservação das fontes e viabilizando projetos culturais para a divulgação da diversidade do patrimônio histórico-musical brasileiro (CASTAGNA, 2016). Os esforços da comunidade científica dedicada aos acervos no país reverberam na elaboração de “ações de tratamento, catalogação e mapeamento dos acervos musicais brasileiros”, desenvolvendo, sobretudo, “ferramentas teóricas e práticas adaptadas às especificidades dos acervos e fontes musicais brasileiros (CASTAGNA, 2016, p. 204)”. No entanto, reforçamos a importância de que a pesquisa sobre acervos musicais adote uma abordagem interdisciplinar, incorporando técnicas e conceitos da arquivologia, da história, da musicologia e da ciência da informação. Paralelamente, é importante que essas pesquisas promovam o trabalho colaborativo, visando desenvolver ações que fortaleçam estratégias de manutenção, de preservação e de revitalização dos acervos pesquisados.

Os acervos musicais demandam um tratamento específico, que leve em consideração suas características intrínsecas. Ao adotar uma perspectiva interdisciplinar, o discurso teórico da arquivologia musical envolve o emprego de termos como acervo, arquivo, coleção, documentos, fundos, entre outros – que, frequentemente, são utilizados sem se considerar o contexto do campo de conhecimento em questão. Isso pode resultar, em algumas situações, no uso inadequado desses termos. Ao observar o uso de alguns termos em produções de cunho acadêmico e/ou científico, o leitor é facilmente induzido a estabelecer relações de sinonímia entre tais conceitos. Todavia, no contexto da arquivologia, eles adquirem significações completamente diferentes daquelas preconizadas pelo senso comum, como é o caso de “arquivo” e “coleção” (COTTA, 2006, p. 19).

Ao abordar conceitos que transitam de uma perspectiva geral para uma específica, vale destacar o termo *acervos*, empregado na literatura da arquivologia musical para designar tanto arquivos quanto coleções. De acordo com o *Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística*, por acervo, entende-se “documentos de uma entidade produtora ou de uma entidade custodiadora (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 19)”. Por se caracterizar como um termo neutro, “acervos” tem sido empregado cada vez mais frequentemente, podendo qualificar, dentro de seu escopo conceitual, tanto arquivos quanto coleções. Acervos musicais são, a princípio, o resultado da atividade artística desempenhada por instituições – sendo elas religiosas, interpretativas (orquestras, coros, bandas, grupos etc.), entidades educativas, de imprensa e radiofusão, teatros e salas (teatros de ópera) e entidades produtoras (editoriais, gráficas, de construção de instrumentos etc.) – e arquivos pessoais – tendo, como proprietários,

compositores, intérpretes, críticos, pesquisadores, colecionadores e aficionados (BAGÜÉS, 2008, p. 81-82 *apud* CASTAGNA, 2016, p. 209).¹⁶

A partir da dimensão conceitual diversa implicada pelo termo *acervos*, as definições de *arquivo* e de *coleção* envolvem características específicas em sua formação, que as tornam divergentes entre si. Conforme salienta Cotta, o fator que diferencia ambos os conceitos é a natureza do processo de formação: “Arquivos são *naturais, organicamente acumulados*, coleções são *factícias, artificialmente reunidas*” (2006, p. 34).

Os arquivos são, de acordo com o *Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística (DIBRATE)*:

1. Conjunto de documentos produzidos e acumulados por uma entidade coletiva, pública ou privada, pessoa ou família, no desempenho de suas atividades, independentemente da natureza do suporte.
2. Instituição ou serviço que tem por finalidade a custódia, o processamento técnico, a conservação e o acesso a documentos.
3. Instalações onde funcionam arquivos.
4. Móvel destinado à guarda de documentos (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p.27).

Verifica-se os vários significados atribuídos ao termo arquivo: de um conjunto de documentos ao móvel destinado ao seu armazenamento. Atendo-nos à primeira definição no fragmento acima, um arquivo é, sobretudo, o acúmulo de documentos por um determinado organismo no exercício de suas atividades, desenvolvidas de forma espontânea e natural. Dessa forma, arquivos têm como fundamento o “processo de acumulação de documentos [de forma natural], como um efeito das atividades a que o organismo – pessoa ou instituição – se dedica, e em função das quais os documentos são produzidos ou recebidos, realizando seu ciclo vital, organicamente” (COTTA, 2005, p. 23). Partindo-se da especificidade do campo da música, por *arquivos musicais*, segundo a definição apresentada pela Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais (CTDAISM-CONARQ), compreende-se:

1. Organização, departamento ou unidade, de natureza pública ou privada, dedicado ao tratamento técnico, preservação e acesso aos documentos que contêm informação musical, podendo incluir documentos musicográficos, audiovisuais, sonoros e/ou iconográficos.

¹⁶ BAGÜÉS, Jon. *Archivos Musicales: un Acercamiento a la Historia y Tipos de Archivos Musicales en el Entorno Hispánico*. In: GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José; HERNÁNDEZ OLIVERA, Luis; MONTERO GARCÍA, Josefa; BAZ, Raúl Vicente (Org.). *El Archivo de los Sonidos: la Gestión de Fondos Musicales*. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2008. p. 57-90. (Colección Estudios Profesionales, n. 2).

2. Conjunto de documentos produzidos e acumulados por uma entidade coletiva, pública ou privada, pessoa ou família, no desempenho de suas atividades musicais (CONARQ, 2018, p. 6).

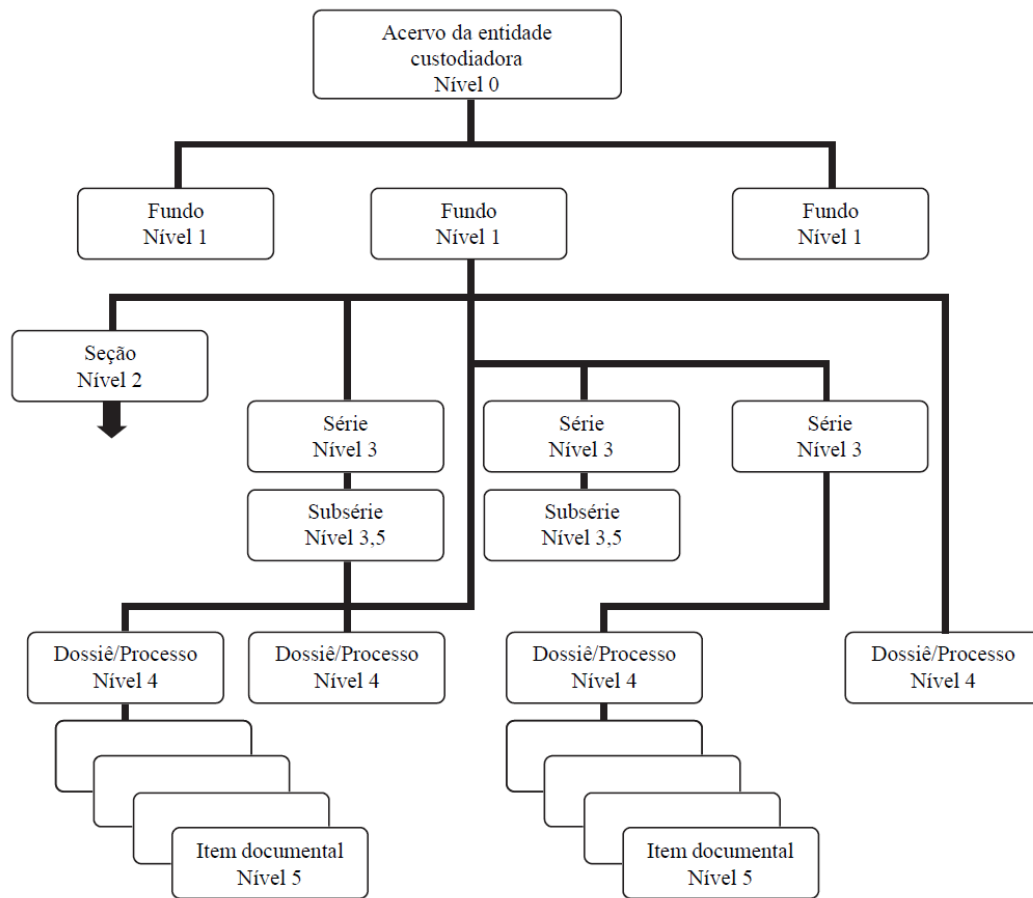
Ao revelarem-se as características de um arquivo, paralelamente, apresentam-se os *fundos*. Na bibliografia referente à arquivologia – sobretudo aquela disponibilizada na plataforma do CONARQ –, a abordagem conceitual dos fundos de maneira apartada do contexto no qual se insere provoca, muitas vezes, uma compreensão equivocada de sua natureza. De acordo com a segunda edição da *Norma Geral Internacional de Descrição Arquivística*¹⁷, publicada no Brasil pelo CONARQ em 2000, fundo “é um conjunto de documentos, independente de sua forma ou suporte, organicamente produzido e/ou acumulado e utilizado por um indivíduo, família ou entidade coletiva no decurso das suas atividades e funções (CIA, 2000, p.15)”; e, segundo o *Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística*, um fundo se caracteriza como um “conjunto de documentos de uma mesma proveniência. Termo que equivale a arquivo” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p.97). A semelhança conceitual entre arquivos e fundos, percebida na literatura arquivística, choca-se com a particularidade que envolve cada um dos termos. Desse modo, se a relação de sinonímia entre ambos os conceitos fosse tão estreita, não haveria justificativa para a utilização dos termos redundantes *fundos de arquivo* e *fundos arquivísticos*.

De acordo com Heloísa Liberalli Bellotto, em seu livro intitulado *Arquivos Permanentes: Tratamento Documental*, ao se tratar de um “arquivo final de administração pública, ou mesmo de instituições culturais que abrigam acervos particulares, seus arquivos não podem dispensar a fixação dos fundos” (2006, p. 126). Caracterizando-se como um dos níveis de descrição arquivística – conforme ilustra a Figura 6 –, o fundo compreende a organização e a classificação dos documentos de um arquivo seguindo critérios específicos na composição do quadro de arranjo,¹⁸ considerando-se a relação orgânica e a funcionalidade que determinados documentos exercem na entidade produtora e custodiadora.

¹⁷ ISAD(G): General International Standard Archival Description.

¹⁸ “Esquema estabelecido para o arranjo dos documentos de um arquivo, a partir do estudo das estruturas, funções ou atividades da entidade produtora e da análise do acervo (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 141)”.

Figura 6 – Modelo de níveis de descrição arquivística



Fonte: Norma Brasileira de Descrição Arquivística (NOBRADE)¹⁹.

A partir de análises e de estudos, os documentos de arquivo serão distribuídos em fundos, cada um dos quais reunidos conforme as funções a que se ligam. Os fundos, caracterizados como “os primeiros agrupamentos, reunidos em razão de sua origem, [...] integradas por papéis procedentes de uma instituição ou divisão administrativa importante, que tenha organização, funções e fins conhecidos” (CORTÉS ALONSO, 1979, p. 51 *apud* BELLOTTO, 2006, p. 128),²⁰ devem conservar as relações genuínas entre os documentos, “preservados como prova ou testemunho legal e/ou cultural, não devendo ser mesclados a documentos de outro conjunto, gerado por instituição, mesmo que este, por quaisquer razões, lhe seja afim” (BELLOTTO, 2006, p. 127). A origem dos documentos que os constituem irá

¹⁹ BRASIL. CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS. *NOBRADE: Norma brasileira de descrição arquivística*. Conselho nacional de arquivos, 2006.

²⁰ CORTÉS ALONSO, Vicenta. *Archivos de España y América: materiales para um manual*. Madrid: Universidad Complutense, 1979.

determinar os fundos no arquivo. Um arquivo, dessa forma, pode conter um ou mais fundos, a depender da funcionalidade e da proveniência dos documentos que são incorporados. (BELLOTTO, 2006, p. 39). Este é, portanto, o conceito que rege o princípio fundamental da arquivologia moderna e que baseia o *Princípio de proveniência* ou *Princípio de respeito aos fundos*. Segundo Bellotto (2006, p. 87), o princípio de proveniência

Fixa a identidade do documento relativamente a seu produtor. Por esse princípio, os arquivos devem ser organizados obedecendo à competência e às atividades da instituição ou pessoa legitimamente responsável por sua produção, acumulação ou guarda de documentos. Arquivos originários de uma instituição ou de uma pessoa devem manter a individualidade, dentro de seu contexto orgânico de produção, não devendo ser mesclados, no arquivo, a outros de origem distinta.

O processamento arquivístico pautado pelo princípio de proveniência se constitui como elemento intrínseco aos fundos de arquivo à medida que lança seus esforços para a preservação do elo entre os documentos produzidos por uma instituição, o contexto de sua produção e a função que adquirem no decurso de suas atividades coletivas ou pessoais. O princípio de respeito aos fundos consiste, por conseguinte, em resguardar a integridade e em minimizar a desintegração e o descarte indiscriminado de documentos, preservando, assim, as relações orgânicas nos fundos de arquivo de uma entidade produtora.

Se, por um lado, arquivos envolvem uma formação documental orgânica intrínseca às atividades administrativas e funcionais de um órgão ou de uma instituição, por outro, uma coleção constitui-se como um conjunto de itens com características comuns, reunidos intencionalmente de forma consciente e factícia, selecionados a partir de origens diversas (COTTA, 2006, p. 24; ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 52). No entanto, a formação de uma coleção é um produto de natureza artificial acumulado por um indivíduo ao longo de seu percurso como admirador e aficionado. Segundo Bellotto, entende-se *coleção* como “documentos reunidos obedecendo a critérios científicos, artísticos, de entretenimento ou quaisquer outros que não os funcionais/administrativos” (2006, p. 27). Desse modo, contrapondo-se aos arquivos, a constituição de uma coleção não atenta para um dos princípios fundamentais da arquivologia, a proveniência (CIA, 2000, p.14).²¹

Para se compreender a funcionalidade que os documentos adquirem em instituições

²¹ CIA-CONSELHO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS. ISAD(G): Norma geral internacional de descrição arquivística. 2. ed, adotada pelo Comitê de Normas de Descrição, Estocolmo, Suécia, 19-22 set. 1999, versão final aprovada pelo CIA. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2000.

custodiadoras de acervos, bem como sua organização sob as noções de arquivo ou coleção, torna-se necessário, primeiramente, o esclarecimento do conceito. Termo essencial para a construção teórica no campo da arquivologia, o *documento* se caracteriza como

qualquer elemento gráfico, iconográfico, plástico ou fônico pelo qual o homem se expressa. É o livro, o artigo de revista ou jornal, o relatório, o processo, o dossiê, a carta, a legislação, a estampa, a tela, a escultura, a fotografia, o filme, o disco, a fita magnética, o objeto utilitário etc, enfim, tudo o que seja produzido, por motivos funcionais, jurídicos, científicos, técnicos, culturais ou artísticos, pela atividade humana (BELLOTTO, 2006, p. 34)

Como podemos observar, a noção de documento comumente associada ao material bibliográfico impresso ou manuscrito é ampliada ao incorporar a seu corpo representativo mídias em diferentes formatos, como a fotografia, a fita magnética, o disco e a escultura. Em um determinado contexto, os próprios instrumentos musicais “podem (e devem) ser efetivamente tratados como documentos” (COTTA, 2016, p. 20).

Considerando os documentos como itens orgânicos relacionados a uma dada atividade administrativa, artística ou intelectual – de um organismo institucional ou pessoal –, é importante ressaltar o conceito de *ciclo vital*, ou *teoria das três idades* dos documentos (BELLOTTO, 2006, p. 22). Proposta por Yves Pérotin (1961), a clássica teoria das três idades “foi destinada a permitir a adoção coordenada de procedimentos referentes à gestão de documentos nas diferentes etapas do percurso que Theodoro R. Schellenberg e Ernest Posner denominaram *ciclo vital*” (MEDEIROS e AMARAL *apud* CASTAGNA, 2016, p. 214).²² Dividido em três etapas/fases, o ciclo vital se divide desta forma: 1) fase corrente – o documento é utilizado no desenvolvimento das atividades de determinado organismo, ou seja, está em plena funcionalidade; 2) fase intermediária – o documento perde sua funcionalidade, mas é preservado por questões legais ou por eventual necessidade de consultas futuras; 3) fase permanente – encerrando sua atividade funcional e cumprindo os prazos legais, o documento é destinado a um local de preservação e salvaguarda (COTTA, 2006a; CASTAGNA, 2016; BELLOTTO, 2006). O ciclo vital norteia os princípios da arquivologia, para que, assim, sejam direcionados os tratamentos técnico e metodológico específicos às fontes, adequando-se ao estágio e à integridade dos itens. Dessa forma, destaco a necessidade do desenvolvimento de ações de preservação e salvaguarda

²² MEDEIROS, Nilcéia Lage; AMARAL, Cléia Gomes. A representação do ciclo vital dos documentos: uma discussão sob a ótica da gestão de documentos. *Em Questão*, v. 16, n. 2, p. 297-310, 2010.

para que o documento faça seu percurso natural de vida, da administração à história, isto é, da produção e tramitação administrativa à utilização científica e cultural [...]. Cabe ao arquivista identificar, descrever, resumir e indexar. O historiador saberá selecionar, interpretar e “explicar”. Entretanto, para que isso se realize, faz-se necessário que o fluxo não seja interrompido (BELLOTTO, 2006, p. 25).

No que diz respeito às políticas públicas e às ações normativas voltadas para a regulamentação da gestão e da preservação de arquivos, destaca-se o *Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ)* – órgão central do *Sistema Nacional de Arquivos (SINAR)*, vinculado ao Arquivo Nacional do Ministério da Justiça e Segurança Pública –, criado pelo art. 26 da Lei nº8.159/91 e regulamentado pelo Decreto n.º 4.073, de 3 de janeiro de 2002 (CONARQ, 2004, p.8). Promovendo seminários, oficinas, cursos e publicações técnicas acerca de práticas arquivísticas, o CONARQ publicou, em 2005, um importante recurso para o esclarecimento acerca das terminologias utilizadas na arquivologia – tendo sido aprovado pela Resolução n.º 23, de 16 de junho de 2006 –, o *Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística (DIBRATE)*. Com o objetivo de auxiliar a normalização de procedimentos técnicos arquivísticos, o dicionário define documento como “unidade de registro de informações, qualquer que seja o suporte ou formato” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 73). Nesse sentido, observa-se que o conceito de documento no campo da arquivologia expande a concepção do termo como fonte de informação independentemente do suporte. Ainda em meio à reflexão sobre documentos, Cotta explicita que “a ideia fundamental é a de que todo documento liga-se a uma dada atividade, realizada por um determinado organismo (produtor ou receptor, indivíduo ou instituição), em função do qual é produzido ou recebido” (2006a, p. 20).

Trazendo o conceito de documento à especificidade da música, no *Glossário de Conceitos Basilares*,²³ a definição de *documento musicográfico* se apresenta como

Gênero documental integrado por documentos que se caracterizam por conter informações codificadas através de notação musical (ou equivalente). Exemplos de documentos musicográficos são as partituras, partes (vocais e/ou instrumentais), coletâneas, livros de coro, lições e faixas musicográficas,²⁴ dentre outros (CONARQ, 2018, p. 7).

Os documentos, conforme argumenta Heloísa Liberalli Bellotto, fornecem

²³ Seção que compõem o arquivo *Diretrizes para a Gestão de Documentos Musicográficos em Conjuntos Musicais do Âmbito Público* publicado pela Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais (CTDAISM-CONARQ).

²⁴ Por *faixas musicográficas* pode-se compreender os rolos musicográficos, cilindros musicográficos e discos musicográficos (CONARQ, 2018, p.13).

“informações a partir dos dados existentes em qualquer tipo de continente”, envolvendo assim uma ampla abrangência, visto que a “forma/função pela qual o documento é criado é que determina seu uso e seu destino de armazenamento futuro. É a razão de sua origem e seu emprego, e o não o suporte sobre o qual está constituído” (2006, p.34-35). No interior desta discussão, apresentam-se as instituições que desempenham papel essencial na recuperação de informação em “benefício da divulgação científica, tecnológica, cultural e social, bem como do testemunho jurídico e histórico (BELLOTTO, 2006, p .34)”. As bibliotecas, os museus, os arquivos e os centros de documentação são corresponsáveis pela aplicação de procedimentos técnicos específicos ao tipo e à natureza da fonte – “recolher, tratar, transferir, difundir informações” –, atuando de forma comum e convergente no que diz respeito aos objetivos, “finalidade a que se destinam e o papel que ocupam no processo social, cultural e administrativo de uma sociedade (BELLOTTO, 2006, p. 35)”. Isto posto, cada uma dessas instituições possui mecanismos técnicos e processamento documental próprios que levam em consideração a função e a origem diversa do material, distinguindo-se pela maneira em que cada acervo é constituído e pelo tipo de documento preservado. De acordo com as características e as funcionalidades de bibliotecas, arquivos, museus e centros de documentação, Bellotto os distingue da seguinte maneira:

- Biblioteca: órgão colecionador (reúne artificialmente o material que vai surgindo e interessando à sua especialidade), em cujo acervo as unidades estão reunidas pelo conteúdo (assunto); [...] os objetivos dessa coleção são culturais, técnicos e científicos; [...] seus fornecedores são múltiplos (diferentes livrarias, editoras, empresas gráficas, empresas jornalísticas, laboratórios de microfilmes etc.);
- Arquivo: órgão receptor (recolhe naturalmente o que produz a administração pública ou privada à qual serve) e em seu acervo os conjuntos documentais estão reunidos segundo sua origem e função, isto é, suas divisões correspondem ao organograma da respectiva administração; [...] os objetivos primários do arquivo são jurídicos, funcionais e administrativos [...] os fins secundários serão culturais e de pesquisa histórica, quando estiver ultrapassado o prazo de validade jurídica dos documentos (em outras palavras, quando cessarem as razões por que foram criados); [...] a *fonte* geradora é única, ou seja, é a administração ou é a pessoa à qual o arquivo é ligado²⁵;
- Museu: é órgão colecionador, isto é, a coleção é artificial e classificada segunda a natureza do material e a finalidade específica do museu a que

²⁵ “Não há possibilidade de coleção nos arquivos genuínos porque, em se tratando de fundos, é fundamental a relação orgânica entre seus elementos. Não se compreende o documento de arquivo fora do meio genético que o produziu. Os documentos de arquivo surgem obrigatoriamente dentro das funções e atividades de uma administração” (GAUYE *apud* BELLOTTO, 2006, p.37).

pertence; [...] seus objetivos finais são educativos e culturais, mesmo custodiando alguns tipos de documentos originariamente de cunho funcional;

- Centro de documentação: órgão colecionador ou referenciador (quando não armazena documentos como as demais entidades obrigatoriamente o fazem e só referencia dados em forma física ou virtual). Seus objetivos são fundamentalmente científicos, já que a coleção (quando os documentos são armazenados) é formada de originais ou de reproduções referentes a determinada especialidade; incluem-se nessa categoria as bases de dados (2006, p. 37-38).

Ao explicitar as facetas que envolvem as relações entre documentos e as entidades responsáveis pela sua preservação, destacamos, novamente, o constante fluxo e as imbricações que se manifestam entre os conceitos de arquivo e coleção. Para um melhor entendimento das confluências e dos conflitos entre esses dois termos, que são elementos basilares na arquivologia musical, é importante ressaltar, contudo, os primeiros passos na pesquisa documental em arquivos musicais no Brasil, que revelam uma atividade multifacetada nos “dois lados da moeda” – arquivismo e colecionismo –, refletidos na atividade pioneira de Francisco Curt Lange.

A pesquisa documental tem início, no Brasil, através do trabalho de Francisco Curt Lange, que reuniu, ao longo de sua atividade, um acervo caracterizado pela monumentalidade e pela dimensão histórica, destacando-se a coleção de manuscritos concernentes às práticas musicais de Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX. Segundo André Guerra Cotta (2006a, p. 16) – que desempenhou atividades regulares em acervos, tendo produzido, em 2009, uma tese de doutorado sobre a coleção Curt Lange –, a partir da década de 1940, a atuação pioneira de Francisco Curt Lange (Eilenburg, 1903 – Montevideu, 1997) em acervos musicais no Brasil inaugurou uma linha de pesquisa em constante crescimento com relação aos trabalhos acadêmicos e às produções artísticas. Sobre a atividade do musicólogo teuto-uruguaio, Cotta salienta:

[...] realizou um trabalho de pesquisa de campo sem precedentes, baseando-se inicialmente em documentos de acervos musicais existentes nas cidades históricas de Minas Gerais, através do qual revelou uma faceta da história da música brasileira até então insuspeitada para os meios acadêmicos e para a intelectualidade da época (COTTA, 2006a, p. 16).

A influente e relevante atividade de Francisco Curt Lange nos campos da pesquisa documental na área da música – destacando-se os estudos musicológicos –, da pedagogia e da articulação cultural se manifesta em sua produção intelectual, por meio da publicação de

estudos, de livros e de artigos, da promoção de concertos e de edições da obra de compositores mineiros setecentistas, o que impulsionou os resultados de suas investigações entre instituições culturais e acadêmicas. Com a pesquisa de campo, Francisco Curt Lange “reuniu centenas de antigos manuscritos de música, através dos quais provou a existência de uma atividade musical até então insuspeitada nas Minas Gerais dos séculos XVIII e XIX” (COTTA, 2006a, p. 76). O envolvimento e a intensidade da atuação profissional de Curt Lange fizeram com que ele constituísse um acervo pessoal heterogêneo, a partir de diversas frentes – formado por manuscritos, discos, fotografias, periódicos, correspondências etc. –, lançando luz sobre o contexto histórico e sociocultural de práticas do passado inexploradas e até mesmo inimagináveis na época.

Com a divulgação de um ciclo de palestras realizado em agosto de 2004 na forma de artigos, que compõem o livro *Arquivologia e Patrimônio musical* (2006), André Guerra Cotta e Pablo Sotuyo Blanco desempenham um papel fundamental para a mobilização e a conscientização da comunidade científica e acadêmica acerca de ações arquivísticas e de iniciativas interdisciplinares e institucionais no tratamento técnico, teórico e metodológico de acervos musicais. No último capítulo da obra em questão, “Acervo Curt Lange – UFMG: apresentação e perspectivas”, Cotta analisa aspectos biográficos e características do arquivo pessoal de Lange, as quais revelam duas facetas importantes do acervo. A partir de 1983, a coleção de fontes musicais manuscritas foi acondicionada no Museu da Inconfidência de Ouro Preto, no qual passou a ser conhecida como *Coleção Francisco Curt Lange*; em 1995, doado pela VITAE e pelo BDMG Cultural, seu arquivo pessoal foi transferido de Caracas (Venezuela) para a Biblioteca Central da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde passou a chamar-se *Acervo Curt Lange* (COTTA, 2006, p. 77). Devido ao caráter multifacetado da atuação de Francisco Curt Lange, a terminologia empregada na referência aos dois fragmentos documentais fazem jus à sua natureza, visto que a *Coleção Francisco Curt Lange* é composta por manuscritos provenientes de fundos arquivísticos distintos, resultado da prática colecionista do autor; o *Acervo Curt Lange*, por outro lado, tem como elemento substancial a presença de itens originários da atividade laboral do musicólogo. Em resumo, a despeito das semelhanças entre esses fragmentos documentais, os princípios que envolvem seus processos de formação e composição os tornam divergentes entre si.

Na arquivologia, segundo André Guerra Cotta, o colecionismo é uma prática amplamente repudiada pelo corpo científico e acadêmico, pois gera a fragmentação de arquivos, ao preconizar a seleção de documentos, por aqueles que os recolhem, com base em critérios de

valor subjetivo. Dito isso, sobre a prática colecionista de Francisco Curt Lange e sobre seu reflexo na preservação da integridade dos fundos arquivísticos, Cotta salienta:

A Coleção Curt Lange, por exemplo, é o resultado de uma reunião intencional de fragmentos de arquivos, de documentos selecionados que fizeram parte de conjuntos orgânicos, em um contexto determinado. Uma vez separados de seus fundos, tais documentos perdem grande parte de seu valor de informação, tal como pedras retiradas displicentemente de um sítio arqueológico. A prática de colecionar manuscritos musicais, à qual talvez a figura lendária do garimpeiro musical – como foi chamado Lange muitas vezes – tenha servido de estímulo, geralmente implica na seleção de certos documentos sob um determinado critério científico ou artístico, desprezando os documentos restantes, quebrando laços orgânicos e contribuindo para a sua destruição (COTTA, 2006, p. 24-25).

A prática do colecionismo implica na desintegração do patrimônio arquivístico de instituições e arquivos pessoais, contribuindo para a possível destruição do fundo, a partir do momento em que determinado ato desconsidera o princípio de respeito aos fundos, ou seja, o princípio de proveniência. De todo modo, cabe destacar que o repúdio dos pesquisadores e profissionais que atuam no campo da arquivologia em relação à prática do colecionismo não se direciona a todo ato de colecionar documentos, mas, sim, à natureza de tal processo de acumulação. O colecionismo como prática que tem por objetivo o acúmulo de documentos históricos ou que desempenham atividade funcional em um determinado organismo, será, invariavelmente, responsável pela fragmentação das relações orgânicas entre os documentos do fundo arquivístico, impossibilitando o acesso e a recuperação informacional, conseqüentemente, propiciando seu deterioramento e seu possível extermínio. Além disso, Cotta acrescenta que “a simples manutenção da integridade de um arquivo, não permitindo sua fragmentação, tomando-o em sua totalidade, assim como a ordem original em que os documentos foram acumulados, garante a preservação [...] [das] informações relativas ao contexto em que foram acumulados” (2006, p. 24). Ressaltamos, por conseguinte, a importância da difusão dos princípios arquivísticos, bem como da mobilização da comunidade científica, acadêmica e de instituições custodiadoras de acervos, como meio de estabelecer ferramentas metodológicas e teóricas para o tratamento, o mapeamento e a preservação do patrimônio arquivístico brasileiro.

Conforme as definições de arquivo e coleção, refletindo acerca da natureza que as delimita e associando-as à atividade de José Pascoal Guimarães diante da música e do violão, é possível atribuir a formação de seu acervo pessoal a partir da ideia de uma coleção. Apesar de ter atuado profissionalmente no mercado bancário, a paixão pelo instrumento fez com que

José Pascoal desempenhasse atividades musicais regulares de maneira intensa e proativa. Quando nos deparamos com a condenação do “simples ato de colecionar documentos”, exposta por André Guerra Cotta e reafirmada por outras referências na área da arquivologia musical – como Paulo Castagna e Pablo Sotuyo Blanco –, ocorreu-me um sentimento de resistência: receio de alguém pouco familiarizado com o campo arquivístico e talvez com a aversão à possibilidade de desqualificação e reprovação da atividade de José Pascoal Guimarães. Contudo, é necessário frisar a divergência entre os colecionismos de Francisco Curt Lange e José Pascoal Guimarães. Conforme salientado anteriormente, uma parte significativa da atuação de Lange foi a reunião de manuscritos sobre a atividade musical colonial nas Minas Gerais dos séculos XVIII e XIX, pertencente a fundos arquivísticos por meio dos quais os documentos estabelecem relações orgânicas de funcionalidade e de acesso à informação. Uma vez que tais documentos são desapropriados, as relações entre eles são, de maneira análoga, desintegradas, esfaceladas, causando prejuízos incontornáveis no que diz respeito à recuperação informacional. Por outro lado, a ação colecionista de José Pascoal Guimarães não o caracteriza como um “garimpeiro musical”, visto que, entre as fontes que constituem maior volume e quantidade no acervo, estão: gravações caseiras em decorrência de encontros e saraus, destacando-se as fitas cassete, de rolo e no formato VHS; publicações comerciais adquiridas em lojas credenciadas, como partituras, discos de 78 RPM, LPs e CDs; manuscritos e fotocópias – frutos de doações de seus próprios autores/compositores –, bem como transcrições realizadas por José Pascoal e por violonistas próximos a ele, como Milton Alencar, Alexandre Piló e Warner Souto; além de colagens e de hinos confeccionados por Mozart Bicalho, cuja importância e necessidade de preservação como patrimônio arquivístico-musical podemos atestar – mesmo sem informações sobre a procedência do material (supõe-se que tenha sido doado pelo próprio Bicalho) –, especialmente considerando o incêndio que destruiu todo o arquivo pessoal do violonista e compositor em 1969.

Mesmo que o acervo não se caracterize necessariamente como um arquivo – pela natureza intrínseca de sua formação –, o aspecto que buscamos reforçar é o caráter híbrido de sua constituição. Embora tendo-os acumulado intencionalmente, José Pascoal atribuía funcionalidade aos itens de sua coleção, utilizando-os em sua rotina de estudos e práticas como intérprete musical e até mesmo como didata. O uso dos documentos que compõem a coleção vai além do mero acúmulo artificial, relacionando-se organicamente às atividades desempenhadas por ele, quer na apreciação (através dos discos e gravações), quer na interpretação de peças que compunham seu repertório ao violão. Assim, ainda que de forma

amadora, a música se fez presente na vida de José Pascoal Guimarães dia após dia: no som das cordas dedilhadas de seu violão ou nas ondas do rádio, dos toca-discos e das fitas.

De acordo com Paulo Castagna, a investigação acerca da aplicação de conceitos, métodos e técnicas da arquivologia tradicional – fundamentada, principalmente, no tratamento de arquivos institucionais públicos e privados, corporativos e governamentais – à descrição de acervos musicais levanta algumas problemáticas, vista a particularidade das fontes musicais (2019, p. 22). Nesse sentido, os acervos musicais possuem características e formas de uso que, muitas vezes, divergem dos arquivos administrativos. Uma das diferenças está na teoria das três idades – ou *ciclo vital*, como visto anteriormente –, por meio da qual haveria a possibilidade de identificação de um documento musicográfico em fase corrente. No entanto, nos acervos musicais, “não existem critérios intrínsecos ao documento que o façam ser automaticamente transferido para uma fase intermediária ou recolhido em fase permanente, uma vez que tais ações dependem mais de iniciativas pessoais ou institucionais relacionadas ao seu significado estético, histórico e social” (CASTAGNA e MAYER *apud* CASTAGNA, 2019, p. 27). A arquivologia no campo da música, tendo em vista os documentos como representação gráfica e sonora, é singularizada pela construção de ferramentas e de metodologias, em seu processamento técnico, considerando a proveniência das fontes, as relações orgânicas intrínsecas à sua funcionalidade e a prática artística ou intelectual de um dado organismo – seja ele institucional ou pessoal. Desse modo, acerca de fontes musicais, de suas particularidades e de suas atribuições, Castagna comenta:

Fontes musicais são principalmente destinadas a propósitos utilitários, ou seja, a serem manuseadas, distribuídas aos intérpretes, lidas, compreendidas, estudadas, cantadas e/ou tocadas e devolvidas à coleção ou arquivo. Ainda que em determinados casos possa ser nelas reconhecida a finalidade probatória (especialmente em partituras registradas para fins de direitos intelectuais), sua função primária é essencialmente a leitura para interpretação da música notada, por meio da voz e/ou de instrumentos musicais (2019, p. 27-28).

Aplicados ao contexto dos documentos musicais, os princípios da arquivologia tradicional têm contribuído com a implementação de diversas ações no que concerne ao tratamento, à catalogação e à organização de acervos. Contudo, é necessária sua avaliação considerando as particularidades que envolvem as fontes musicais e suas diversas representações. A teoria arquivística envolve cinco princípios básicos que, segundo Heloísa Liberalli Bellotto, “constituem o marco principal da diferença entre a arquivística e as outras ‘ciências’ documentárias” (2006, p. 87). Além do princípio da proveniência, apresentado anteriormente, os quatro demais são:

2. **Princípio da organicidade:** as relações administrativas orgânicas refletem-se nos conjuntos documentais. Organicidade é a qualidade segundo a qual os arquivos espelham a estrutura, as funções e as atividades da entidade produtora/acumuladora em suas relações internas e externas.
3. **Princípio da unicidade:** não obstante sua forma, gênero, tipo ou suporte, os documentos de arquivo conservam seu caráter único, em função de seu contexto de produção.
4. **Princípio da indivisibilidade ou integridade arquivística:** os fundos de arquivo devem ser preservados sem dispersão, mutilação, alienação, destruição não-autorizada ou adição indevida. Esse princípio deriva do princípio de proveniência.
5. **Princípio de cumulatividade:** o arquivo é uma formação progressiva, natural e orgânica (BELOTTO, 2006, p. 87).

A arquivologia moderna, segundo Castagna, foi desenvolvida para se compreender a gestão e o processamento dos documentos públicos (2019, p. 26). O tratamento técnico de arquivos envolve, além de ferramentas para preservação e salvaguarda, formas de classificação documental. Segundo Heloísa Bellotto, há duas grandes possibilidades para classificação de categorias documentais, sendo a primeira – a partir de modelos propostos por João Luiz Ney e Manuel Vásquez – composta por:

1. **Normativos** (leis, decretos, estatutos etc.);
2. **Enunciativos** (pareceres, informações, relatórios etc.);
3. **De assentamento** (atas, termos, autos etc.);
4. **Comprobatórios** (certidões, atestados, cópias autenticadas etc.);
5. **De ajuste** (tratados, convênios, contratos etc.);
6. **De correspondência** (circulares, avisos, memorandos etc.)

(BELLOTTO *apud* CASTAGNA, 2019, p. 26).

A segunda possibilidade – enunciada por Manuel Vásquez – se estabelece em categorias mais amplas, incorporando a seu campo representativo um ou mais dos itens supracitados, sendo eles:

1. **Dispositivos:** reunião dos documentos normativos, de ajuste e de correspondência;

2. **Testemunhos**: reunião de documentos de assentamento e comprobatórios;
 3. **Informativos**: reunião dos documentos enunciativos
- (CASTAGNA, 2019, p. 26).

Embora tais iniciativas estabeleçam critérios para a classificação da gênese e da tipologia de documentos, Paulo Castagna reforça que elas não abrangem a especificidade informacional e representativa dos documentos musicográficos (2019, p. 27). O processamento de arquivos administrativos e musicais demanda, devido à natureza e a funcionalidades distintas, procedimentos técnicos que cumpram com as características intrínsecas de cada tipo de documento. Na via de mão dupla que envolve a abordagem de arquivos administrativos e musicais, Fernando Lacerda Simões Duarte pondera que “a atividade musical em agremiações como bandas, coros e orquestras, e as dinâmicas que estruturam os usos, acúmulos e descartes em igrejas e outros ambientes são muito mais complexas do que os princípios administrativos que regem as repartições públicas” (2019, p. 5). Dessa forma, é necessário analisar cautelosamente, e até mesmo relativizar, o uso de alguns princípios da arquivologia no processamento de fontes musicais. Ao se relativizar a aplicação dos princípios arquivísticos no tratamento de acervos musicais, é válido acentuar que a “música codificada em fontes musicográficas nunca prescreve, como ocorre em documentos legais, o seu recolhimento” – tendo em vista a teoria das três idades, ou *ciclo vital* –, constatando-se a utilização e o manuseio de partes instrumentais durante mais de 100 anos da atividade de orquestras e de bandas centenárias (CASTAGNA, 2019, p. 27). Contudo, para se alcançar um resultado eficiente na gestão documental de arquivos musicais, é imprescindível a avaliação da particularidade desses acervos como meios direcionados tanto à prática musical quanto à pesquisa histórica e musicológica.

Ancorado pela larga experiência na pesquisa documental e pelo trato *in loco* de acervos musicais, juntamente com os mais de trinta anos dedicados à pesquisa musicológica, Paulo Castagna – no ensaio *Desenvolver a arquivologia musical para aumentar a eficiência da Musicologia* – apresenta uma série de reflexões e iniciativas metodológicas no que se refere a uma arquivologia musical aplicada aos acervos brasileiros. Atendo-se, primeiramente, ao contexto da desigualdade social e das tensões culturais que se estabelecem entre as relações humanas, políticas e econômicas no Brasil, o autor chama atenção para a precariedade da infraestrutura de saneamento, de educação, de transporte, de saúde, de comunicações e de abastecimento de água; e para os altos índices de analfabetismo, de violência, de racismo, de

desemprego e de criminalidade. A consequência dessa realidade se manifesta por meio dos conflitos perceptíveis nas várias “situações de isolamento da elite em relação ao restante da população, costume que, embora cada vez mais criticado, perpetua-se como marca cultural da vida brasileira” (CASTAGNA, 2016, p. 192). A desigualdade presente na sociedade brasileira – evidenciada pelo uso frequente de recursos públicos em benefício da elite – reflete-se de maneira particular na área da música, em que a cultura acadêmica é atravessada pela tendência e pelo compromisso com os interesses da elite intelectual, em detrimento dos interesses de comunidades periféricas, externas à universidade. Nesse sentido, à medida que os anseios da população de um país marcado por infraestrutura precária e por desigualdade social se projetam em padrões de vida observados em países de primeiro mundo, verifica-se um “evidente impacto na ciência e na tecnologia, [gerando] uma pressão para adoção, mesmo que com pequenos resultados sociais, de tendências de pesquisa características de nações nas quais as necessidades infraestruturais foram sanadas há décadas ou há séculos” (CASTAGNA, 2016, p. 192-193).

No Brasil do século XX, a pesquisa musicológica se direcionava mais “ao fortalecimento de círculos internos ao meio acadêmico do que ao benefício de comunidades externas à universidade, incluindo casos nos quais os assuntos da pesquisa eram originários de comunidades locais, porém pouco beneficiadas pelos resultados das investigações” (CASTAGNA, 2016, p. 193). Embora algumas modalidades de pesquisa ainda mantenham uma distância cautelosa entre as práticas internas e externas ao meio acadêmico, a partir da década de 1990, essa perspectiva tem se rompido de maneira significativa, especialmente através da Etnomusicologia e da Educação Musical (CASTAGNA, 2016, p. 193). O relato a respeito da desigualdade social, e o reflexo disso no paradigma que envolve as universidades, tem como elemento central a recente preocupação com a função social do musicólogo e da Musicologia no Brasil (LOCKE *apud* CASTAGNA, 2016, p. 193),²⁶ destacando-se a reflexão sobre a pesquisa em acervos musicais como potencializadora dos estudos musicológicos no país, tornando-os mais eficientes e, conseqüentemente, permitindo que promovam o contato de comunidades periféricas com aspectos da história e com práticas artísticas locais. No entanto, revelar o significado social dos acervos, bem como desenvolver ações para a manutenção, a preservação e a difusão do patrimônio histórico-musical, é uma ferramenta exponencial no

²⁶ LOCKE, Ralph P. Musicologia e/como preocupação social: imaginando o musicólogo relevante. Trad. Jetro Meira de Oliveira e Paulo Castagna. *Per Musi*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, n. 32, p. 8-52, jul./dez. 2015.

_____. Musicology and/as Social Concern: Imagining the Relevant Musicologist. In: COOK, Nicholas e EVERIST, Mark (Ed.). *Rethinking Music*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2001. p. 499-530.

fortalecimento da Musicologia, reconstituindo trajetórias, reabilitando repertórios e reaproximando a diversidade cultural presente nos acervos e as comunidades às quais eles pertencem.

Visto que a “música de tradição escrita gera inevitavelmente uma grande quantidade de fontes musicais (melodias, partes, partituras etc.) destinadas a subsidiar a prática musical”, o “acúmulo dessas fontes gera acervos que são ou não preservados, em maior ou menor grau de integridade (CASTAGNA, 2016, p. 194)”. A multiplicidade de documentos musicográficos que constituem os acervos, sua difusão e a eficiência em seu processamento técnico são viabilizadas mediante iniciativas – colóquios, congressos, simpósios – que visam “colocar músicos, administradores de instituições musicais, públicos e cidadãos em contato com essa diversidade, na medida em que subsidia a realização de exposições, publicações, apresentações [...] e outras ações destinadas ao acesso [do] conteúdo dos acervos musicais” (CASTAGNA, 2016, p. 195-196). A arquivologia musical não direciona necessariamente seus esforços ao estudo dos significados por trás das obras e dos repertórios que integram os acervos, dado que a viabilização desse processo de pesquisa e compreensão das fontes é decorrente do primeiro passo, que se estabelece por meio de: “salvaguardar, valorizar e tornar público o patrimônio musical restrito, oculto ou em processo de degradação, permitindo [assim] sua transmissão de uma geração para outra, seu usufruto e, a partir disso, seu estudo” (CASTAGNA, 2016, p. 196).

Em consonância com a demanda da arquivologia musical pelo desenvolvimento de ferramentas teóricas e práticas que levem em consideração a especificidade das fontes inerentes ao fazer musical, algumas iniciativas têm sido propostas a partir de eventos científicos e da atividade de musicólogos diante dos acervos musicais brasileiros. A participação de José Maria Neves no Encontro de Musicologia do II Festival Latino-Americano de Arte e Cultura, realizado em 1989 em Brasília, destaca-se pelo fato de Neves ter sido o primeiro musicólogo brasileiro a “defender ações mais amplas em relação aos acervos musicais [...], reconhecendo a necessidade de preservação, identificação e tratamento (CASTAGNA, 2016, p. 202)”. Sobre a contextualização e o levantamento historiográfico dos projetos científicos e acadêmicos que destinam seus esforços à abordagem de acervos musicais brasileiros, é oportuno mencionar que

Com a adoção de procedimentos científicos, a arquivologia musical configurou-se em uma disciplina forte e com grande número de adeptos, sobretudo a partir do século XX. [...] Autores como José Maria Neves (1993, 1997 e 1998), Aluizio José Viegas (1998), Jaelson Trindade (2006) e o próprio André Guerra Cotta (2006b e 2012) passaram a abordar a situação geral dos acervos musicais brasileiros e o avanço nos projetos de salvaguarda, organização e catalogação. Tiveram importância, nesse sentido, os Simpósios

Latino-Americanos de Musicologia (Curitiba, 1997-2001), os Encontros de Musicologia Histórica (Juiz de Fora, 1994-) e os Congressos da Anppom (1988-), nos quais reuniram-se e apresentaram trabalhos dezenas de pesquisadores interessados nos acervos musicais brasileiros (docentes e estudantes), mas especialmente o I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical (Mariana, 2003), evento pioneiro do gênero no Brasil e ocasião na qual foram apresentadas suas *Conclusões e recomendações* (2004), documento coletivo que, desde então, vem orientando diversas ações relacionadas aos acervos musicais. Igualmente importante foi a Carta de Belo Horizonte, sobre a salvaguarda e acesso aos acervos musicais históricos brasileiros (ANPPOM, 2016), aprovada por unanimidade pelos participantes do XXVI Congresso da Anppom (CASTAGNA, 2016, p. 201-203).

A fundamentação teórica e o desenvolvimento de técnicas arquivísticas para o gerenciamento de acervo musicais são aspectos que visam a preservação e a difusão do patrimônio cultural brasileiro, tarefas que demandam iniciativas colaborativas e interdisciplinares. Se, por um lado, o corpo científico e acadêmico se dedica ao tratamento documental – urgente e necessário – das fontes musicais, por outro lado, há quem se comprometa com aspectos como a investigação historiográfica, a análise das obras e o estudo da atividade de músicos, intérpretes e compositores. A pesquisa direcionada ao resgate de violonistas compositores e à reabilitação de repertórios em acervos musicais dedicados ao violão tem como grande destaque nacional o violonista e pesquisador Humberto Amorim (UFRJ), somando-se a ele os esforços de Gilson Antunes (UNICAMP), Luciano Lima (UNESPAR), Flávia Prando (SESC/SP), Jefferson Motta (CCSP), entre outros. A historiografia do violão no Brasil, sobretudo nas últimas décadas do século XIX e ao longo do século XX, está em processo contínuo de (re)construção. Nesse processo, a produção artística de violonistas e compositores ostracizados pelo tempo e esquecidos pela literatura do instrumento, materializada em acervos musicais – na forma de partituras, periódicos e gravações –, não apenas faculta o contato com as práticas culturais do passado e com seu significado social, mas também viabiliza a reconstituição de trajetórias, de repertórios e de seus expoentes.

A pesquisa direcionada ao tratamento documental em acervos musicais dedicados ao violão tem se ampliado à medida que novos arquivos e coleções são mapeados e que, dessa forma, ações de salvaguarda e processamento técnico são direcionadas ao organismo custodiador. Destaca-se, ainda, a possibilidade de transferência do acervo, incorporando-o a instituições públicas e/ou privadas para que as iniciativas de preservação e o desenvolvimento de políticas de tratamento sejam tomadas de forma interdisciplinar e especializada. Embora a investigação científica e acadêmica em acervos dedicados especialmente ao violão seja embrionária se comparada com o tratamento arquivístico de acervos eclesiásticos e

institucionais, tal circunstância ganha fôlego no crescente engajamento de violonistas e de pesquisadores em âmbito nacional. Por conseguinte, entre os acervos musicais de violonistas brasileiros e estrangeiros importantes para a literatura do instrumento, destacando-se pela realização de atividades pedagógicas e de concertos regulares, ressaltamos aqueles referentes a Emilio Pujol (1886-1980), Andrés Segovia (1893-1987), Isaías Savio (1900-1977) e Jodacil Damaceno (1929-2010); além de coleções formadas por pesquisadores e aficionados, como a coleção José Pascoal Guimarães e Ronoel Simões (1919-2010). Devido às características de sua constituição e à relação com a Coleção José Pascoal Guimarães, enfatizo particularmente a Coleção Ronoel Simões, que se configura como o maior acervo referente ao violão no Brasil.

Ronoel Simões nasceu no interior de São Paulo e iniciou seus estudos de violão com Atílio Bernardini na década de 1940. A partir de então, sua paixão pela música e pelo violão afloraram intensamente, levando-o a colecionar todo tipo de item referente ao instrumento. Além disso, Simões se dedicou regularmente à produção de conteúdo para os meios de comunicação da época, ao fomento de práticas e de gravações caseiras e à incorporação de fontes musicográficas à sua coleção, refletindo as diferentes facetas do violão e o caldeirão cultural em que o instrumento esteve inserido ao longo do século XX. Após o falecimento de Ronoel Simões em 2010, a coleção foi adquirida pela Prefeitura de São Paulo e, hoje, integra a Discoteca Oneyda Alvarenga no Centro Cultural de São Paulo (CCSP). Singularizada pelo caráter heterogêneo e por uma variedade de suportes, que materializam práticas violonísticas representativas para a historiografia do violão no país, a coleção Ronoel Simões possui relevância em escala global.

A coleção Ronoel Simões tem sido alvo de iniciativas de tratamento e de catalogação desde 2010. Dada a dimensão do acervo, essas atividades ainda estão em curso. Objeto de trabalho e de estudo do corpo profissional do Centro Cultural de São Paulo – no qual destaco a atuação do violonista e pesquisador Jefferson Motta – e disponível ao público mediante agendamento desde 2016, a coleção tem subsidiado pesquisas de músicos e de violonistas diversos, entre eles Humberto Amorim e Flávia Prando. Entre as pesquisas e as produções artísticas desenvolvidas através da coleção, resalto o resgate da obra de Aníbal Augusto Sardinha, o *Garoto* (1915-1955), realizado a partir de gravações de Ronoel Simões em discos de acetato em 1950. Os projetos de transcrição e de difusão da obra de *Garoto* – como o disco *Garoto interpretado por Geraldo Ribeiro* (1980) e o LP *Garoto* (1986), de Paulo Bellinati – foram iniciativas fundamentadas através do “material gravado por *Garoto* para Ronoel Simões em 1950” (MELLO, 2015, p. 176-177). Cabe, aqui, ressaltar a importância da coleção Ronoel

Simões para a preservação da memória de um dos maiores instrumentistas da música brasileira, sobre o qual Danilo Santos de Miranda (SESC/SP) – na apresentação do livro *Gente humilde: vida e música de Garoto*, de Jorge Mello – pontua: “seu exíguo tempo de vida contrasta com a longevidade de uma obra que a crônica do tempo não desfez” (MELLO, 2015, p. 9). Outras pesquisas recentes desenvolvidas por meio de fontes musicográficas que integram a Coleção Ronoel Simões são: o artigo “Revelar o passado em sons: formas de recuperação de repertório musical para violão solo”, de Flávia Prando, em que a autora revela aspectos da trajetória do violonista e compositor Leopoldo Silva no início do século XX e apresenta um manuscrito autografado da peça *Céu do Paraná*; o artigo, publicado por Humberto Amorim, Jefferson Motta e Flávia Prando, “Colibri e Caranguejo: genealogia e edição de dois choros pioneiros para violão”, que descortina um repertório pioneiro composto para violão no início do século XX, incluindo uma versão manuscrita – até então desconhecida – do choro Caranguejo, composto por Francisco Rosa Gadanho (1872 -?), conhecido como “palhaço Gadanho”.

As coleções particulares de José Pascoal Guimarães e de Ronoel Simões – por meio das quais destacamos a mútua contribuição entre eles, evidenciada pela troca recorrente de gravações e de partituras – significam meios de preservação da memória e da produção artística de músicos, de violonísticas e de compositores que integraram o circuito do instrumento no Brasil desde as últimas décadas do século XIX, perpassando o século XX. Infelizmente, muitos dos artistas expoentes do violão no Brasil foram acometidos pela violência do tempo, aprisionados no esquecimento. Em outras palavras, as coleções, como agentes diretos no combate ao silenciamento imposto pelo tempo, e como símbolos de resistência, resguardam obras que potencializam a pesquisa musicológica direcionada ao redimensionamento historiográfico, à reconstrução de trajetórias e à reabilitação de repertórios.

Em meio ao processamento, ainda que em estágio embrionário, a Coleção José Pascoal Guimarães, tendo sido incorporada à Biblioteca da Escola de Música da UFMG no segundo semestre de 2022, já conta com um inventário das fontes musicográficas – partituras comerciais, fotocópias e manuscritos – e com uma relação de LPs disponíveis no acervo. O acervo nos faculta a possibilidade de contato com a produção artística – gravações em fitas cassete, em fitas de rolo e em VHS, além de partituras publicadas comercialmente e/ou em manuscritos – de violonistas mineiros que compunham uma rede de sociabilidade em torno do violão, entre os quais alguns ainda permanecem no limbo do esquecimento. Ao revelar uma faceta inexplorada da música mineira, sobretudo em Belo Horizonte, a coleção se apresenta como um solo fértil para a pesquisa musicológica. Nesse sentido, paralelamente ao desenvolvimento de

ações colaborativas e interdisciplinares para seu tratamento – a partir de medidas de manutenção e de salvaguarda dos itens –, ressaltamos a importância da investigação acadêmica e científica como atividade potencializadora de uma reparação histórica, de modo que a memória daqueles ostracizados pela violência do tempo sejam (re)construídas, (re)lembradas, (re)vividas e (re)valorizadas.

Os acervos musicais, ao incorporarem documentos representativos de práticas artísticas originadas em contextos socioculturais multifacetados, simbolizam “lugares de memória,”²⁷ o campo onde as identidades individuais e coletivas se cristalizam, o substrato do tempo no combate ao esquecimento. Parafraseando o jornalista e escritor uruguaio Eduardo Galeano,²⁸ a historiadora Lucilia de Almeida Neves (2000, p. 109) é categórica ao expor que “a memória é o melhor porto de partida para navegantes com desejo de vento e profundidade”. O tom poético da autora exprime o mar profundo que se estabelece na dinâmica entre a história e a memória como ato simbólico na faculdade humana de relembrar e rememorar. De acordo com a historiadora,

Na antiga Grécia, a memória tinha uma função considerada prioritária: conferir imortalidade ao ser humano, integrá-lo ao tempo através da história, fazendo do passado o suporte do presente. Em decorrência, a memória era considerada como possibilidade de atualização do passado. Além disso, tinha a função de registrar o presente, evitando-se que o esquecimento se impusesse no futuro (DE ALMEIDA NEVES, 2000, p. 110).

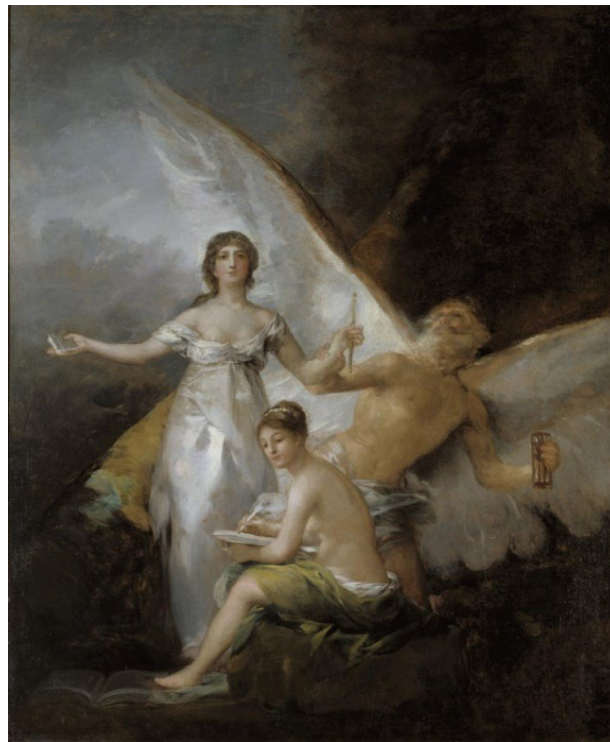
Na mitologia grega, a reflexão entre o tempo, a memória e a história é posta através de três divindades que personificam tais noções: respectivamente, o titã Cronos, a titânide Mnemosine e a musa Clio. A entidade sombria e impiedosa que reflete a figura de Cronos se impõe na ação violenta do tempo, aniquilando, esfacelando e sugando tudo ao seu centro gravitacional, o esquecimento. Em contrapartida, a figura da titânide Mnemosine, irmã de Cronos e personificação da memória, representa o ato de resistência contra a ameaça iminente da indiferença e da hostilidade do “buraco negro do tempo e do esquecimento” (DE SALES, 2015, p. 156). Segundo Eric de Sales, a figura de Mnemosine assume um lugar de prestígio entre as divindades que transcende o respeito, visto que “a memória está intimamente ligada ao poder da razão, o que [a fez ser] considerada por muitos [na Grécia Antiga] como a primeira filósofa” ao “reter o conhecimento e transmiti-lo oralmente” (2015, p. 157). Há, ainda, a musa

²⁷ Termo cunhado por Pierre Nora no texto “Entre memória e história: A problemática dos lugares” (1993).

²⁸ GALEANO, Eduardo. *O livro dos abraços*. Porto Alegre: L&PM. 1991.

Clio, filha de Mnemosine e personificação da história, “ato de contar, descrever e analisar o passado a partir de seu tempo (LE GOFF *apud* SALES, 2015, p. 156)”, o reavivamento de um passado que não existe mais, deslocado ao presente sob os signos e os símbolos de quem o descreve. Figura catalizadora do diálogo constante entre o passado e o presente sob uma perspectiva contemplativa, a musa representa a simbiose entre o tempo e a memória; a dinâmica multifacetada do ir e vir das circunstâncias, dos fatos e das vivências; os atos de evocar, rememorar, reter e historicizar; a articulação de um elo construído a partir do indivíduo e a partir da coletividade, que se expressa por meio de uma seleção consciente e inconsciente do passado. Sendo assim, o conflito e a complexidade etérea que envolve a relação entre Cronos e Mnemosine – o tempo que extermina o passado e a memória como território que o mantém vivo, mesmo que desfigurado e suscetível a ressignificações — potencializa-se na dimensão corpórea de Clio, entidade que consolida a história. O capital simbólico e o jogo de tensões que se estabelecem entre Cronos, Mnemosine e Clio são representados na obra do artista espanhol Francisco de Goya (1746-1828) – pintura ilustrada na Figura 7.

Figura 7 - La Verdad, el Tiempo y la Historia.



Fonte: Website Fundacion Goya en Aragón²⁹. Obra de arte exposta no Museu Nacional de Estocolmo, Suécia.

²⁹ Disponível em: <<https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/la-verdad-el-tiempo-y-la-historia/165>>. Acesso em 20 dez. 2024.

Na pintura, é possível observar Cronos (Tempo) segurando uma ampulheta na mão esquerda – símbolo de seu domínio sobre a passagem do tempo – enquanto imobiliza, com a mão direita, o braço de Mnemosine (Memória), representada por Francisco de Goya como “a Verdade”, numa tentativa desesperada de conter a fertilidade e a permanência da memória. A cena revela, de forma contundente, a precipitação do tempo e sua violência silenciosa, que arrasta vestígios do passado para o abismo do esquecimento. Mnemosine, por sua vez, sustenta na mão direita um bloco de notas e, na esquerda, um pequeno cetro, atributos que remetem à autoridade da memória como fundamento do saber, da arte e da cultura. Em primeiro plano, sentada e seminua, se encontra Clio (História), musa encarregada de registrar, em um grande livro, o acontecimento que se desenrola diante de seus olhos, como testemunha do embate entre memória e esquecimento. Assim, a obra de Goya, compreendida como organismo simbólico, condensa o território de disputa entre o tempo que destrói, a memória que resiste e a história que articula sentidos, revelando-se um poderoso testemunho visual sobre a luta permanente contra a corrosão imposta pela inevitável ação do esquecimento. Portanto, a mitologia grega, com as representações do tempo, da história e da memória, contribui para a reflexão sobre o princípio de que “estudar a memória de um povo, de uma sociedade, é uma forma de preservar a sua história, é uma forma de manter o passado vivo, através das tradições, pela fala ou imagens. Falar de memória é, sobretudo, valorizar a história” (SALES, 2015, p. 161).

Estabelecer a conexão – tão possível quanto desejada – entre o devaneio imagético e simbólico lançado pela mitologia e a reflexão teórica que envolve os acervos musicais é colocar-se diante de conceitos que se atravessam a todo instante, é lançar-se na história e fazer emergir a memória daqueles acometidos pelas garras do tempo e pela hostilidade do esquecimento. Os acervos musicais, como meios de preservação do patrimônio histórico-cultural, suscitam reflexões que vão além do gerenciamento documental, abrangendo o tempo – ação que esfacela e corrói a memória; contexto no qual os documentos foram produzidos –, a memória – construção de uma identidade individual ou coletiva a partir de testemunhos; “retenção do tempo, salvando-o do esquecimento e da perda”; – e a história – produção científica e acadêmica com base no tratamento das fontes de maneira racional visando a reconstituição do processo histórico (DE ALMEIDA NEVES, 2000, p. 109-111). No entanto, a pesquisa em acervos musicais envolve olhar para o passado e deparar-se com a memória de um contexto marcado pelo entrecruzamento de culturas híbridas, cristalizado em fontes historiográficas que revelam a construção identitária. Ao se inferir que a história é o campo fertilizador da memória, o laboratório de resquícios de um passado remoto, pode-se atribuir a

ela os “subsídios necessários ao processo inerente ao ser humano [...], [as] chamadas identidades sociais dos mais variados matizes e tipos: nacionais, raciais, familiares, religiosas, partidárias, culturais, ideológicas (DE ALMEIDA NEVES, 2000, p. 111)”.

Ao considerar possíveis meios que projetam as relações simbólicas entre história e memória – fenômeno político, artístico e cultural que estabelece seu eixo em museus, em monumentos históricos, em bibliotecas, em arquivos, em coleções, em instituições governamentais etc. –, o historiador francês Pierre Nora concentra o estudo dos lugares no cruzamento de dois movimentos que lhe conferem sentido. Dessa forma, temos “de um lado um movimento puramente historiográfico, o momento de um retorno reflexivo da história sobre si mesma; de outro lado, um movimento puramente histórico, o fim de uma tradição de memória” (1993, p. 12). Interessa-nos, particularmente, o segundo movimento levantado pelo autor. O fim de uma tradição da memória pode ser compreendido, no âmbito do processo histórico, pela materialização desta como articulação do passado com o presente, pela emergência de símbolos e pela herança consolidada na trama da história. “O tempo dos lugares, é esse momento precioso onde desaparece um imenso capital que nós vivíamos na intimidade de uma memória, para só viver sob o olhar de uma história reconstituída (NORA, 1993, p. 12)”. A memória como artífice do passado, e a história como ciência social que lhe atribui corpo e significado, dinamizam-se na operação efervescente de compromisso com a identidade social, com a “função de evitar que o presente se transforme em um processo contínuo, despreendido do passado e descomprometido com o futuro” (DE ALMEIDA NEVES, 2000, p. 112).

Planta composta pela seiva da memória, a história se ramifica em um fluxo inexorável de signos, de símbolos e de suas representações. O ato de historicizar, ou de reter na corporeidade o abstrato e o subjetivo, envolve uma operação crítica, sistemática, científica e intelectual: a organização racional do processo histórico e a produção de conhecimento direcionada à reconstituição temporal e à reafirmação de identidades individuais e coletivas. A memória, por sua vez,

contém inúmeras potencialidades, que podem, em muito, enriquecer o processo de construção e análise das inúmeras variáveis constitutivas da dinâmica da História. Entre elas, destacam-se: reacender utopias de um tempo anterior; reconstruir ou reconstituir a atmosfera de um outro tempo; representar diferentes correntes de pensamento; reativar emoções políticas, individuais, coletivas; rememorar convivências e conflitos ocorridos na dinâmica da história (DE ALMEIDA NEVES, 2000, p. 113).

Caminhando por essa trilha, trabalhar em um acervo musical é se surpreender a cada

novo olhar lançado sobre os itens que o compõem. É se enveredar pelo campo dos fluxos e dos refluxos contínuos nas histórias e memórias que se cristalizam na tinta do papel ou no som revelado pelos discos e pelas fitas. É ser impactado com as identidades socioculturais singulares da história. Adentrar em um mar de possibilidades e navegar entre registros e testemunhos de uma era: seus fragmentos, suas particularidades e suas essências. Atribuir sentido ao processo social ativo que se fertiliza no campo das coleções e dos arquivos. Desse modo, na busca por resquícios da história-memória – por vez inescapável – acabamos na angústia do resgate improvável, mas possível mediante os esforços que se cruzam a todo instante na jornada que é lidar com a música e com a recomposição de sua memória. Nesse diapasão, a Coleção José Pascoal Guimarães, como meio pelo qual a memória de agentes históricos é mantida e preservada, configura um esteio de matizes do violão mineiro, a confluência de cores célebres e de outras ainda por revelar; o esplendor de flores que a fúria do tempo e a violência do esquecimento não permitiram desabrochar.

Este é, por fim, um porto de partida, a largada na corrida que não se conclui, mas que se ramifica e se prolifera à medida que a história é lançada, e, com ela, novas perspectivas sobre os acervos e sobre a arte do violão, não somente em Minas Gerais – particularmente em Belo Horizonte –, mas no Brasil e no mundo. “Um lugar de memória”, como bem coloca Pierre Nora, é o direito ao passado, à lembrança por ele evocada, ao elemento vivo na história,

[...] é parar o tempo, é bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial para – o ouro é a única memória do dinheiro – prender o máximo de sentido num mínimo de sinais, é claro, e é isso que os torna apaixonantes: que os lugares de memória só vivem de sua aptidão para a metamorfose, no incessante ressaltar de seus significados e no silvado imprevisível de suas ramificações (NORA, 1993, p. 22).

3 COLEÇÃO JOSÉ PASCOAL GUIMARÃES

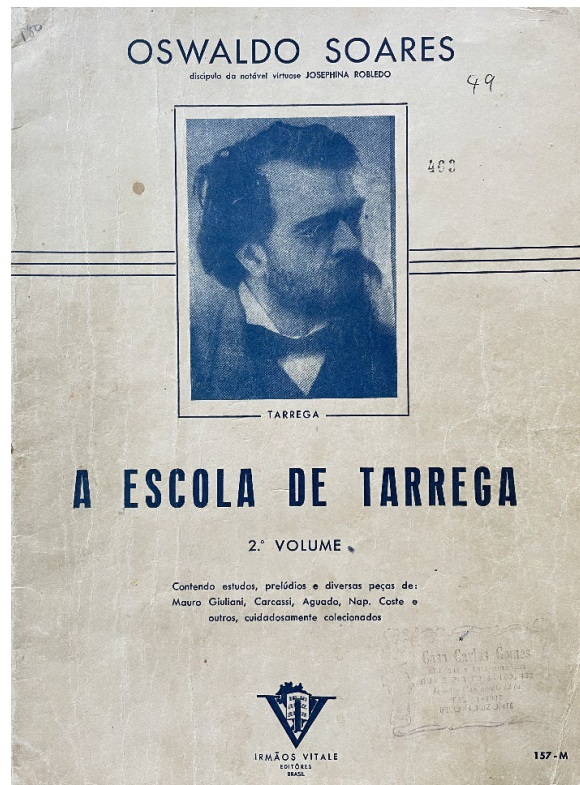
Quase inteiramente dedicada ao violão (com a exceção de algumas obras para piano, trombone e violino), a coleção particular de José Pascoal Guimarães é constituída de partituras impressas³⁰, fotocópias, manuscritos, revistas, artigos, recortes de jornal, fitas cassete, VHS e de rolo, CDs, DVDs, discos de vinil e 78 RPM, correspondências, fotografias e programas de concertos. Agentes ativos na preservação da memória e da produção artística de músicos que compunham a rede de sociabilidades em torno do violão, as coleções de Ronoel Simões e José Pascoal Guimarães são, de acordo com Humberto Amorim, respectivamente, o primeiro e o segundo maiores acervos dedicados ao violão no Brasil, os quais se configuram como verdadeiros monumentos históricos, com potencial de redimensionar a historiografia do violão (AMORIM, 2022).

Iniciando seus estudos ao violão de forma autodidata e intuitiva, José Pascoal desenvolveu-se como instrumentista de forma empírica, algo muito comum no cenário violonístico da época. Sua relação com a música e com o violão se transforma definitivamente a partir do momento em que ele se muda para a capital mineira. Segundo matéria publicada no jornal Magazine Brasil em janeiro de 2001, “[...] o mineiro José Pascoal Guimarães começou a formar o seu acervo particular em 1955, quando trocou Braúnas por Belo Horizonte” (MAGIOLI, 2001). Nesse sentido, em entrevista cedida ao referido documentário *Violões de Minas*, José Pascoal revela a grande influência exercida sobre ele pelo amigo e violonista Mozart Bicalho. Ao residir por dois anos com o já consagrado violonista, construiu com ele o hábito de tocarem violão juntos, com Pascoal ora exercendo a função de acompanhador, ora assumindo o protagonismo do contorno melódico, prática comum na linguagem do violão do rádio. De acordo com José Pascoal, esse convívio impulsionou ainda mais sua paixão pelo instrumento e, através da indicação de um amigo, direcionou seus estudos para os métodos

³⁰ Entre as partituras impressas que compõem o acervo, destacam-se tanto as cópias manuscritas quanto edições comerciais. No que diz respeito à incipiente comercialização de partituras no Brasil, a partir do século XIX, Humberto Amorim comenta: “Apesar de registros hemerográficos apontarem para a abundante circulação e comercialização de partituras para violão solo desde a primeira metade dos anos oitocentos, o repertório para o instrumento produzido no Brasil durante o século XIX e as primeiras décadas do século XX ainda é infimamente conhecido, muito porque tais peças foram produzidas, compartilhadas ou vendidas através de cópias manuscritas (reproduzidas a partir de um único original) ou em edições de pouca tiragem cujos exemplares ora não chegaram até nós e ora permanecem obliterados em acervos públicos ou privados” (AMORIM, 2021, p. 2).

didáticos.³¹ Assim, imerso em um cotidiano em que o violão era uma constante, José Pascoal Guimarães obteve o estímulo de que precisava para orientar seus estudos pelo método *A Escola de Tárrega*, de Oswaldo Soares, apresentado na Figura 8 (VIANNA, 2005).

Figura 8 – Método *A Escola de Tárrega*, de Oswaldo Soares, publicado em 1956.



Fonte: Fotografado pelo autor na coleção José Pascoal Guimarães.

A partir desse momento, José Pascoal Guimarães se aprofunda cada vez mais na iniciativa de colecionar todo tipo de material referente às práticas artísticas e às manifestações socioculturais em que o violão está presente, tanto o violão clássico e flamenco, quanto o violão popular de caráter urbano, presente nas rodas de choro, nas serestas e nos programas de rádio. De acordo com uma matéria publicada no jornal Magazine Brasil – em que José Pascoal exhibe o LP de Sebastião Idelfonso e de José Augusto Vieira, ilustrado na Figura 9 –, a coleção era composta de aproximadamente “10 mil partituras, mil LP’s, 800 fitas K7, 800 CD’s, 250 fitas de vídeo e 180 fitas de rolo” (MAGIOLI, 2001, p. 4). O grande volume de documentos e, sobretudo, o caráter híbrido da coleção são aspectos que a colocam em um lugar de destaque

³¹ No documentário *Violões de Minas*, tal prática é denominada por José Pascoal como “estudo por música”: termo utilizado para representar o estudo através da leitura de partituras e o entendimento da funcionalidade técnica do instrumento pautado por métodos didáticos.

entre as bibliotecas específicas do violão, incorporando itens que revelam a atividade violonística de personagens que constituem a rede de sociabilidades em torno do instrumento em Belo Horizonte na primeira e na segunda metade do século XX. Com o iminente potencial de descortinar práticas do passado que, se não fossem pinçadas, estariam no limbo do esquecimento há décadas, a Coleção José Pascoal Guimarães surge como um núcleo propulsor na investigação acerca dos fluxos que permeiam as relações entre o violão e a sociedade cosmopolita de uma capital projetada.³²

Figura 9 – José Pascoal Guimarães apresentando sua coleção de LPs, exibindo o disco *Reminiscências*, gravado por Sebastião Idelfonso e José Vieira.



Fonte: Ailton Magioli. A história do violão tem guardiões no país: José Pascoal e Ronoel Simões preservam, em Minas e São Paulo, dois dos maiores acervos do violão no Brasil. *Magazine Brasil* (2001).

Sob a manchete “História do violão tem guardiões no país: José Pascoal e Ronoel Simões preservam, em Minas e em São Paulo, dois dos maiores acervos do violão no Brasil”, a matéria busca ressaltar a importância de ambos os acervos na preservação da memória do violão brasileiro, lançando luz sobre violonistas, compositores e suas obras (BRASIL, 2001). Fontes de pesquisa para músicos, violonistas, colecionadores e pesquisadores do mundo todo,

³² Entrarei em detalhes sobre os fluxos, diálogos e dicotomias entre as linguagens do violão na sociedade belo-horizontina no último capítulo.

as coleções levantam muitas possibilidades em sua abordagem, seja por meio do estudo de características e linguagens interpretativas ou da investigação historiográfica e musicológica, direcionadas à reconstituição da atividade artística e da trajetória de personagens que compõem a literatura do violão brasileiro.

Caracterizado como um elo entre gerações de violonistas, centro de passagem de músicos que deixaram sua marca registrada através de gravações, doações de partituras, fotos e correspondências, a Coleção José Pascoal Guimarães mantém vivas a memória, as trocas, as vivências e os dialetos que compõem a linguagem do violão mineiro. Por essa razão, o acervo pode ser considerado um verdadeiro patrimônio histórico do instrumento em Minas Gerais, resguardando documentos que cristalizam e refletem a trajetória de agentes sociais e suas práticas artísticas durante o século XX. Estabelecendo diálogo mútuo e constante entre o presente e o passado, entre a contemporaneidade e a tradição, singular por sua natureza multifacetada, a coleção se destaca principalmente pelas gravações caseiras em fitas cassete, de rolo e VHS, pelas correspondências e pelas partituras que viabilizam o contato com a atividade cultural de músicos ostracizados pelo tempo. De modo geral, acervos musicais são campos férteis para a pesquisa musicológica, sobretudo no que se refere ao redimensionamento historiográfico do violão, bem como às suas manifestações socioculturais, redes de sociabilidade e características musicais.

A sistematização organizacional e a funcionalidade atribuída aos documentos da coleção pessoal de José Pascoal Guimarães são elementos que se destacam ao se analisar a dinâmica da formação e da constituição do acervo. A atividade regular de manutenção, de organização, de apreciação musical, de prática instrumental e de fomento de encontros e saraus atribui significado, valor simbólico e principalmente organicidade – conceito que se contrapõe ao mero colecionismo desenfreado e infundado – aos documentos reunidos por José Pascoal Guimarães. Proponho-me, neste capítulo, a descrever as atividades e os processos que deram origem ao acervo, bem como a organização original e o acondicionamento atual das fontes, os equipamentos utilizados na realização de gravações e as categorias documentais. Por conseguinte, lançando luz sobre os aspectos que tornam a referida coleção um meio potencial para a reavaliação historiográfica do violão mineiro, atendo-me principalmente à abordagem dos itens que reconstituem as práticas e a produção artística da rede de sociabilidade em torno da Coleção José Pascoal Guimarães.

Portanto, antes de adentrarmos a descrição das atividades de José Pascoal Guimarães diante da coleção e os documentos utilizados em sua prática diária, vale destacar que os

dispositivos de gravação e de reprodução de áudio e vídeo, a máquina de datilografar – utilizada na confecção de cartões organizados em sistema de fichário³³ – e os violões utilizados ao longo de sua trajetória como violonista não foram doados como parte integrante da coleção, permanecendo em posse da família. Contudo, faz-se necessário integrá-los à descrição da coleção por se tratar de documentos fortemente presentes na dinâmica entre José Pascoal, o acervo e a rede de sociabilidade ao seu entorno.

3.1 Constituição e acondicionamento original da coleção

Originalmente, o acondicionamento da coleção de José Pascoal Guimarães foi realizado em dois cômodos de sua residência. A coleção de partituras, correspondências, revistas, artigos, recortes de jornais, programas de concertos e iconografias, juntamente como os LPs, discos de 78 RPM e fitas VHS, era disposta na biblioteca. A respeito da disposição e da catalogação original da coleção dos documentos registrados em papel, as fontes eram acondicionadas em armários arquivísticos de metal – como ilustra a Figura 10. Os documentos eram depositados em pastas com identificação numérica, e, a partir disso, José Pascoal desenvolveu um sistema de fichário em ordem alfabética, possibilitando a localização e o acesso às fontes. Armazenados em uma caixa de madeira construída sob medida, os cartões datilografados, e alguns feitos a lápis ou à caneta, contêm o número da pasta correspondente e a descrição do conteúdo, no caso das partituras, compositor e obras respectivas, como é demonstrado na Figura 11.

³³ Conjunto de fichas ordenadas segundo critérios preestabelecidos, utilizado para fins de controle e recuperação de documentos e informações (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 87).

que José Pascoal detinha. Há violonistas e compositores que não produziram uma obra tão extensa, ou seja, não demandavam além de uma única pasta para o acondicionamento das partituras. Entretanto, há autores na coleção que tornam imprescindível a disposição de mais unidades de armazenamento para alocação da obra, como é o caso de Fernando Sor, de Mauro Giuliani, de Mozart Bicalho – pela amizade de longa data e a detenção de parte do arquivo pessoal do violonista³⁴ – e de Dilermando Reis. Além disso, é possível observar, no cartão à direita da Figura 11, que, à medida que José Pascoal adquiria novos itens para sua coleção, ele acrescentava manualmente – à caneta ou a lápis – o nome das obras no cartão do respectivo autor. Vale destacar, ainda, que, durante a revisão e a análise dos cartões, constatou-se um inventário de discos de 78 RPM e indícios de uma tentativa, não concluída, de inventariar as revistas.

Nesse sentido, o sistema de fichário – método que permitiu mapear os itens da coleção e, assim, localizá-los com maior precisão e eficiência – é um elemento vivo que revela o empenho e a dedicação de José Pascoal Guimarães para a manutenção e a atualização de seu acervo.

O armário de madeira onde os LPs e as fitas VHS eram acondicionados – observado na Figura 9 –, lamentavelmente, foi acometido por um ataque biológico de cupins por volta dos anos 2000. Dado que a infestação por agentes biológicos ocorreu partindo de baixo para cima, as fitas VHS, alojadas na parte inferior do armário, sofreram danos possivelmente irreversíveis,³⁵ o que comprometeu, aproximadamente, 50% da coleção. Ao analisar as fitas VHS que foram precisamente mais afetadas pelo ataque, foi possível constatar, apesar do estrago no invólucro, a preservação da fita magnética, fator que nos incita à hipótese de integridade total ou parcial do fonograma. Dessa forma, a realocação da fita magnética para um novo cartucho ou invólucro VHS, concomitantemente ao desenvolvimento de iniciativas de revitalização e digitalização das fontes audiovisuais, são ações fundamentais para que, tanto a investigação de práticas interpretativas do passado – em outras palavras, a preservação da memória cultural que foge ao esquecimento através dos registros – quanto a pesquisa musicológica se perpetuem.

Os discos de vinil, que eram acomodados na parte superior do móvel, embora tenham

³⁴ Entrarei em detalhes sobre o assunto no item 3.5, Colagens e hinos de Mozart Bicalho.

³⁵ Após análise e avaliação do estado de preservação das fitas VHS – as quais ainda se encontram sob domínio da família Pascoal Guimarães –, atesto a urgência de se direcionar equipe especializada no tratamento e no gerenciamento técnico dos itens, promovendo ações de manutenção, digitalização e realocação do material para um local apropriado, minimizando a deterioração causada pelo tempo, de modo a prevenir ataques biológicos e viabilizar a pesquisa acadêmica, científica e musicológica.

sido afetados pelo ataque biológico, sofreram danos de proporção consideravelmente inferior. Por meio do trato *in loco* com os familiares, confirmou-se que uma parte ínfima dos discos foi descartada, enquanto o restante foi remanejado para uma estante de metal. Cabe ainda salientar que, devido à infestação de cupins, muitos dos LPs que foram resgatados em meio ao enxame perderam suas capas originais e ainda permanecem sem armazenamento adequado.³⁶

O outro cômodo destinado ao armazenamento do acervo, palco das reuniões musicais e saraus, era denominado pela família Pascoal Guimarães como “o quarto do violão”. Ambiente amplo e projetado para oferecer conforto e comodidade, o local se destinava ao acondicionamento dos violões e dos equipamentos de gravação e reprodução de áudio, além da coleção de CDs, DVDs, fitas cassete e de rolo, todos acondicionados em armários de madeira. Tendo em vista o hábito, cultivado por José Pascoal Guimarães, de apreciação musical de gravações tanto caseiras – fruto de encontros regados a música e violão – quanto comerciais, duas caixas de som foram acopladas à parte superior das paredes do cômodo, para que, assim, fosse possível ouvi-las com máxima fidelidade e qualidade de reprodução.

José Pascoal Guimarães dispunha de bons violões e equipamentos de gravação e reprodução de áudio. No que se refere aos equipamentos de áudio, destaca-se o gravador e reprodutor de fitas cassete *CCE: Stereo Dual Cassette Deck DX-18*, o toca-discos *Gradiente D-35: Quartz Full Auto Turntable*, além dos gravadores de fitas de rolo *AKAI 1720W* e do tape deck *TEAC – Dual capstan drive X-10*, os quais exemplifico na Figura 12.

³⁶ Diante de tal circunstância, medidas estão sendo tomadas, juntamente com a equipe da Biblioteca da Escola de Música da UFMG, para destinar novas embalagens e proporcionar acondicionamento apropriado aos LPs acometidos pelo ataque biológico.

Figura 12 – Gravadores da linha AKAI 1720W e TEAC X-10.



Fonte: Fotografia realizada pelo autor na residência da família Pascoal Guimarães.

O item que nos despertou maior curiosidade, devido às características de construção, foi um gravador da empresa norte-americana *Meissner Mfg. Div., Maguire Industries, Inc. (IL)*. O *Phono-Recorder 9-1065 (1946/1947)*³⁷, ilustrado na Figura 13, é um dispositivo que permite tanto a reprodução quanto a gravação de discos, ainda que não tenha sido constatado nenhum disco de produção caseira no acervo.

Figura 13 – Gravador Phone-Recorder 9-1065.



Fonte: Fotografia realizada pelo autor na residência da família Pascoal Guimarães.

³⁷ Disponível em: <https://www.radiomuseum.org/r/meissner_9_1065.html>. Acesso em 13/09/2024.

Buscando a melhor qualidade possível nas gravações caseiras confeccionadas em fitas cassete e de rolo, José Pascoal realizava a captação de áudio através de um microfone dinâmico da linha *AIWA*, modelo *DM-66*. Os registros audiovisuais em fitas VHS, por outro lado, eram realizados por meio da câmera filmadora *Panasonic*, modelo *Omnimovie VHS*. Ambos os equipamentos são, respectivamente, apresentados na Figura 14.

Figura 14 – Microfone AIWA e filmadora Panasonic Omnimovie VHS.



Fonte: Fotografia realizada pelo autor na residência da família Pascoal Guimarães.

Complementando os documentos que compõem as atividades de José Pascoal Guimarães ligadas à música e à sua coleção particular, tomo nota dos violões utilizados em sua prática diária – com exceção ao violão por ele construído, apresentado anteriormente, e do violão oferecido como presente ao violonista Celso Faria – e, conseqüentemente, dos

instrumentos empunhados pelas mãos de violonistas que deixaram vestígios de sua arte através de gravações e filmagens.

Partindo da ordem cronológica de construção dos instrumentos, verifica-se um violão do luthier espanhol Pedro Contreras Valbuena (1937-2007), fabricado no ano de 1963 – conforme mostra a Figura 15. Segundo informações disponibilizadas no site *Guitar Salon International*, e no livro *Things about the guitar*,³⁸ Contreras foi um dos pupilos que pôde se aperfeiçoar na arte da lutheria com o renomado José Ramirez III, até o momento em que se viu apto a abrir sua própria oficina, com o consentimento de seu mestre, para trabalhar na construção de seus próprios instrumentos.

Figura 15 – Violão Pedro Contreras, 1963. Madrid, Espanha.



Fonte: Fotografia realizada pelo autor na residência da família Pascoal Guimarães.

³⁸ RAMIREZ, José. *Things about the guitar*. Soneto, 1993.

Uma das evidências que comprovam a relação mestre-aprendiz entre José Ramirez III e Pedro Contreras são os instrumentos confeccionados na oficina Ramirez, que, por conseguinte, carregam uma espécie de selo com as iniciais do nome do profissional responsável pela construção. Dessa forma, chamando-se atenção para a atividade de José Ramirez III como mestre de jovens talentos na arte da lutheria na Espanha da segunda metade do século XX, é possível constatar inúmeros instrumentos construídos por seus discípulos, entre os quais nota-se a presença incontestável de Pedro Contreras.³⁹

Introduzido anteriormente através da relação estabelecida com o luthier Pedro Contreras, o próximo violão é um José Ramirez III construído em 1972 – retratado na Figura 16. Nascido em um ambiente onde a arte da lutheria era uma tradição familiar – que perdura há mais de um século, atualmente pelas mãos da filha Amalia Ramirez (1955) –, José Ramirez III (1922-1995) pertence à terceira geração de uma tradição que se inicia com seu avô, José Ramirez I (1858-1923), passando pelo pai, José Ramirez II (1885-1957). Dando continuidade à “dinastia” Ramirez, José III não considerava a lutheria uma verdadeira arte – a exemplo da música e da pintura –, mas sim a prática de um artesão, fundamentada puramente na técnica de construção. Sobre tal contexto, José Ramirez III comenta:

Admito que alguma criatividade artística está envolvida no desenho de uma roseta ou em uma linha de contorno que seja mais ou menos pura, e também em alguns outros detalhes ornamentais que para alguns, com uma generosa quantidade de benevolência, é justificativa suficiente para considerá-lo um ofício artístico. No entanto, todo o resto no qual inclui seu elemento essencial, ou seja, o som do próprio instrumento, é pura técnica e nada mais que técnica, e ao admitir isso estou ciente de que é preciso uma certa quantidade de humildade (RAMIREZ, 1993, p. 25).⁴⁰

A concepção envolvida no processo de construção instrumental que José Ramirez III adota como ideologia o impulsiona a compartilhar seus conhecimentos e a exercer relevante influência na formação de jovens construtores de violão. Desse modo,

Na determinação de continuar sua pesquisa, ele decidiu ensinar o ofício a um pequeno grupo de artesãos com mãos altamente habilidosas que seriam

³⁹ Lista das iniciais constatadas nos violões José Ramirez III. Disponível em: <<https://www.guitarsalon.com/blog/ramirez-workshop-luthiers?srsId=AfmBOooZOMp52txvouDn2PycnDa0f7XqMQRuqQ9CCJnawIBT9D6YL5zW>>. Acesso em: 01/04/2025.

⁴⁰ I admit that some artistic creativity is involved in the design of a mosaic or in a contour line that is more or less pure, and also in some other ornamental details which to some, with a generous amount of benevolence, is enough justification to regard it as an artistic trade. However, all the rest in which its most fundamental element is included, namely the sound of the instrument itself, is pure technique and nothing more than technique, and on admitting this I am aware that it takes a certain amount of humility.

capazes de dar forma às suas ideias e testes com fidelidade absoluta. O sucesso desse empreendimento o levou a continuar treinando mais alunos, muitos dos quais já eram alunos de seus alunos, embora todos eles executassem rigorosamente os projetos de seu Maestro e aderissem inabalavelmente às suas normas sem a menor transgressão e, como regra, nunca tomando nenhuma iniciativa pessoal (RAMIREZ, 1993, p. 112)⁴¹.

Figura 16 – Violão José Ramirez, 1972. Madrid, Espanha.



Fonte: Fotografia realizada pelo autor na residência da família Pascoal Guimarães.

O legado de uma tradição secular que estabeleceu raízes profundas na música ocidental é reconhecido por músicos, críticos e historiadores, tendo se fortalecido nas mãos de

⁴¹ In his determination to continue with his research, he decided to teach the craft to a small group of artisans with highly skilled hand who would be capable of giving form to his ideas and tests with absolute fidelity. The success of this enterprise prompted him to continue training more pupils, many of whom were already pupils of his pupils, although all of them strictly carried out their Maestro's projects and unwaveringly adhered to his norms without the least transgression and, as a rule, never taking up any personal initiatives.

concertistas consagrados, como Andrés Segovia. A qualidade da construção, juntamente com o valor simbólico que os violões José Ramirez carregam, são elementos que os colocam na vitrine entre as relíquias que despertam o interesse de violonistas do mundo inteiro, o que, naturalmente, não deixou de ser o caso de José Pascoal Guimarães.

Desembarcando em terras orientais, o próximo instrumento a ser abordado é o violão construído pelo japonês Masaru Kohno (1926-1998), modelo n.º 30, fabricado em 1975 – ilustrado na Figura 17. Kohno é considerado um dos mais importantes luthiers envolvidos na fabricação de violões no Japão, tendo iniciado sua carreira após graduar-se, em 1948, na *Tokyo College of Arts and Crafts*.

Figura 17 – Violão Masaru Kohno, no.30, 1975. Tóquio, Japão.

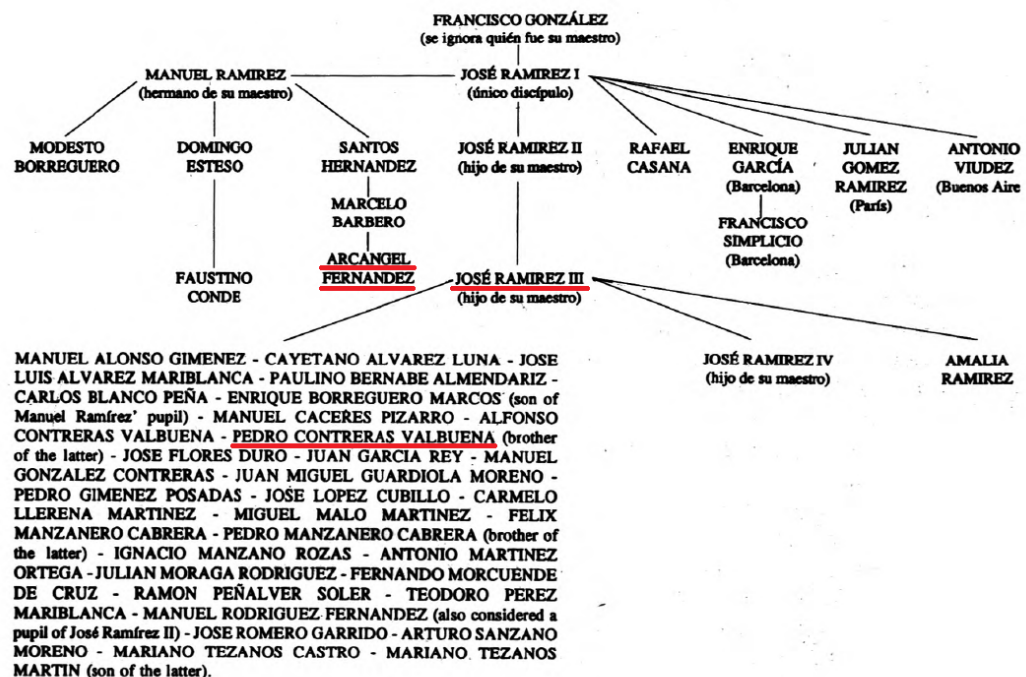


Fonte: Fotografia realizada pelo autor na residência da família Pascoal Guimarães.

No ano de 1960, Masaru Kohno viaja à Espanha com o intuito de aprofundar seus conhecimentos e de desenvolver sua técnica para a construção de violões, fixando-se no país

durante seis meses sob instrução e supervisão do mestre Arcángel Fernández.⁴² É interessante notar a rede que se forma mediante as práticas artísticas, sociais e culturais. No “mundo da arte”⁴³ da lutheria violonística, embora seja possível compreendê-lo partindo de núcleos distintos – “Mundo da Lutheria” na Alemanha, no Brasil, nos Estados Unidos etc. –, é intrigante observar a ramificação de uma rede que se interrelaciona, se conecta e se entrecruza. No tocante à concepção técnica do artesão no processo de construção de instrumentos, o luthier Masaru Kohno se pautou na tradição espanhola, que partiu de Francisco González e de seu único discípulo, José Ramirez I, passando pelo irmão deste, Manuel Ramirez, até chegar em Arcángel Fernández – conforme ilustra a Figura 18.

Figura 18 – “Diagram of guitar makers from the Madrid School”. Organograma da rede de luthiers – mestres e discípulos – apresentado por José Ramirez III. Destaco, em vermelho, aqueles que estabelecem relação com as discussões aqui expostas.



Fonte: *Things about the Guitar*. Soneto, 1993, p.229. José Ramirez III, Madrid.

Tanto a prática do artista – seja a música ou a pintura – quanto a do artesão – ofício fundamentado técnica e empiricamente – estão intimamente relacionadas ao diálogo entre a

⁴² Disponível em: <https://www.guitarsalon.com/blog/luthier-masaru-kohno?srsId=AfmBOoo6FwwRXTDWu_QeYwacBU-UCt83T3IzNFfM_BcTNO9rD9gyV5Sr> e <https://issuu.com/orfeomagazine/docs/orfeo_15_ang>. Acesso em: 02/04/2025.

⁴³ Conceito que entrarei em detalhes no último capítulo.

tradição do passado, a instabilidade do presente e a indefinição do futuro. No caso de Masaru Kohno, concepções técnicas oriundas da escola de Madrid foram incorporadas à construção de seus violões, tornando-o um grande nome da lutheria oriental. Contudo, tradições como a ocidental e a oriental, que, à primeira vista, nos remetem a ideologias distintas, carregam similaridades das quais muitos poderiam duvidar. Isto posto, Masaru Kohno se destacou como prestigiado luthier após ganhar a medalha de ouro no *Elizabeth's Concourse International Guitar Building Competition*, em 1967, na Bélgica. Mundialmente reconhecido, seus violões circularam nas mãos dos principais violonistas do século XX, como Julian Bream, Oscar Ghiglia e Sharon Isbin.⁴⁴

De volta ao Brasil, o próximo violão é um instrumento fabricado pelo luthier Joaquim Dornelas Filho, em 1981 – destacado na Figura 19. Até o momento, não dispomos de informações a respeito do referido luthier. Segundo a análise dos dados disponibilizados em sites de revenda, os violões possuíam dois padrões de construção: timbre A, para especificar os instrumentos com tampo em abeto; e timbre B, referindo-se aos violões com tampo em cedro.

Figura 19 – Violão Joaquim Dornelas Filho, timbre B, 1981.



⁴⁴ Disponível em: <https://www.vintagekohnoguitars.com/masaru_kohno.html>. Acesso em: 03/04/2025.



Fonte: Fotografia realizada pelo autor na residência da família Pascoal Guimarães.

Por fim, o último instrumento da coleção de José Pascoal Guimarães é um violão construído pelo luthier Pedro Alexandrino em 1989. Nascido em 1967 e natural de Belo Horizonte, Minas Gerais, Pedro Alexandrino estabeleceu raízes na capital mineira, desenvolveu projetos sociais e cultivou sua arte como luthier em âmbito regional. Segundo Pedro, com base em um relato concedido informalmente, José Lucena Vaz foi o grande responsável por apresentá-lo a José Pascoal Guimarães em 1987. Estabelecendo laços de amizade com José Pascoal, nutridos pela música e pelo violão, Pedro Alexandrino ressalta o impulso que a aquisição de um de seus violões por uma figura tão marcante no cenário violonístico de Belo Horizonte provocara em sua carreira.

Figura 20 – Violão Pedro Alexandrino, n.º 9, 1989. Belo Horizonte, Minas Gerais.





Fonte: Fotografia realizada pelo autor na residência da família Pascoal Guimarães.

O ímpeto de José Pascoal Guimarães frente à formação de seu acervo fez com que sua atividade se desenvolvesse de maneira ampla e diversa, não se restringindo apenas ao colecionismo de partituras e gravações comerciais, mas promovendo encontros, realizando gravações caseiras e salvaguardando a produção artística de músicos locais, incorporando-as a sua própria prática como violonista. Todos os dispositivos eletrônicos e instrumentos descritos são elementos orgânicos que constituíam as práticas de José Pascoal ligadas à música, ao violão e à coleção. Considerado como um dos personagens mais influentes para a geração de violonistas da segunda metade do século XX em Belo Horizonte, José Pascoal se distingue pela generosidade, pelo papel de grande incentivador da cultura violonística no estado, por ter sido uma figura catalizadora entre as diversas manifestações artísticas do violão. O cuidado, a dedicação e o apreço de José Pascoal pelo acervo são inegáveis, atestados por relatos da família, os quais ressaltam a proibição a qualquer pessoa de consultar o acervo sem supervisão. O hibridismo e o caráter multifacetado da coleção, bem como seu valor sociocultural e simbólico como meio de preservação da memória de personalidades que representam a arte do violão mineiro, refletem o legado de uma vida de dedicação e amor à música.

3.2 Estágio atual do armazenamento, da salvaguarda e do tratamento

O processo de transferência do acervo para a sala destinada ao seu acondicionamento na Biblioteca da Escola de Música da UFMG está sendo conduzido de maneira gradual. O primeiro passo para a doação da Coleção José Pascoal Guimarães se deu com a transferência

dos documentos registrados em papel, realizada no dia 13 de fevereiro de 2023. Desde que a coleção foi acondicionada na EMUFG,⁴⁵ venho direcionando esforços – juntamente com os servidores responsáveis – para a organização e a separação dos itens, os quais foram transferidos em caixas de papelão, como mostra a Figura 21.

Figura 21 – Separação e organização inicial dos documentos da Coleção José Pascoal Guimarães.



Fonte: Fotografia realizada pelo autor na Biblioteca da Escola de Música da UFMG.

Após a revisão e a reorganização, as partituras foram separadas e redistribuídas em pastas dispostas em ordem alfabética. As coleções de revistas, recortes de jornais, programas de concertos, correspondências, colagens, álbuns de partituras encadernados por José Pascoal e Milton Alencar, iconografia, e artigos, foram empilhadas ou distribuídas em caixas identificadas, e, enquanto aguardam a catalogação e o acondicionamento definitivo, estão organizadas conforme apresenta a Figura 22.

⁴⁵ Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais.

Figura 22 – Disposição e distribuição dos documentos em armários na Biblioteca da Escola de Música da UFMG.



Fonte: Foto realizada pelo autor na biblioteca da Escola de Música da UFMG.

Alguns meses foram necessários para que todos os itens pudessem ser avaliados, reagrupados e realocados à sua respectiva categoria documental, visto que muitos documentos – dentre os quais destaco iconografias e recortes de jornais – estavam misturados às partituras. Para que pudéssemos dispor de um registro preliminar do conteúdo e da possibilidade de localizá-los na coleção, foi desenvolvido um inventário das partituras.⁴⁶ O inventário foi realizado pela bolsista, e aluna do curso de Museologia, Maria Elisa Pereira Aguiar. Somando um total de 3.536 registros, o levantamento das partituras não inclui as coletâneas e os álbuns encadernados por José Pascoal e Milton Alencar, os quais contêm centenas de obras em manuscrito, partituras comerciais e fotocópias. Incorporando diversas obras, os referidos álbuns demandam atenção em seu gerenciamento, bem como um olhar atento para a análise, o detalhamento, a contextualização e a descrição de seu conteúdo. Entrarei em mais detalhes acerca dos álbuns nas seções 3.3 e 3.4.

A segunda etapa da alocação do acervo se concretizou com a transferência da coleção de LPs e fitas cassete, realizada no dia 14 de dezembro de 2023. Os discos de vinil estão acondicionados em móvel de madeira – como ilustra a Figura 23 – até que sejam realizados a catalogação e o tratamento especializado para limpeza dos discos, que, então, serão realocados

⁴⁶ Instrumento de pesquisa que descreve, sumária ou analiticamente, as unidades de arquivamento de um fundo ou parte dele, cuja apresentação obedece a uma ordenação lógica que poderá refletir ou não a disposição física dos documentos (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 109).

em armário arquivístico adequado. Conforme salientado anteriormente, em decorrência do ataque biológico por cupins, foi constatada uma série de discos sem capas. Desse modo, medidas de preservação e a obtenção de invólucros destinados ao armazenamento dos discos são providências que vêm sendo estudadas e desenvolvidas pela instituição e por seus servidores.

Figura 23 – Discos de vinil armazenados em móvel de madeira.



Fonte: Fotografia realizada pelo autor na biblioteca da Escola de Música da UFMG.

O inventário dos discos de vinil foi elaborado pelo bolsista e aluno do curso de Letras Gustavo da Costa Pinto. Constituído de um total de 654 itens, incluindo álbuns duplos ou maiores, a coleção soma 688 registros. Os discos afetados pela infestação por cupins não foram inseridos no inventário, até que medidas de preservação e novos invólucros sejam destinados ao seu acondicionamento. Vale lembrar, ainda, que discos foram descartados por conta do ataque biológico, e alguns duplicados foram mantidos pela família Pascoal Guimarães como

recordação. Devido a essas circunstâncias, acredita-se que a coleção de LPs tenha atingido a quantidade de mil discos, montante anunciado em manchete no jornal *Magazine Brasil* no ano de 2001. Seguindo uma perspectiva de similaridade no suporte, os discos de 78 RPM, por outro lado, somam um total de nove unidades e foram transferidos à Biblioteca da Escola de Música da UFMG pelo próprio autor deste trabalho, no dia 4 de novembro de 2024, após uma visita à residência da família Pascoal Guimarães.⁴⁷

As fitas cassete foram transferidas nas caixas originalmente destinadas ao seu armazenamento e ainda não foram inventariadas ou contabilizadas. Distribuídas em doze caixas de acrílico e duas de madeira, pressupõe-se que sejam, aproximadamente, oitocentas, de acordo com o jornal supracitado, *Magazine Brasil*. Desse modo, a coleção de fitas cassete é formada por documentos que preservam, através do registro fonográfico, as manifestações artísticas e as práticas musicais que José Pascoal Guimarães fomentava em sua residência, estando dispostas conforme a Figura 24.

Figura 24 – Disposição das fitas cassete na Biblioteca da Escola de Música da UFMG.



Fonte: Fotografia realizada no dia 14 de dezembro de 2023, por Rachel Mariana Matheus de Oliveira, bibliotecária da Escola de Música da UFMG.

⁴⁷ No dia 3 de novembro de 2024, estive na casa da família Pascoal Guimarães para revisar e fotografar alguns documentos que seriam descritos na pesquisa e após avaliação dos discos de 78RPM, na ocasião, fui orientado e autorizado a transferi-los para a Biblioteca da Escola de Música da UFMG.

Conforme salientado anteriormente, a Coleção José Pascoal Guimarães tem sido transferida de maneira gradativa e, por conseguinte, ainda não se encontra integralmente nas instalações da Biblioteca da Escola de Música da UFMG. Vale salientar que a sala destinada ao acondicionamento do acervo possui limitações de espaço, fator que exige um planejamento organizacional para que todos os documentos sejam acomodados sem que sua integridade seja colocada em risco. As fitas de rolo e VHS, assim como os CDs e DVDs, são itens que permanecem sob a guarda da família Pascoal Guimarães, até que um móvel apropriado seja destinado ao seu armazenamento e acondicionamento definitivo.

As fitas de rolo estão acondicionadas em caixas de madeira feitas sob medida e se encontram em bom estado de preservação. Todavia, se tratando de documentos analógicos – assim como as fitas cassete e VHS –, determinado aspecto não elimina a urgência no direcionamento de iniciativas para o seu processamento técnico⁴⁸ e a sua migração de suporte (digitalização), salvaguardando-as da deterioração causada pelo tempo, preservando-as e conservando memórias de um contexto sociocultural, que se cristalizam por meio destas gravações. Em contrapartida, devido ao ataque biológico por cupins, as fitas VHS carecem de iniciativas para o seu gerenciamento antes de serem transferidas à Biblioteca da Escola de Música da UFMG. Parte das fitas estão alocadas em caixas de madeira, porém a outra parte, aquelas tomadas pela infestação, estão armazenadas em um depósito nos fundos da casa da família, expostas a novos ataques de agentes biológicos e sujeitas à ação do tempo. Por isso, medidas de preservação e salvaguarda dos itens são urgentes, devendo ser priorizadas entre as medidas referentes ao acervo.

Os DVDs correspondem a uma pequena parcela da coleção, totalizando 13 itens. Os CDs, por outro lado, são itens que respondem por grande volume no acervo. Embora os CD's não tenham sido contabilizados após o início das atividades com a coleção, partimos da estimativa de 800 unidades, assim como foi afirmado no jornal *Magazine Brasil*, publicado em 2001. A coleção de CDs e DVDs, portanto, devido às características do suporte, são itens que não demandam uma ação urgente de gerenciamento, revitalização e salvaguarda, visto que a deterioração causada pelo tempo é um fator amenizado pela tecnologia dos suportes, pelo bom acondicionamento e pela preservação adequada dos itens.

Devido à recente incorporação da Coleção José Pascoal Guimarães à Biblioteca da

⁴⁸ Expressão utilizada para indicar as atividades de identificação, classificação, arranjo, descrição e conservação de arquivos. Também chamado processamento arquivístico, tratamento arquivístico ou tratamento técnico (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 138).

Escola de Música da UFMG, o tratamento pautado em métodos da biblioteconomia e da arquivologia ainda estão em estágio embrionário. A ciência que envolve os campos citados, bem como a prática de descrição e catalogação documental, demanda uma formação especializada, escapando, portanto, à minha atividade diante do acervo. O conceito de descrição, segundo diretrizes da arquivologia, é o “conjunto de procedimentos que leva em conta os elementos formais e de conteúdo dos documentos para elaboração de instrumentos de pesquisa” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 67), podendo conter diversas camadas em sua constituição. Ressalto o desdobramento do processo de descrição arquivística multinível, que, de acordo com o *Dicionário de Terminologia Arquivística*, é o modo pelo qual a descrição, “levando em consideração a estrutura de organização de um acervo, permite a recuperação das informações dos documentos que o integram em diferentes níveis, do mais genérico ao mais específico, estabelecendo relações verticais e horizontais entre eles” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 67). Aplicada à unidade documental, a descrição revela o real significado do material através de seu conteúdo, de seu contexto de produção e da relação orgânica com o fundo em que está inserido. Dessa forma, a descrição é um procedimento técnico, a fim de desenvolver instrumentos de pesquisa – elaboração de inventários, índices, catálogos e guias – com o objetivo de otimizar a atividade do pesquisador e o trabalho historiográfico, em que a “análise crítica do material documentário até a síntese e a interpretação é o caminho a seguir” (BELLOTTO, 2006, p. 173). O catálogo, por sua vez, é um “instrumento de pesquisa organizado segundo critérios temáticos, cronológicos, onomásticos ou toponímicos, reunindo a descrição individualizada de documentos pertencentes a um ou mais fundos, de forma sumária e analítica” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 45). Até o momento, dispomos de um único instrumento de pesquisa para acesso e recuperação de informação na Coleção José Pascoal Guimarães, conforme posto anteriormente, o inventário das partituras e LP’s.

Como mencionado na seção 2.2, a tomada de iniciativas para o tratamento de acervos musicais deve, imprescindivelmente, considerar as singularidades inerente aos documentos musicográficos e àqueles oriundos dos registros de práticas musicais, como discos e fitas. As diretrizes que norteiam a gestão de arquivos em acervos musicais nem sempre se alinham aos meios desenvolvidos para o processamento arquivístico dos demais gêneros documentais. Logo, visto o cenário incipiente em que se encontram as atividades diante da Coleção José Pascoal Guimarães, saliento a necessidade de mobilização de equipe especializada para seu gerenciamento, bem como a avaliação acerca da possibilidade de replicar estratégias de processamento com base em acervos similares, como a Coleção Ronoel Simões.

Em 2023, durante o congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), tive a oportunidade de conhecer o violonista e pesquisador Jefferson Motta, um dos responsáveis pelo tratamento da Coleção Ronoel Simões, alocada na Discoteca Oneyda Alvarenga, que integra o Centro Cultural de São Paulo (CCSP). Por meio do contato que estabelecemos e do acompanhamento de palestras que trouxeram relatos das atividades desempenhadas por Jefferson e pela equipe do CCSP diante da Coleção Ronoel Simões, pude constatar a forma como a equipe articulou iniciativas para acondicionar os LPs, digitalizar as fitas de rolo, as fitas cassete “K7” e os discos de 33 e de 78 RPM. Nesse sentido, embora os espaços físicos em que as coleções estão alocadas sejam muito divergentes entre si – dado que a Discoteca Oneyda Alvarenga dispõe de salas com climatização,⁴⁹ estrutura e espaço amplo para o acondicionamento da coleção conforme a necessidade de cada documento, enquanto a sala disponibilizada na Biblioteca da Escola de Música se restringe a um ambiente reduzido e sem o tratamento adequado –, as semelhanças entre a Coleção José Pascoal Guimarães e Ronoel Simões são elementos que possibilitam a adoção de iniciativas comuns em seu gerenciamento. A complexidade administrativa e institucional que envolve implementar medidas de tratamento, bem como destinar espaço de armazenamento adequado que cumpra com as especificidades intrínsecas aos acervos musicais, é uma dificuldade enfrentada pelos órgãos custodiadores de acervos musicais, devendo, pois, ser considerada ao se propor ações de controle ambiental,⁵⁰ de revitalização, de salvaguarda e de preservação do patrimônio histórico e cultural. Considerando essa discussão como um apontamento de eventuais possibilidades e alternativas para o futuro, reforço a importância do desenvolvimento de atividades colaborativas, estabelecendo diálogo com outras instituições que, da mesma forma, buscam ampliar e fortalecer ações de preservação do patrimônio cultural brasileiro.

Ao se iniciar as atividades diante da Coleção José Pascoal Guimarães, juntamente com as bibliotecárias da Escola de Música da UFMG – Rachel Mariana Matheus de Oliveira e Elizabeth Almeida Rolim –, foram adotadas medidas de classificação⁵¹ que, estabelecendo

⁴⁹ Processo de adequar, por meio de equipamentos, a temperatura e a umidade relativa do ar a parâmetros favoráveis à preservação dos documentos (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 50).

⁵⁰ Conjunto de procedimentos para criação e manutenção de ambiente de armazenamento propício à preservação, compreendendo controle de temperatura, da umidade relativa, da qualidade do ar, da luminosidade, bem como prevenção de infestação biológica, procedimentos de manutenção, segurança e proteção contra fogo e danos por água (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 55).

⁵¹ De acordo com o Dicionário de Terminologia Arquivística, entende-se por classificação: 1. Organização dos documentos de um arquivo ou coleção, de acordo com um plano de classificação, código de classificação ou quadro de arranjo; 2. Análise e identificação do conteúdo de documentos, seleção da categoria de assunto sob a qual sejam recuperados, podendo-lhes atribuir códigos (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 49).

categorias documentais que disponham de uma organização prévia e que assegurem o acesso aos itens da coleção, viabilizassem a pesquisa científica e musicológica até que iniciativas para seu processamento técnico sejam adotadas. A classificação documental que desenvolvemos para o acondicionamento dos itens da Coleção José Pascoal Guimarães está alicerçada em uma categorização que prioriza, sobretudo, a organização original de José Pascoal Guimarães. Vale salientar algumas intervenções de realocação que foram necessárias devido a unidades documentais localizadas em categorias que divergem em conteúdo e gênero, nas quais verificou-se a ausência de relações orgânicas que justificassem seu arranjo – por exemplo, recortes de jornais e fotografias inseridas em meio a partituras e revistas. O método de arquivamento concentra-se na relação de fundos, ou seja, na distribuição em espécie documental,⁵² estratégia adotada de modo a potencializar as ferramentas de identificação dos documentos, a localização e a consulta a informações neles contidas. Segundo Heloísa Liberalli Bellotto (2006, p. 126),

É indispensável que a ordenação de arquivos permanentes se faça por fundos. Hoje em dia já é inadmissível, mesmo nos países cujo emprego de tratamento arquivístico adequado a seus acervos documentais administrativos esteja recente, que os documentos estejam arranjados por assunto, por ordem cronológica única, por formatos ou suportes materiais da documentação que lhe compete recolher, tratar, custodiar, preservar e divulgar.

Dessa forma, elaborei dois organogramas da Coleção José Pascoal Guimarães. O primeiro apresenta o mapeamento de todos os documentos que compõem o acervo, embora alguns ainda estejam sob domínio da família, aguardando a transferência para a Escola de Música da UFMG. Organizados em categorias específicas, de acordo com a função e o gênero de cada unidade documental, os itens que integram a coleção podem ser visualizados na relação exposta na Figura 25. O segundo organograma se trata do quadro de arranjo,⁵³ que foi desenvolvido para elencar os documentos que estão acondicionados na Biblioteca da Escola de Música da UFMG, ilustrando a classificação e a organização atual a que submetemos os itens,

⁵² Divisão de gênero documental que reúne tipos documentais por seu formato. São exemplos de espécies documentais ata, carta, decreto, disco, filme, folheto, fotografia, memorando, ofício, planta, relatório (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 85).

⁵³ O *arranjo* caracteriza-se como uma “sequência de operações intelectuais e físicas que visam à organização dos documentos de um arquivo ou coleção, de acordo com um plano ou quadro previamente estabelecido (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 37); logo o *quadro de arranjo* se apresenta como um “esquema estabelecido para o arranjo dos documentos de um arquivo, a partir do estudo das estruturas, funções ou atividades da entidade produtora e da análise do acervo (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 141)”.

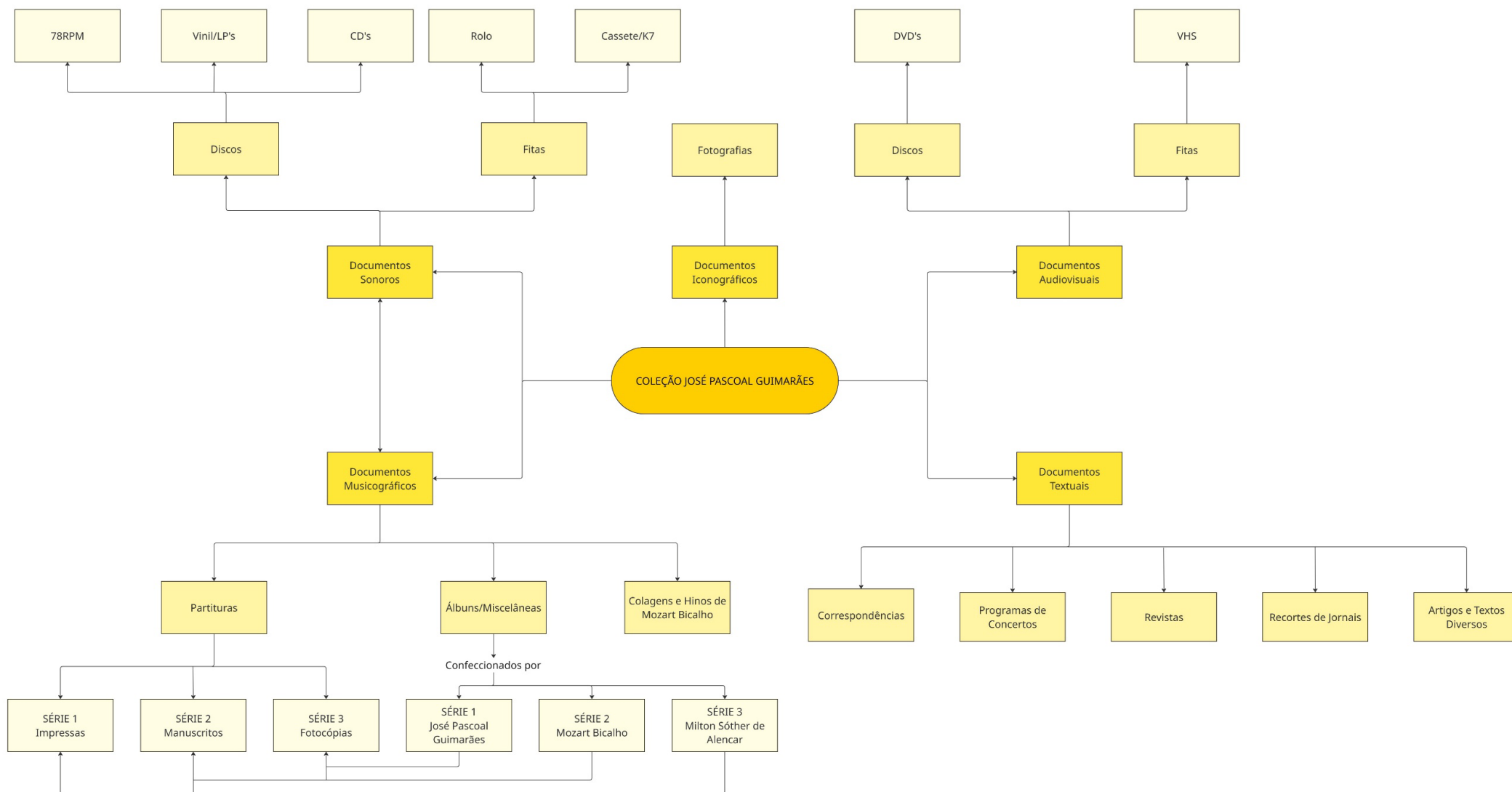
distribuídos em fundos e em suas respectivas seções,⁵⁴ séries⁵⁵ e subséries – como mostra a Figura 26.

No decorrer do capítulo, não me proponho a desenvolver uma descrição de cada unidade documental que compõe os fundos da Coleção José Pascoal Guimarães, ação que implicaria uma prática regida sistematicamente pelos princípios da arquivologia, mas pretendi lançar luz, a partir de uma perspectiva geral, sobre os itens que constituem os fundos e suas respectivas seções, ampliar a compreensão da dinâmica artística e cultural que deu origem aos documentos – ou seja, investigar sua proveniência, quando houver –, analisar e refletir sobre suas características e, sobretudo, explorar as fontes musicográficas que revelam as relações e os fluxos que se estabeleceram na rede de sociabilidades em torno do violão mineiro. Nesse sentido, adotando uma abordagem direcionada aos personagens que integraram o *mundo da arte* do violão em Minas Gerais na primeira e na segunda metade do século XX, o levantamento documental e a reflexão em torno da coleção se fundamentam em sua potencialidade quanto ao redimensionamento historiográfico do violão no Brasil, descortinando práticas artísticas de músicos ostracizados pelo tempo e esquecidos na literatura do instrumento.

⁵⁴ Subdivisão do quadro de arranjo que corresponde a uma primeira fração lógica do fundo, em geral reunindo documentos produzidos e acumulados por unidade(s) administrativa(s) com competências específicas. Também chamada de subfundo (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 151).

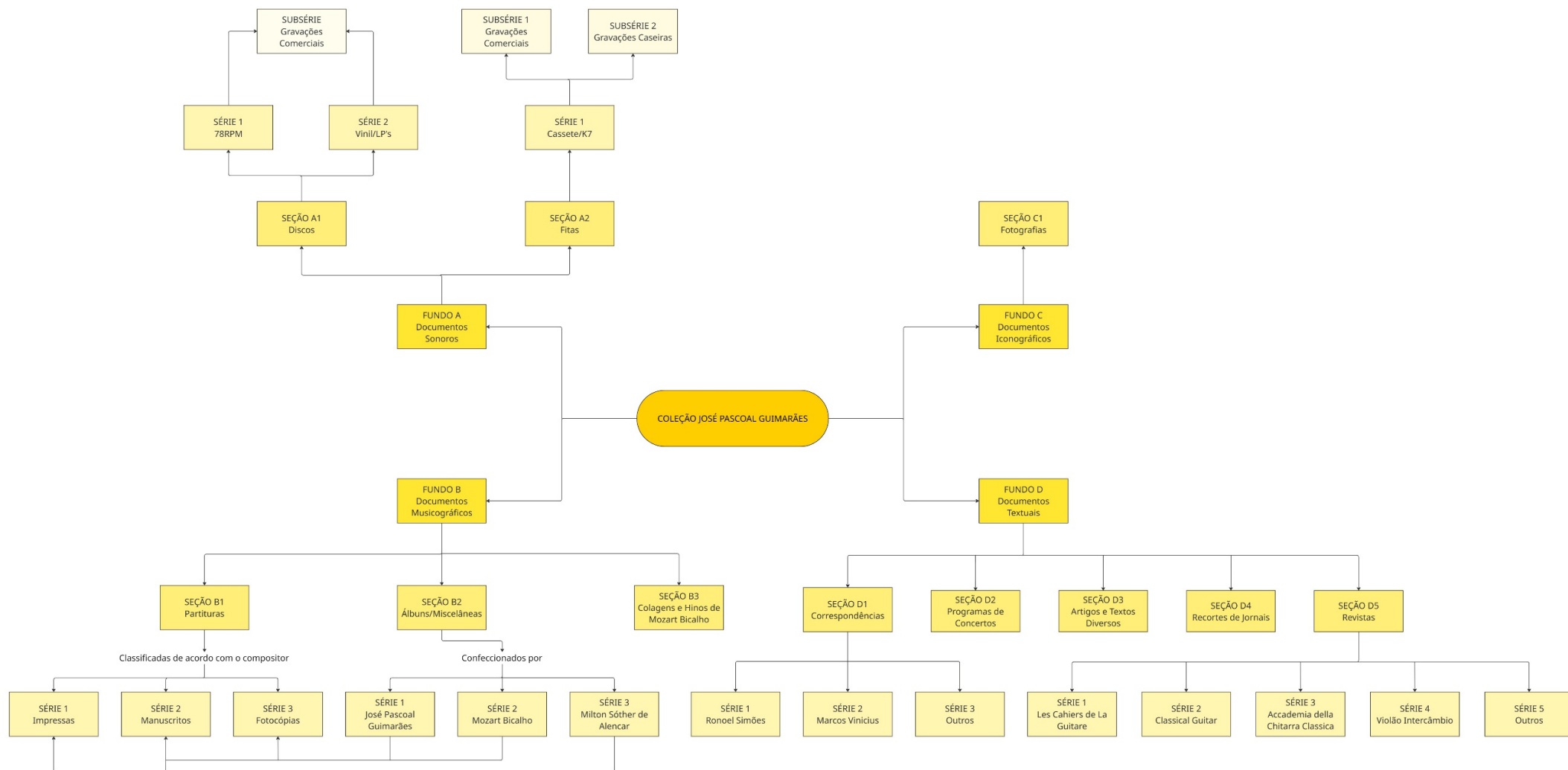
⁵⁵ Subdivisão do quadro de arranjo que corresponde a uma sequência de documentos relativos a uma mesma função, atividade, tipo documental ou assunto (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 153).

Figura 25 – Organograma dos documentos que compõem a Coleção José Pascoal Guimarães.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 26 – Quadro de arranjo da Coleção José Pascoal Guimarães.



Fonte: Elaborado pelo autor.

3.3 Partituras

A coleção de partituras que José Pascoal Guimarães constituiu ao longo de cinco décadas de atividade quase ininterrupta diante de seu acervo é formada por obras comerciais, manuscritos e fotocópias. As partituras de cunho comercial são aquelas cujo próprio nome indica que foram publicadas por casas editoriais e, desse modo, dispuseram de meios que promoviam sua divulgação e seu alcance. Cabe ressaltar que a publicação de obras em edição comercial nem sempre atendia aos anseios de seus autores. Apesar de idealizadas com a pretensão de promoção profissional, subsídio financeiro e perpetuação à posteridade, essas edições não foram suficientes para conter o esquecimento que se impôs sobre a trajetória e a obra de violonistas no Brasil da primeira e da segunda metade do século XX. Cito como exemplo o violonista mineiro Agostinho de Matos, que, mesmo tendo publicado comercialmente algumas de suas obras – conforme exemplares apresentados na Figura 27 –, não obteve reconhecimento, permanecendo à margem da literatura do instrumento.

Figura 27 – Edições comerciais de dois choros para violão de Agostinho de Matos (Agustin Bob).



Fonte: Editora Musical Santos Dumont Limitada, São Paulo (SP). Fotografias realizadas pelo autor na Coleção José Pascoal Guimarães.

Os manuscritos, por sua vez, carregam uma importância singular na Coleção José Pascoal Guimarães, visto que muitos preservam obras de violonistas que integravam a rede de

sociabilidades em torno do violão em Minas Gerais, sobretudo em Belo Horizonte, não obstante, ostracizados pelo tempo. Potencializando a pesquisa musicológica e o redimensionamento historiográfico da trajetória do violão mineiro e de seus expoentes, os manuscritos – podendo ser, de acordo com os princípios da arquivologia, tanto apógrafos⁵⁶ quanto autógrafos⁵⁷ – são majoritariamente de autoria de violonistas que possuem uma vinculação a José Pascoal Guimarães, músicos que frequentavam sua residência e que colaboravam com a formação de seu acervo por meio dos saraus, de gravações e da doação de partituras. Identificam-se, desta forma, manuscritos referentes à produção artística de violonistas como Nelson Piló e seu filho Alexandre, Mozart Bicalho, Júlio Borges, Christovam Colombo dos Santos, Milton Sóther de Alencar, João Pinheiro, José Augusto Vieira, Walter de Carvalho Alves, entre outros.

No processo de revisão dos documentos que compõem a coleção, constatamos a presença de uma série de manuscritos confeccionados pelo próprio José Pascoal Guimarães, dos quais dois álbuns despertaram interesse particular. Esses álbuns reúnem obras de José Augusto Vieira e João Pinheiro, dois violonistas que representam a linguagem do violão do rádio⁵⁸ na capital mineira, transcritas por José Pascoal Guimarães a partir de gravações comerciais e caseiras. A análise desses materiais será detalhada no capítulo 4.2.3.

As fotocópias, por outro lado, foram produzidas a partir de obras comerciais e manuscritos, algumas cujos originais podem ser identificados na coleção. Na relação de fotocópias que constituem o acervo, chamo a atenção para os álbuns musicográficos – ou miscelâneas⁵⁹ – confeccionados pelo próprio José Pascoal Guimarães. Trata-se de unidades documentais compostas quase integralmente por fotocópias, com exceção de alguns manuscritos, contendo identificação numérica e índice com as obras anexas ao documento, como mostra a Figura 28.

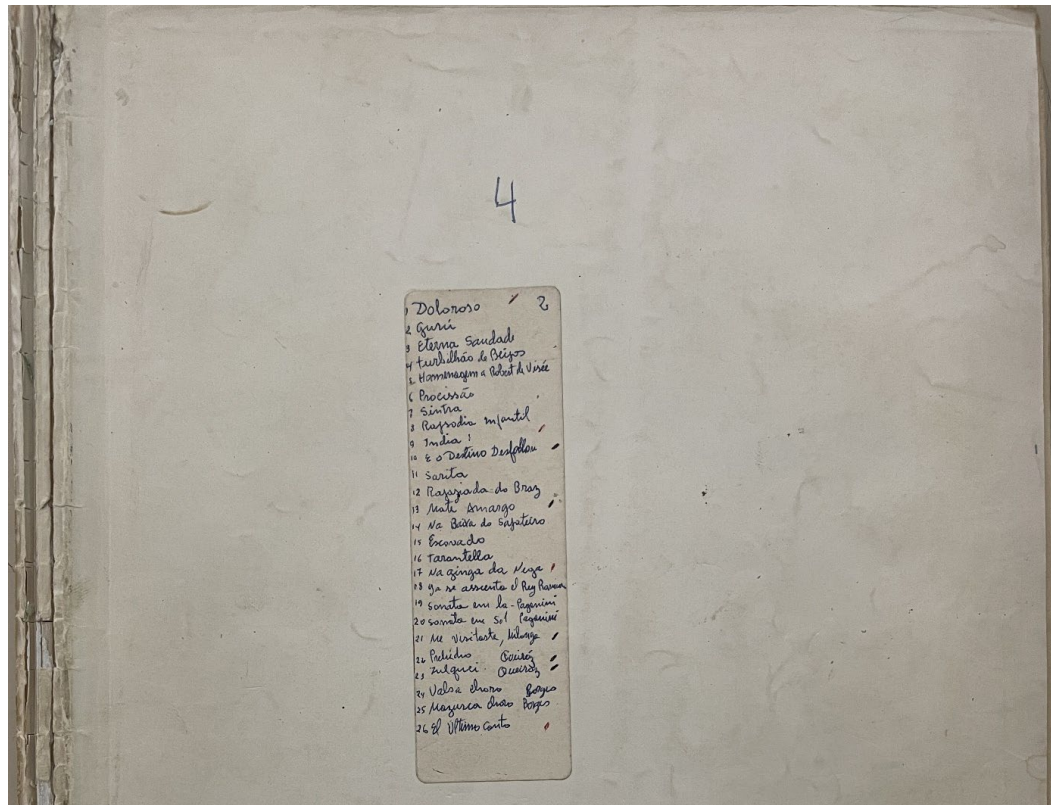
⁵⁶ Cópia manuscrita, de época, realizada por outro que não o autor (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 24).

⁵⁷ Manuscrito de próprio punho do autor, assinado ou não (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 40).

⁵⁸ Entrarei em detalhes acerca dos violonistas José Augusto Vieira e João Pinheiro, bem como da linguagem do violão do rádio, no último capítulo.

⁵⁹ Álbum musicográfico: documento musicográfico coletivo que reúne, numa só unidade documental, um conjunto de peças musicais (geralmente instrumentais) de variado número de autores. Também conhecido como miscelânea (CONARQ, 2018, p. 6).

Figura 28 – Álbum musicográfico confeccionado por José Pascoal Guimarães.



Fonte: Fotografia realizada pelo autor na Coleção José Pascoal Guimarães.

Os documentos musicográficos que compõem o acervo percorrem todo o repertório canônico do violão de concerto, desde obras do alaudista e compositor renascentista John Dowland (1563-1626) – as quais foram incorporadas posteriormente ao repertório do violão de construção moderna –; transcrições para violão solo de obras de Johann Sebastian Bach (1685-1750); obras de autores clássicos que foram relevantes na elaboração de métodos que ampliaram as possibilidades técnicas e interpretativas na linguagem do instrumento – como Fernando Sor (1778-1839), Mauro Giuliani (1781-1829) e Dionisio Aguado (1784-1849); além de violonistas-compositores que contribuíram efetivamente para a ascensão e para a consolidação do violão como instrumento de concerto solista no século XX. Tais violonistas, como Francisco Tárrega (1852-1909), Agustín Barrios Mangoré (1885-1944) e Heitor Villa-Lobos (1887-1959), desenvolveram um repertório idiomático, aliado às possibilidades expressivas do violão moderno, promovendo concertos e atividades didáticas regulares. Contudo, o valor simbólico e sociocultural intrínseco à Coleção José Pascoal Guimarães se expressa por meio do contexto em que sua formação ocorreu. Ao preservar documentos que evidenciam manifestações artísticas de músicos locais – principalmente em Minas Gerais –, o acervo incorpora a produção musical de personalidades que desempenharam atividades

regulares ligadas ao violão, tendo ampliado o repertório do instrumento compondo a partir de gêneros em voga na época – como valsa, choro, tango brasileiro, maxixe etc. –, realizando gravações, idealizando programas radiofônicos e, sobretudo, lançando o violão aos palcos e teatros em território nacional.

Alguns violonistas obtiveram reconhecimento a partir do resgate de suas obras e de suas trajetórias, fruto do trabalho incessante de pesquisadores e musicólogos como Humberto Amorim, Flávia Prando, Gilson Antunes, Luciano Lima, Jefferson Motta e Celso Faria. Nesse sentido, o acervo condiciona, para citar alguns, obras dos paulistas José Alves da Silva (Aymoré), Atílio Bernardini, Armando Neves, Antonio Giacomino, Rogério Guimarães⁶⁰ e Américo Jacomino (Canhoto); do mato-grossense Levino Albano da Conceição, do pernambucano João Teixeira Guimarães (João Pernambuco), do carioca Othon Salleiro⁶¹ e dos mineiros José Augusto de Freitas⁶², Nelson Piló⁶³ e Mozart Bicalho.⁶⁴ Assim, a importância da Coleção José Pascoal Guimarães se manifesta através da preservação da produção artística de músicos que o tempo não foi capaz de apagar e, salvaguardando evidências da atividade violonística presente em diversos polos do território brasileiro, brinda-nos com a possibilidade de descortinar práticas do passado, ao passo que novas peças do quebra-cabeça historiográfico do violão são revisitadas, recontadas e reconstituídas.

⁶⁰ Para maiores informações a respeito da trajetória do violonista-compositor, consultar a dissertação de Jefferson Luis Gonçalves da Motta: “Rogério Guimarães: o violão brasileiro nas gravadoras, nas rádios e palcos (1926-1968).”

⁶¹ Consultar a dissertação de Flavia Rejane Prando, “Othon Salleiro: um Barrios brasileiro? Análise da linguagem instrumental do compositor-violonista. (1910-1999)”.

⁶² Radicado no Rio de Janeiro a partir de 1920, a obra e a trajetória do violonista mineiro José Augusto de Freitas (1912-1990) tem sido revisitada e recontada através do trabalho do violonista Celso Faria e do escritor Jorge Mello, iniciativa celebrada com o lançamento do livro “José Augusto de Freitas: elo perdido do violão brasileiro” em 2024, e, posteriormente, do álbum de partituras publicado pela editora Legato.

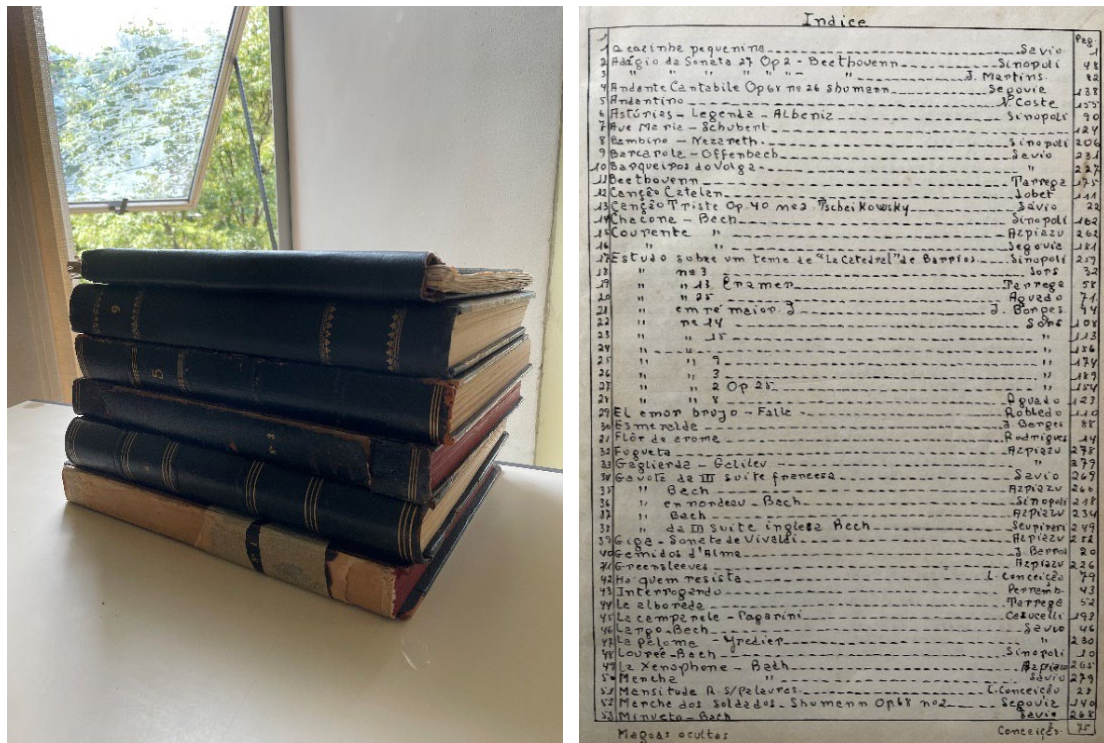
⁶³ Violonista-compositor que estabeleceu vínculo de amizade com José Pascoal Guimarães, cuja importância para o violão mineiro e relação com a formação do acervo serão expostos no último capítulo. Para detalhes de sua trajetória, consultar a dissertação de Fábio Nery de Souza, “Nelson Piló (1914-1986) e seus Estudos para violão solo: aspectos biográficos do compositor e dados sobre 157 Estudos resgatados”.

⁶⁴ Figura de uma capacidade artística singular e indiscutível, apesar do reconhecimento tardio como violonista e compositor. Contribuiu honrosamente com a projeção do violão em emissoras de rádio e manifestações socioculturais urbanas, bem como com a impulsão do instrumento como símbolo de identidade nacional. Mozart Bicalho, assim como Nelson Piló, foi uma personalidade muito influente e presente no cotidiano de José Pascoal Guimarães, detendo, portanto, um valor simbólico único no acervo. Para detalhes a respeito de sua trajetória, consultar a dissertação de Reginaldo de Almeida Martins, “Muito além da valsa Gotas de Lágrimas: o violão seresteiro de Mozart Bicalho em transcrições e arranjos de seus álbuns Sonhando ao Luar e Um Senhor Violão”.

3.4 Álbuns musicográficos de Milton Sóther de Alencar e de Mozart Bicalho

Nas primeiras iniciativas direcionadas ao processamento, à revisão, à separação e à reorganização dos documentos que compõem a Coleção José Pascoal Guimarães, foram constatados seis álbuns musicográficos – como mostra Figura 29 –, cinco da autoria de Milton Sóther de Alencar e um, reunindo obras de Mozart Bicalho, cuja proveniência não foi possível determinar. Elaborados através do processo de encadernação e contendo uma combinação de partituras em edições comerciais, manuscritos e fotocópias, esses álbuns são itens que despertaram grande curiosidade. Após análise, pude atestar seu potencial de redimensionar a historiografia do violão mineiro ao preservar obras de violonistas que não são incorporados à literatura do instrumento. Desse modo, configuram-se como fontes substanciais para o desenvolvimento da pesquisa musicológica e historiográfica, resguardando obras que evidenciam e refletem as interrelações de uma rede de sociabilidades em torno do violão mineiro na primeira e na segunda metades do século XX. Ou seja, são obras de autores que representam linguagens violonísticas de universos multifacetados, que integravam manifestações musicais e fluxos socioculturais em âmbito regional e nacional, como será demonstrado ao longo do trabalho.

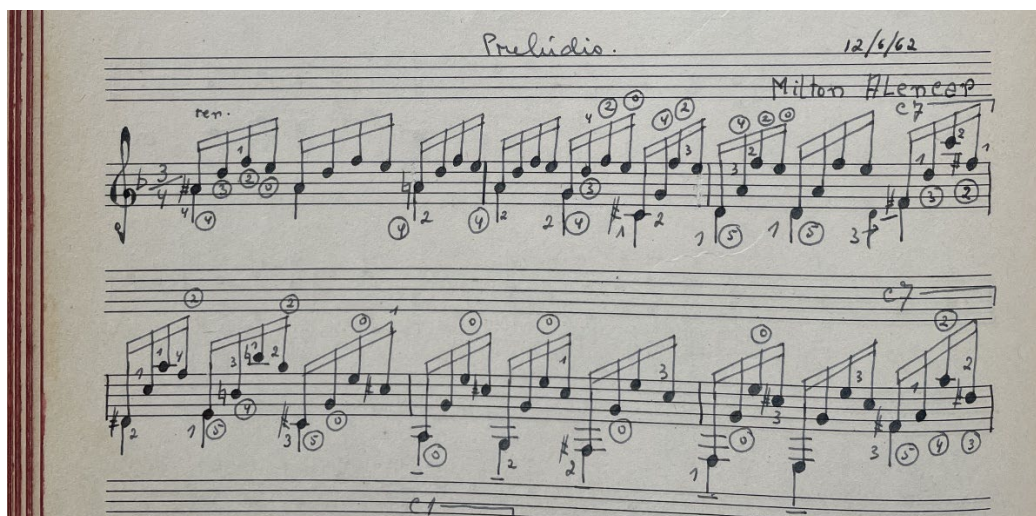
Figura 29 – Álbuns musicográficos confeccionado por Milton Sóther de Alencar e exemplificação de índice que compõem cada álbum.



Fonte: Fotografia realizada na Coleção José Pascoal Guimarães pelo autor.

Apesar de uma dúvida momentânea ao nos depararmos com os documentos, após a análise de todos os álbuns musicográficos – excetuando o álbum de Mozart Bicalho –, tendo constatado o mesmo padrão de caligrafia e de assinatura, além da data do registro, atribuímos sua autoria a Milton Sóther de Alencar. Os cinco álbuns musicográficos confeccionados por Milton Alencar – maneira como ele assina os álbuns – são constituídos por partituras em edições comerciais e manuscritos, todos contendo índice com a relação de obras contidas na unidade documental, conforme ilustra a Figura 29. Três dos cinco álbuns em questão são compostos por obras comerciais e manuscritos apógrafos, entre os quais se constata um único autógrafo: um *prelúdio* composto pelo próprio autor, como mostra a Figura 30.

Figura 30 – Manuscrito autógrafa de Milton Alencar, 12 de junho de 1962.



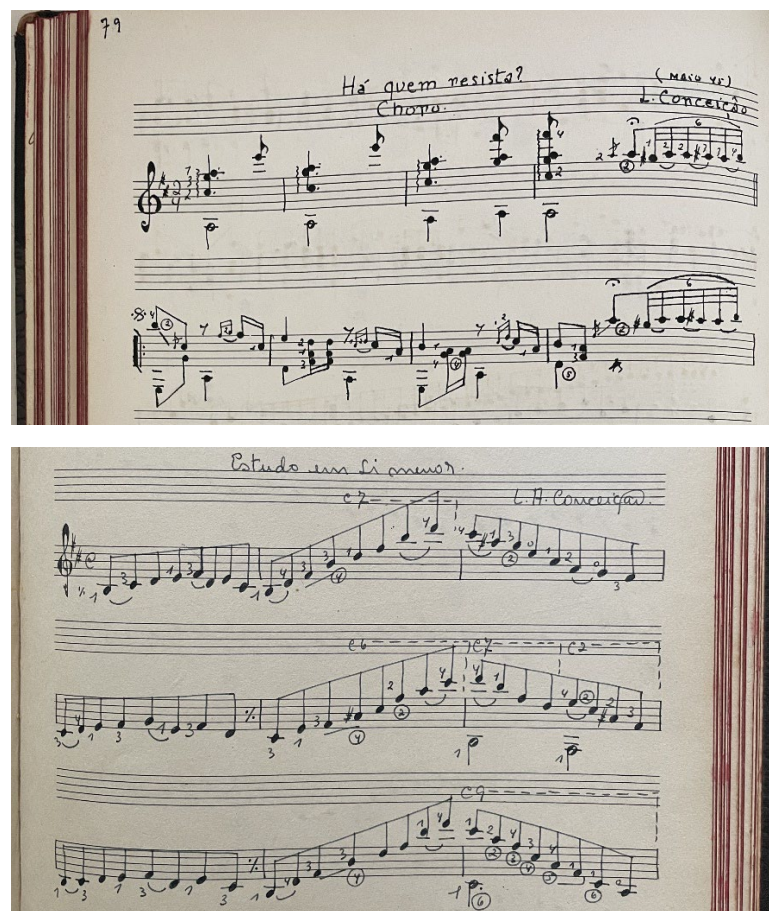
Fonte: Fotografia realizada na Coleção José Pascoal Guimarães pelo autor.

Os manuscritos abarcam uma grande diversidade de autores, desde obras consagradas no repertório da música clássica de concerto até valsas e choros de violonistas amadores que integravam a rede de sociabilidade do violão na capital mineira do século XX. Direccionando um olhar atento principalmente para aqueles violonistas que figuram na trajetória do violão brasileiro, sobretudo em Minas Gerais, destaque, portanto, as informações de autoria referenciadas nos manuscritos como evidências de uma rede colaborativa que agenciava as relações e as práticas socioculturais no *mundo do violão* em Belo Horizonte.

No que se refere aos álbuns musicográficos, verificamos uma série de obras do violonista Levino Albano da Conceição. Em pesquisa desenvolvida mediante o estudo e análise do periódico *Minas Geraes*, Fábio Nery de Souza (2023, p.147-148) constatou que Levino fez sua primeira apresentação em Belo Horizonte no dia 23 de maio de 1925, no Grande Hotel; sua segunda passagem pela capital mineira ocorreu em 26 de setembro de 1926, quando realizou um concerto no Teatro Municipal; na terceira passagem, o violonista fez dois concertos, datados de 7 de outubro de 1935, no Conservatório Mineiro de Música, e de 17 de outubro, no Teatro Municipal; o último registro de concerto do violonista em Belo Horizonte, mencionado no jornal *Minas Geraes*, refere-se ao dia 30 de abril de 1937, contando com as participações de Christovam Colombo dos Santos e de Bruno Xavier na interpretação em trio da peça *Lágrima*, de Francisco Tárrega. Violonista que rompeu as barreiras impostas pela perda da visão aos seis anos idade em decorrência da febre amarela, Levino é caracterizado pela versatilidade, interpretando tanto peças já consolidadas no violão clássico de concerto – como *Capricho Árabe* de Francisco Tárrega e *Introdução e Rondo* de Dionisio Aguado – quanto peças do

repertório tipicamente brasileiro – destacando-se o choro *Pó de Mico*, de João Pernambuco. Além disso, o violonista-compositor incluía suas peças autorais no programa dos concertos. Podemos citar a obra *Há Quem Resista?*, executada por Levino no recital realizado no Grande Hotel em 1925; e o *Estudo em Si menor*, interpretada em seu recital no Teatro Municipal no ano de 1926. Ambas as peças são exemplificadas na Figura 31 e compõem os álbuns de manuscritos confeccionados por Milton Sóther Alencar.

Figura 31 – Manuscrito das peças Há Quem Resista? e Estudo em Si menor, de Levino Albano da Conceição.

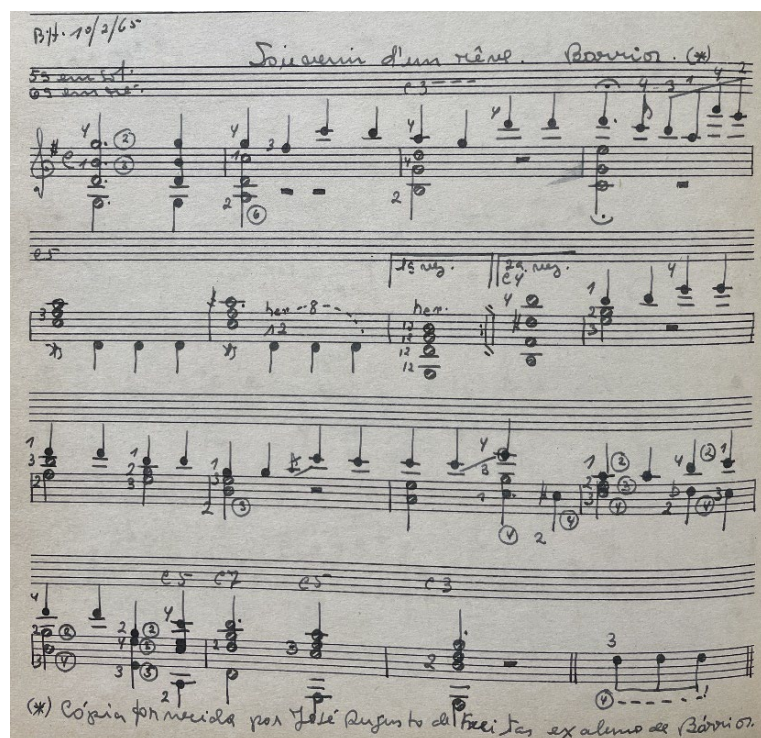


Fonte: Fotografia realizada pelo autor na coleção José Pascoal Guimarães.

A história do violão na capital mineira abriga a memória de violonistas estrangeiros que desempenharam atividades pedagógicas e realizaram recitais na primeira metade do século XX, dentre os quais destaco os argentinos Juan Angel Rodriguez (1885-1944) e Manoel Lopes Ramos, o paraguaio Agustín Barrios, o uruguaio Abel Carlevaro (1916-2001) e os espanhóis Andrés Segovia e Josefina Robledo. O manuscrito que despertou uma curiosidade singular – ilustrado na Figura 32 – se refere à peça *Souvenir D'un Rêve*, composta por Agustín Barrios

(posteriormente renomeada como *Sueño en La Floresta*). Através de uma observação registrada na parte inferior do manuscrito, na qual Milton Alencar menciona a fonte utilizada para confecção do documento, verifica-se o relato de que a transcrição foi feita a partir de uma cópia fornecida por José Augusto de Freitas, ex-aluno de Barrios.

Figura 32 – Manuscrito da obra *Souvenir d'un Rêve*, de Agustín Barrios.



Fonte: Fotografia realizada pelo autor na Coleção José Pascoal Guimarães.

Exercendo forte influência sobre uma geração de violonistas – amadores e profissionais –, entre os quais destaco José de Assis Martins e Christovam Colombo dos Santos, reforço principalmente a passagem do violonista argentino Juan Angel Rodriguez. O prestigiado violonista

teve importante participação na história do violão da capital mineira; além das diversas apresentações, esse argentino residiu, por mais de três anos, na capital mineira. Nos primeiros anos da década de 1930, desenvolveu trabalho didático-pedagógico, tendo sido professor de **José de Assis Martins**, Inah Melo Campos, Armando Werneck, Bruno Xavier, **Christovam dos Santos**, **Lauro Catald**, José de Freitas e Antônio Guimarães (DE SOUZA, 2023, p. 150), grifos nossos.⁶⁵

⁶⁵ Os nomes destacados são violonistas que despertam interesse particular na abordagem do violão mineiro presente na Coleção José Pascoal Guimarães. Tendo seus nomes repercutidos por meio da

Nos referidos álbuns musicográficos de Milton Alencar é possível identificar duas obras de Juan Angel Rodriguez, sendo elas: *La Despedida*⁶⁶ e *Flor de Aroma*, ambas em edição comercial. O violonista Juan Angel Rodriguez foi uma personalidade que disseminou, tendo em vista sua intensa atividade de cunho didático-pedagógico, um método moderno de ensino, pautado em princípios da escola de Francisco Tárrega e Fernando Sor, mas incorporou um modernismo que o manteve afastado de uma postura colonizadora, ligada a um repertório eurocêntrico, “incluindo em seu trabalho a inovação de arranjos e composições latino-americanas” (DE SOUZA, 2023, p. 232). Dessa forma, um aspecto que atribui valor simbólico aos álbuns se apresenta na preservação de obras musicais de autores que passaram por Belo Horizonte e que estabeleceram impacto social na cultura do instrumento na capital, contribuindo com um *mundo da arte* que se encontrava em pleno processo de germinação.

Um dos personagens marcantes na trajetória do violão em Belo Horizonte, tendo tomado aulas com o violonista supracitado, é José de Assis Martins (1910-1969). Violonista que assumiu protagonismo através da intensa atividade pedagógica, afirmando-se como um dos principais professores do violão clássico na capital mineira. Superou barreiras impostas pela paralisia infantil, que o acometeu em decorrência da poliomielite, e consolidou sua formação através do contato com violonistas como Andrés Segovia, Manoel Lopes Ramos, Isaías Savio e Levino Albano da Conceição. Além disso, exerceu papel fundamental na formação de violonistas como Maria Rachel Tostes do Carmo (1950)⁶⁷ e Walter de Carvalho Alves (1923-1986).⁶⁸

Se, por um lado, os relatos sobre composições e transcrições de José Martins figuravam apenas em citações e no imaginário,⁶⁹ por outro, os álbuns de Milton Alencar materializam e lançam luz sobre a composição autoral *Dança Africana* e o arranjo da *Invenção a Duas Vozes*

produção artística que desenvolveram ao longo de suas trajetórias, o que é possível verificar no acervo, escreveram peças importantes que compõem a historiografia do violão no estado, carecendo, desse modo, de maior reconhecimento.

⁶⁶ Peça composta em homenagem à cidade de Belo Horizonte (DE SOUZA, 2023, p. 228).

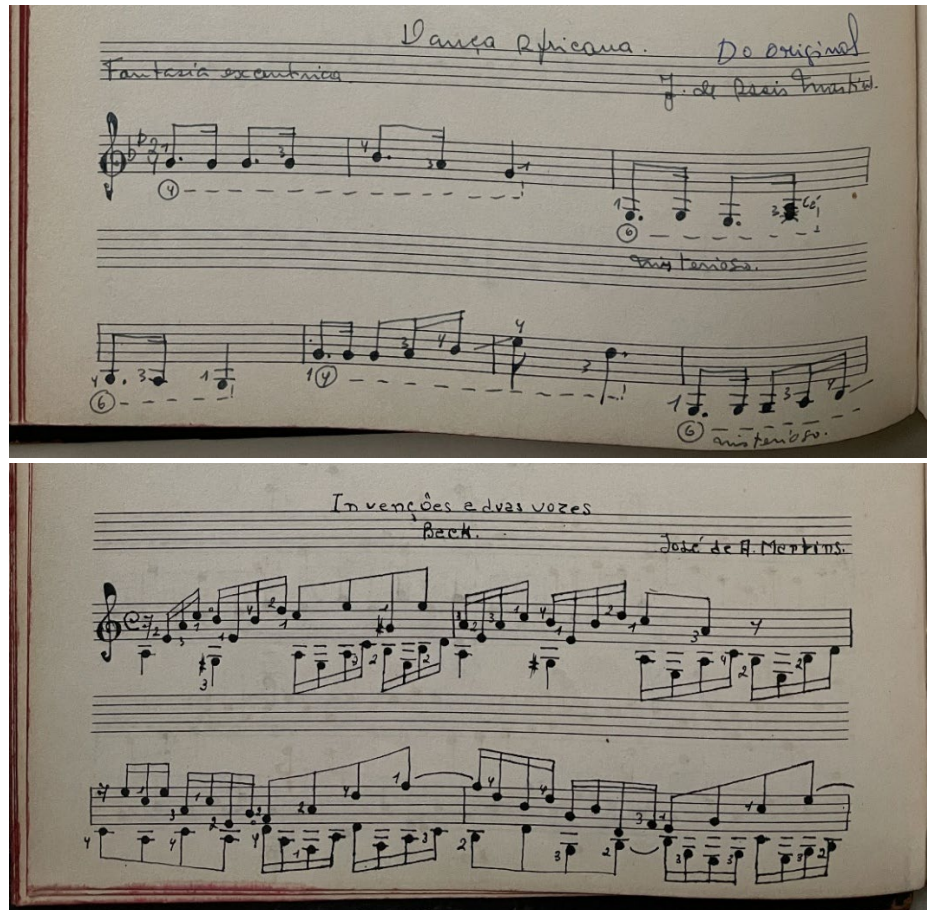
⁶⁷ Maria Rachel Tostes do Carmo nasceu em 24 de abril de 1950, em Belo Horizonte. Iniciou seus estudos ao violão com Mozart Bicalho – figura importante no âmbito desta pesquisa – e posteriormente foi direcionada ao professor José de Assis Martins. Através de recomendação do professor José Martins, Maria Rachel estudou também como Isaías Savio. “A carreira da professora Rachel Tostes foi construída com muita persistência e coragem, sempre tentando encontrar maneiras de abrir portas para o violão no meio acadêmico” (DE SOUZA, 2023, p. 244). Ocupou a cadeira de primeira professora, juntamente com José Lucena Vaz, no curso de violão da Universidade Federal de Minas Gerais, em 1976.

⁶⁸ Entrarei em detalhes a respeito do violonista-compositor no último capítulo.

⁶⁹ Na tese de doutorado *Dicotomias e similaridades na trajetória do violão em Belo Horizonte*, Fábio Nery de Sousa (2023, p.238) afirma não ter conseguido acesso ao material composicional de José de Assis Martins.

de Johann Sebastian Bach – conforme ilustra a Figura 33.

Figura 33 – Composição *Dança Africana* e o arranjo *Invenções a Duas Vozes* de José de Assis Martins. Manuscritos que compõem os álbuns musicográficos de Milton Sóther de Alencar.



Fonte: Fotografia realizada pelo autor na Coleção José Pascoal Guimarães.

Segundo Fábio Nery de Souza (2023, p. 238), no dia 16 de janeiro de 1941, o violonista Nelson Piló executou a peça *Dança Africana*, de José Martins, em recital no Conservatório Mineiro de Música – hoje Conservatório de Música da UFMG –, circunstância que pôde ser comprovada em matéria publicada no jornal *Minas Geraes*. Sendo assim, os álbuns confeccionados por Milton Sóther de Alencar são meios que, além de reunir obras de autores que fomentavam a cultura violonística no estado, permitem o reavivamento de práticas do passado, palco de memórias de músicos que compunham a rede de sociabilidades em torno do violão e que são preservadas do esquecimento graças a esse valioso documento.

Dois nomes que figuram entre os manuscritos de Milton Sóther de Alencar são os de Lauro Cataldi e Remy Couto. Esses violonistas-compositores carecem de uma pesquisa de campo mais aprofundada para revelar informações biográficas, mas sabe-se que ambos

desempenharam atividades regulares como radialistas, concertistas e professores.⁷⁰ A única obra de autoria do violonista Lauro Cataldi que foi constatada na Coleção José Pascoal Guimarães é a *Serenata Azul*, embora seja possível verificar uma série de composições de sua autoria gravadas em LP lançado no ano de 1969. Foi possível identificar várias versões da mesma obra, dentre as quais destaco uma cópia manuscrita, uma edição revisada por José Pascoal Guimarães, uma transcrição para piano de Nelson Piló e o manuscrito confeccionado por Milton Alencar que apresento na Figura 34.

Figura 34 – Peça "Serenata Azul" de Lauro Cataldi.



Fonte: Coleção José Pascoal Guimarães.

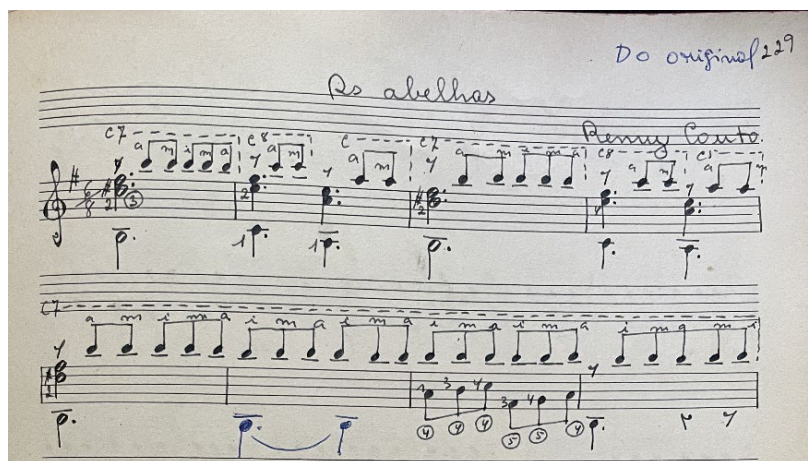
O fato de constatar a presença da peça *Serenata Azul* em produções artísticas – transcrições e programas de concertos – ao longo do século XX nos levanta a hipótese de que Lauro Cataldi integrou o circuito do violão em Belo Horizonte, mesmo que momentaneamente. Apresento evidências para subsidiar determinada hipótese ao abordar a rede de sociabilidade em torno do violão mineiro no último capítulo.

Por outro lado, verificamos duas peças de Remy Couto na Coleção José Pascoal

⁷⁰ Violonistas, sobre os quais discorro com maiores detalhes no último capítulo, que integram a rede de sociabilidades do violão mineiro e não foram incorporados às narrativas históricas em torno do instrumento.

Guimarães. Esse violonista transitou entre as linguagens dos violões clássico e popular – este presente nas rodas de choro. A peça que está registrada no álbum musicográfico de Milton Alencar é *As Abelhas* – exemplificada na Figura 35 –, enquanto a outra obra identificada, *Romanza*, se configura como uma fotocópia de manuscrito fornecido por Júlio Borges.

Figura 35 – Peça *As Abelhas* do violonista-compositor Remy Couto.



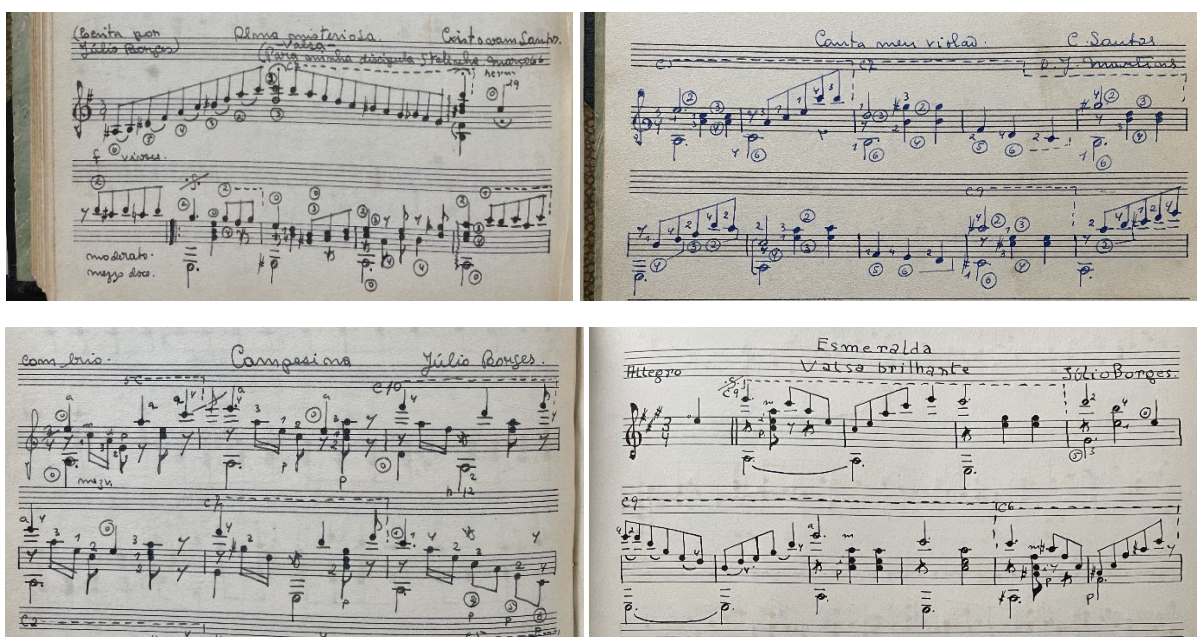
Fonte: Fotografia realizada pelo autor na Coleção José Pascoal Guimarães.

Dessa forma, o *mundo da arte* do violão em Minas Gerais é marcado por uma dinâmica em que tanto as manifestações socioculturais de tradição oral e popular quanto as práticas artísticas da música clássica de concerto de tradição escrita resultam do entrecruzamento de linguagens e personagens – músicos profissionais e amadores – que potencializaram o desenvolvimento técnico e idiomático do violão em âmbito nacional. A esse respeito, destaco obras de Christovam Colombo dos Santos e Júlio Borges,⁷¹ duas personalidades que integraram o circuito do violão em Belo Horizonte, e que estabeleceram laços com José Pascoal Guimarães, contribuindo assiduamente com a formação do acervo. Apesar de ambos terem se profissionalizado em áreas do conhecimento que divergem das artes e da música, desenvolveram-se ao instrumento a partir do contato com grandes nomes do violão. Além disso, embora músicos aficionados, foram grandes incentivadores da cultura do violão, envolvendo-se em atividades regulares ligadas a práticas composicionais e instrumentais. Apresento, na Figura 35, uma versão da valsa *Alma Misteriosa* de Christovam Colombo dos Santos, manuscrito confeccionado a partir de transcrição de Júlio Borges. Ressalto, ainda, que há outra

⁷¹ No último capítulo, entrarei em maiores detalhes sobre Christovam Colombo dos Santos e Júlio Borges, descortinando aspectos de suas trajetórias e enfatizando a relação que ambos os personagens estabeleceram com José Pascoal Guimarães e com a formação de seu acervo particular.

versão da peça nos álbuns musicográficos, realizada com base em manuscrito de José de Assis Martins. Reproduzo, também, um fragmento de outra valsa de Christovam Colombo dos Santos, *Canta meu Violão*, cuja versão manuscrita de Milton Sóther de Alencar foi concebida através de cópia de José de Assis Martins. Por fim, incluo, abaixo, duas obras de Júlio Borges, *Campesina* e *Esmeralda*.

Figura 36 – Valsa *Alma Misteriosa* e *Canta meu Violão* de Christovam Colombo dos Santos; *Campesina* e *Esmeralda* de Júlio Borges.



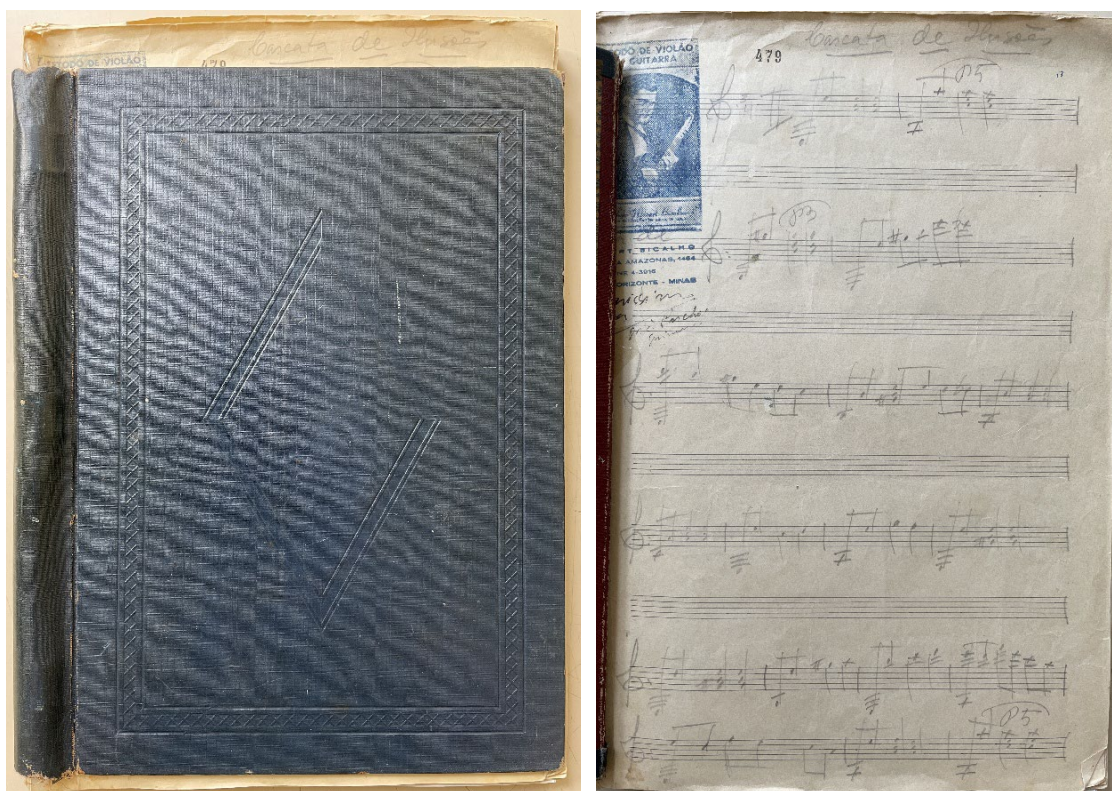
Fonte: Fotografia realizada pelo autor na Coleção José Pascoal Guimarães (Biblioteca da Escola de Música da UFMG).

Um elemento que é necessário pontuar, no caso dos álbuns musicográficos confeccionados por Milton Sóther de Alencar, é o fato de que realizar cópias de partituras comerciais ou transcrições concebidas por terceiros era um hábito muito comum à época, uma vez que, na primeira metade do séc. XX e no início dos anos 50, o mercado de partituras e gravações era bastante incipiente, e o acesso, restrito. As marcações e assinaturas de Milton Alencar nas obras que compõem os álbuns apresentam datações que variam de 1938 a 1966, tal como a marcação na partitura comercial de *Recuerdos de la Alhambra*, do compositor espanhol Francisco Tárrega, datada de 12 de setembro de 1938, e na peça *Canta meu Violão*, de Christovam Colombo dos Santos, datada no dia 3 de junho de 1966. Acredita-se, no entanto, que os álbuns de Milton Alencar possam ter sido doados a José Pascoal Guimarães pelo próprio autor, ou talvez, adquiridos após seu falecimento. Embora não seja possível atestar com

precisão a proveniência dos álbuns, visto que não há vestígios que comprovem ou sustentem alguma hipótese em detrimento de outra, um aspecto que podemos afirmar é sua importância como meio de preservação da memória do violão mineiro em Belo Horizonte no século XX.

O outro álbum que foi mencionado é destinado inteiramente à obra de Mozart Bicalho. Há manuscritos de autoria do próprio Mozart, de José Pascoal Guimarães e de outros que podem ser atribuídos a Alexandre Piló. Os manuscritos que creditamos a Alexandre Piló não dispõem da assinatura do autor. Contudo, é possível comprovar sua autoria devido à caligrafia presente em outras obras transcritas por Alexandre. Exemplifico, na Figura 37, a capa do álbum e um manuscrito autógrafo de Mozart Bicalho.

Figura 37 – Álbum musicográfico contendo manuscrito autógrafo da peça *Cascata de Ilusões*, de Mozart Bicalho.



Fonte: Fotografia realizada pelo autor na Coleção José Pascoal Guimarães.

Não dispomos de informações precisas a respeito da proveniência do referido álbum, porém, através da análise dos documentos que o constituem e de suas características, levanto a hipótese de que as obras tenham sido agrupadas e encadernadas pelo próprio José Pascoal Guimarães. Da mesma forma que os álbuns musicográficos confeccionados Milton Sóther Alencar, esse item assume importância singular ao registrar a produção artística de um

personagem que dedicou sua vida ao violão, o saudoso Mozart Bicalho.

Na jornada como pesquisador, há circunstâncias em que o levantamento de hipóteses é inevitável. Digo isto tendo em vista a carência – por vezes, a ausência – de informações a respeito da proveniência de alguns documentos, da trajetória e da atividade artística de violonistas presentes na Coleção José Pascoal Guimarães. Considerando-se a investigação no campo das artes – sobretudo de um acervo musical inexplorado –, não se trata de reduzir um contexto histórico a uma definição limitada e excludente, mas de flertar com a flexibilidade de um meio em que as narrativas, histórias, vivências e culturas se entrecruzam e dialogam em campos instáveis. A investigação dos fatos – tais como a procedência dos álbuns confeccionados por Milton Alencar, que podem ter sido doados a José Pascoal Guimarães ou até mesmo adquiridos após o falecimento do proprietário; a dinâmica sociocultural e a prática artística dos músicos que compunham a rede de sociabilidades em torno do violão em Belo Horizonte no século XX – é possível mediante a análise, a pesquisa e a reflexão acerca dos arquivos e periódicos de época, bem como dos relatos de familiares e de personalidades que vivenciaram o contexto abordado. Dito isso, o músico pesquisador é impulsionado a estabelecer possíveis relações entre as fontes documentais e os depoimentos coletados, de modo a potencializar a pesquisa musicológica, a reabilitação de práticas do passado e o redimensionamento historiográfico do violão brasileiro. Esse processo revela, muitas vezes, o apagamento que se instaurou sobre músicos cujas memórias são resguardadas por coleções como a de José Pascoal Guimarães.

3.5 Colagens e Hinos de Mozart Bicalho

A Coleção José Pascoal Guimarães é formada por centenas de obras, hinos e colagens confeccionadas por Mozart Bicalho, aspecto que atribui uma importância ainda maior ao acervo, visto que boa parte do arquivo pessoal de Mozart se perdeu em um incêndio. Sobre o referido acontecimento, em depoimento a Renato Sampaio, Mozart comenta:

[...] em 1952, cansado de tanta excursão, decidi fixar-me em Belo Horizonte, onde inaugurei uma escola de violão que funcionou até 1969, quando a casa onde estávamos instalados incendiou-se, destruindo centenas de partituras e outros escritos que se encontravam nos meus arquivos (SAMPAIO, 2002, p. 27).

Estima-se que os danos causados pelo incêndio sejam irreparáveis, extinguindo peças únicas do compositor. Entretanto, dada a quantidade de obras e hinos em manuscritos confeccionados por Mozart Bicalho presentes na Coleção José Pascoal Guimarães, a importância do acervo se expressa pelo viés da preservação da memória e da produção artística de um violonista-compositor que figura no quadro das personalidades mais importantes da historiografia do violão em Minas Gerais. No acervo, é possível constatar a edição comercial da valsa *Gotas de Lágrimas* – dedicada a Ronoel Simões –, publicada no ano de 1963 pela casa editorial CEMBRA(SP), em que o próprio compositor redige uma dedicatória a José Pascoal, ilustrada na Figura 38. A peça foi composta em 1923, enquanto Mozart Bicalho ainda morava em Belo Horizonte. Foi gravada pelo próprio autor na cidade do Rio de Janeiro em 1930, com acompanhamento do violonista Glauco Vianna. Realizada na gravadora Odeon e lançada em disco de 78 RPM, a gravação de *Gotas de Lágrimas* vendeu cerca de 3.000 cópias, número expressivo dado o contexto embrionário da indústria fonográfica da época (SAMPAIO, 2002, p. 30). Regravada por Mozart em 1953, com acompanhamento ao violão por T. Araújo, a obra ganhou impulso para seu estabelecimento e para sua legitimação entre as camadas populares do país a partir da gravação realizada pelo violonista Dilermando Reis (1916-1977) – personalidade de destaque em programas de rádio e gravações comerciais, considerado o principal violonista no cenário brasileiro da época (MARTINS, 2013, p. 61-63) – em 1963. Juntamente com o dobrado Odeon, *Gotas de Lágrimas* se configura como a obra mais conhecida de Mozart Bicalho, sendo estas as únicas obras dele publicadas por uma casa editorial.

Figura 38 – Edição comercial da valsa *Gotas de Lágrimas*, composta por Mozart Bicalho.



Fonte: Edições Cembra, São Paulo (SP). Fotografia realizada no acervo pelo próprio autor.

A maioria das obras de Mozart Bicalho presentes no acervo foram transcritas e harmonizadas por Alexandre Piló, violonista que exerceu um papel fundamental na transcrição de obras selecionadas para compor o livro “O violão brasileiro de Mozart Bicalho”, idealizado pelo escritor Renato Sampaio, em 2002. O livro surge com a proposta de perpetuar a memória, a trajetória e a obra de Mozart Bicalho. Por outro lado, Reginaldo de Almeida Martins (UNIMONTES) também desempenhou um papel importante na investigação da trajetória de vida, da obra e da atuação profissional de Mozart Bicalho, trabalho desenvolvido através da pesquisa de mestrado, publicada no ano de 2013, “Muito além da valsa *Gotas de Lágrimas*: o violão seresteiro de Mozart Bicalho em transcrições e arranjos de seus álbuns *Sonhando ao Luar e Um Senhor Violão*”.

Além das partituras, identificamos dezenas de colagens confeccionadas por Mozart Bicalho. As colagens são documentos estruturados pela reunião de recortes de jornais que retratam eventos e manifestações socioculturais da época, e dispõem, no mesmo item, hinos compostos por Mozart Bicalho para determinado contexto, sejam práticas musicais em coretos

e teatros, datas comemorativas ou celebrações religiosas – como é exemplificado na Figura 39 e Figura 40.

Figura 39 – Colagem elaborada por Mozart Bicalho que retrata um evento de homenagem ao 40.º aniversário do Hino ao Serro. O manuscrito apresenta música de Mozart Bicalho e letra de Malaquias de Aguiar Dumont.



Fonte: Fotografia realizada pelo autor na Coleção José Pascoal Guimarães.

Figura 40 – Colagem elaborada por Mozart Bicalho que retrata uma apresentação musical – Seresta da Saudade – no teatro Julio de Figueiredo. O manuscrito do *Hino a Córrego Danta* é, música e letra, de Mozart Bicalho.

The collage consists of two main parts. The top part is a handwritten musical score on aged paper, titled "Hino a 'CÓRREGO DANTA'" and dated "23 de Abril de 1972". The score is written in ink and includes lyrics in Portuguese. The bottom part is a printed newspaper clipping from a local publication, titled "Seresta da Saudade em Córrego Danta no Teatro JULIO DE FIGUEIREDO". The clipping provides details about the event, including the location, the benefactor, the performers, and the program.

Handwritten Musical Score:

MOZART BICALHO
 Conjunto JK - Bloco B - Apto. 707
 Praça Raul Soares
 Belo Horizonte - Minas Gerais

Hino a "CÓRREGO DANTA" 22
 23 de Abril de 1972

Est. Melh.:
 Córrego Danta, plena de fé, por São José
 a kerco adai... És a cidade que nos encanta, que se le-
 vanta entusiasmada! (1915)
 Bon povo vibra, Com a alegria, Com harmo-
 nia, satisfação... Porque tu és um berço de
 Luz e tens Jesus no coração!

Printed Newspaper Clipping:

Seresta da Saudade
 em Córrego Danta no Teatro JULIO DE FIGUEIREDO
 Em benefício da MATRIZ de SÃO JOSÉ - Ao Sr. Prefeito João de Paula Saigado, AUTORIDADES, VISITANTES e todos os paroquianos do Rvmo. Senhor Padre DANTE MARIA POZZE - pelos seresteiros: José Camargos Rosa (nonô) - violão, Solon de Castro - violino, Juca Moreira - violão, José Camilo de Lelis - cavaquinho, José Jadir - cantor e Mozart Bicalho - violão.

CIDADE LUZ
 VERBOS DE ANIBEL FILHO - MÚSICA DE MOZART BICALHO
 Ao Exmo. Rvmo. Sr. Dom Belchior Joaquim Neto e seus Diocesanos

Salve, Luz! - terra adorada,
 Consagrada pelo Cristo Redentor!
 Rosa do jardim do Oaste,
 A celeste maravilha do Senhor!

Luz é um céu de primavera,
 Onde impera o Archanjo Rafael;
 Onde fulge a robrihante e deslumbrante
 Catedral de Dom Manuel! Cidade Luz!

Luz é sempre um doce ninho
 De carinho, de almas santas, divinais...
 É um berço de Jesus! Salve, Luz!
 Salve, terra de meus Pais! Cidade Luz!

Letra e Música de MOZART BICALHO
 Córrego Danta, 23 de Abril de 1972

Fonte: Fotografia realizada pelo autor na Coleção José Pascoal Guimarães.

As colagens compõem uma parte expressiva nos itens de autoria de Mozart Bicalho que constituem a Coleção José Pascoal Guimarães. Material vasto e diverso, as colagens caracterizam-se como uma fonte valiosa no que concerne a investigação de práticas do passado, sobretudo as manifestações artísticas de tradição popular nas quais os músicos se inseriam. Destaco a “Seresta da Saudade”, ilustrada na Figura 40, em que Mozart Bicalho compõe letra e música para homenagear o município de Córrego Danta. O recorte de jornal anexo ao documento data de 23 de abril de 1972, anunciando uma apresentação, no teatro Julio de

Figueiredo, do grupo de seresteiros formado por Mozart Bicalho, ao violão, outros dois violonistas, um violinista, um cavaquinista e um cantor. Acredita-se que a peça *Hino a Córrego Danta* tenha sido composta especificamente para a referida apresentação.

Há inúmeras colagens no acervo que retratam contexto semelhante, como uma engendrada sobre um recorte de jornal com a seguinte descrição: “Alô, seresteiros de Sete Lagoas! Seresta na Lagoa”. Matéria publicada em 12 de março de 1976, apresentando, assim como no exemplo supracitado, letra e música da autoria de Mozart Bicalho. Nesse sentido, as colagens concebidas pelo violonista-compositor são documentos musicográficos que possibilitam recordar práticas artísticas e manifestações socioculturais que fizeram parte de sua trajetória, levando à preservação da memória de um contexto singular e dos diversos músicos que compunham aquele ambiente, constituído como um espaço de trocas, vivências e construções interpessoais.

A partir desta discussão, tomo nota da colagem que traz como destaque os LP's *Violões ao Luar e Sonhando ao Luar*, ambos gravados pela Bemol. O primeiro LP é o disco gravado em 1975 por José Vieira,⁷² Sebastião Idelfonso e por seu filho Orlando Pereira, cujo texto da contracapa foi elaborado por Mozart Bicalho. O segundo é o disco do próprio Mozart Bicalho, gravado em 1968. O recorte de jornal utilizado na colagem apresenta a manchete *Silêncio! É hora de Serenata!* – valsa composta por Mozart Bicalho –, que anuncia o programa *Violões em Serenata*, seresta da rádio Jornal de Minas. Apresento o documento musicográficos na Figura 41:

⁷² Violonista que, assim como Mozart Bicalho, desempenhou atividades regulares e foi um dos principais expoentes e representantes da linguagem do violão do rádio em Belo Horizonte. Entrarei em detalhes sobre sua relação com José Pascoal Guimarães e vestígios de sua produção artística no terceiro capítulo.

Figura 41 – Colagem que anuncia o LP *Violões ao Luar*, de José Vieira, Sebastião Idelfonso e Orlando Pereira.

violão

SILÊNCIO É HORA DE SERENATA!

Letra e Música de Mozart Bicalho

SERENATA DA RÁDIO JORNAL DE MINAS JOÃO XISTO

Quinta-Feira às 22 HORAS e Ozanan

Silêncio! É hora de serenata!
Os violões já estão bem afinados!
A lua está derramando prata,
Nos cabalôs dos jovens apaixonados,
Que estão cantando as melodias,
Amenizando a todos os corações
Que palpitam ouvindo as elegias
E comovem às cidades e os sertões!
Belas modinhas, solos e poesias,
Todas cantadas e declamadas com
emoção,
Em nossa Rádio Jornal de Minas,
Com as líricas celestiais,
E nos dão muita inspiração!
Se não há lua, as estrelas iluminam,
A doce-lua dos Sonhos dos cantores,
Que embevecidos, às musas fascinam
E nos recordam belos tempos de
[amoresst...]

PROGRAMA:
«VIOLÕES EM SERENATA»

PROFESSORES:
JOSE VIEIRA

Sebastião Idelfonso
e Orlando Pereira

Violão 1975

é-Di Giorgio,
naturalmente!

Belo Horizonte - Minas Gerais

Brasil

Fonte: Fotografia realizada pelo autor na Coleção José Pascoal Guimarães.

As colagens confeccionadas por Mozart Bicalho são documentos musicográficos que podem ser atribuídos a uma espécie de memorial do autor: o registro de manifestações socioculturais às quais suas obras estão atreladas, do contexto que confere sentido, valor simbólico e significado artístico a cada hino, música e letra. Valiosa fonte de memórias do passado, os documentos são, além da materialização de uma parte expressiva da produção composicional do autor, possivelmente inexplorada, retratos da atividade musical desempenhada por Mozart Bicalho ao longo de sua trajetória como violonista-compositor e figura exponencial na projeção da arte violonística em Belo Horizonte e arredores. Esses registros, constituem-se, por conseguinte, como um material diverso e raro, ampliando as ferramentas que subsidiam a pesquisa musicológica, reconstituindo práticas artísticas e socioculturais do passado, reabilitando repertórios e resgatando a memória de músicos localizados às margens das narrativas históricas.

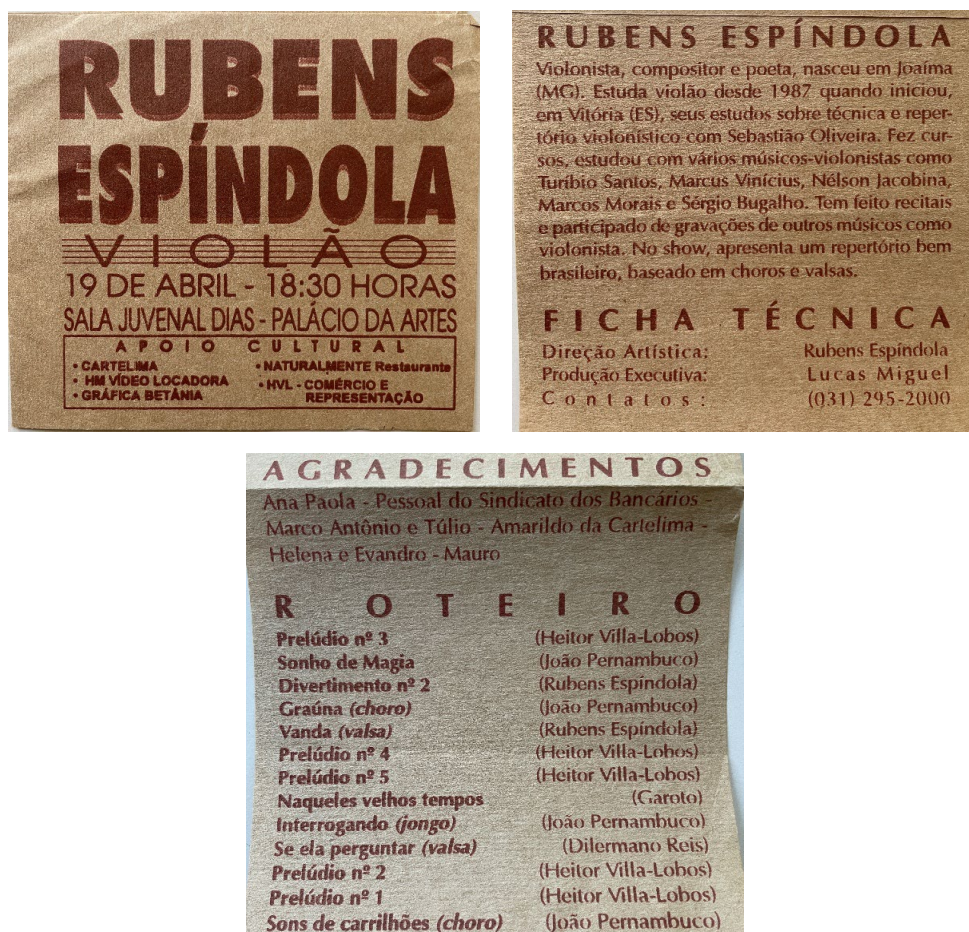
3.6 Programas de concertos

Os programas de concertos eram armazenados em pastas individuais, mas não havia meios de catalogação que viabilizassem a localização no acervo, como o sistema de fichário utilizado para organização das partituras. Contudo, pressupõe-se que José Pascoal Guimarães sabia exatamente qual a pasta destinada ao acondicionamento dos itens, mesmo sem dispor de ferramenta para sua localização no armário arquivístico.

Durante o processo de revisão e reorganização dos documentos que compõem a Coleção José Pascoal Guimarães, foi possível constatar programas de concertos em meio às partituras, mesmo sem haver uma relação orgânica entre os itens ou agrupamento movido por uma atividade intelectualmente fundada. Tal circunstância reforça o fato de que a organização e a sistematização realizadas por José Pascoal Guimarães para o acondicionamento do material se mantiveram até o momento em que os problemas de saúde passaram a limitar suas atividades diante do acervo, as quais, conforme relatos da família, foram cessando aos poucos.

No que diz respeito ao agrupamento de documentos movido por uma atividade intelectualmente fundada, refiro-me à elaboração de fundos que compreendam espécies documentais distintas, como uma partitura (documento musicográfico) e um programa de concerto (documento textual), ação que, embora não cumpra com a classificação documental por espécie, é tão possível quanto desejada, visto que um documento atribui significado ao outro, bem como elucida seu contexto de produção e exercício. Cito como exemplo a identificação de dois manuscritos autógrafos de composições de Rubens Pinheiro Espíndola, o *Divertimento n.º 2* e a valsa *Vanda*. A ausência de informações a respeito do autor foi, mesmo que de forma sucinta, sanada pelo programa de concerto identificado na coleção, através do qual chamo a atenção para o repertório composto somente por obras de compositores brasileiros, entre as quais figuram suas duas obras autorais, como mostra a Figura 42.

Figura 42 – Programa de concerto do violonista Rubens Pinheiro Espíndola.



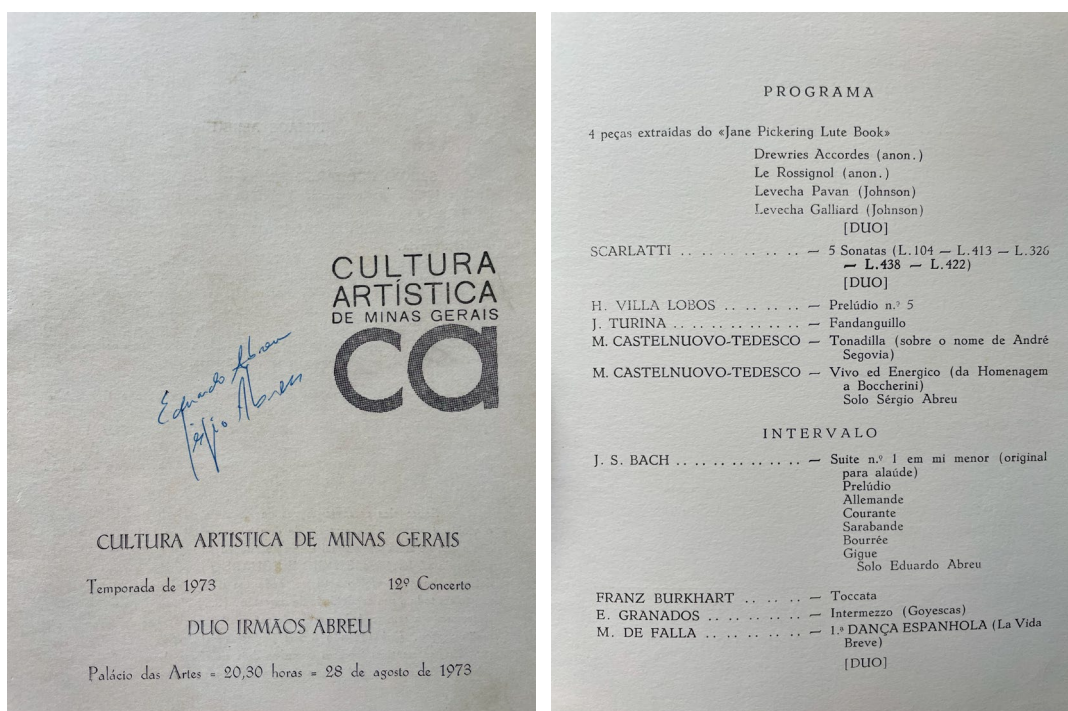
Fonte: Fotografia realizada pelo autor na Coleção José Pascoal Guimarães.

Destaco que os documentos referidos não foram identificados na mesma pasta. Dadas as dimensões da Coleção José Pascoal Guimarães, o estabelecimento das relações orgânicas entre itens que foram acometidos pelo desagrupamento, infringindo o princípio de proveniência, a recuperação da informação, bem como o levantamento do contexto de sua produção, torna-se uma tarefa ainda mais complexa. Desse modo, não é possível afirmar com convicção se as partituras manuscritas foram concebidas por Rubens Espíndola exclusivamente a pedido de José Pascoal Guimarães, mas é curioso observar como os documentos se complementam, numa simbiose de memórias: o vestígio de um “violonista, compositor e poeta” – como o programa de concerto o apresenta – que transitou nos palcos belo-horizontinos e deixou sua marca no acervo, a ser lembrado e perpetuado perante a posteridade.

Ao longo da análise dos programas de concerto que compõem a Coleção José Pascoal Guimarães, constatou-se a efervescência da atividade artística e cultural em Belo Horizonte na segunda metade do século XX, identificada mediante projetos de incentivo a atividades e

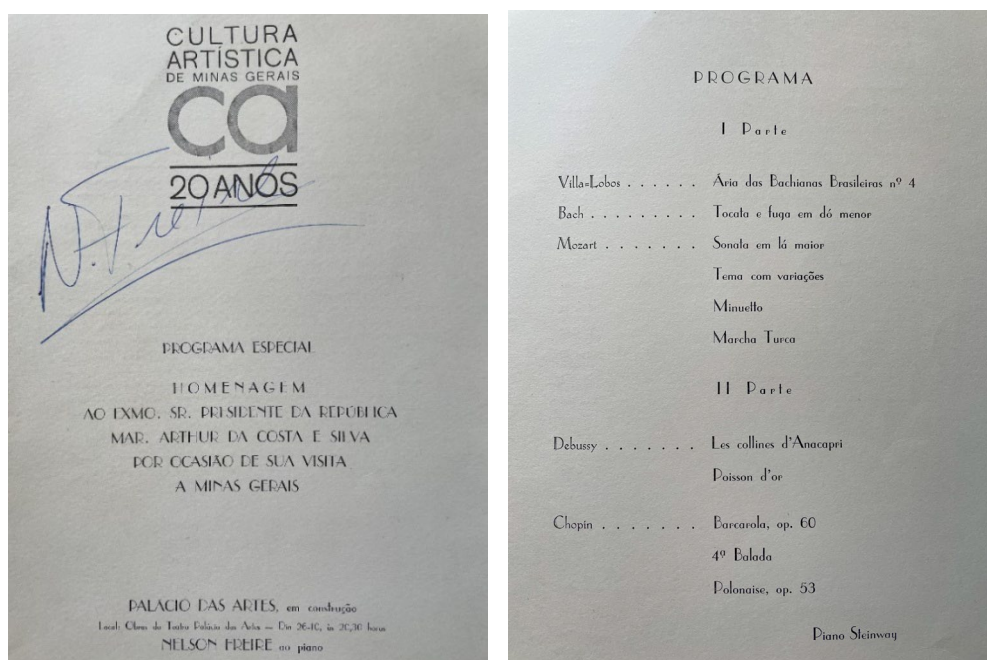
concertos musicais. Para citar alguns, podemos destacar as temporadas de concertos organizadas pela *Cultura artística de Minas Gerais* no Palácio das Artes na década de 1970, as quais trouxeram músicos como: Antônio Carlos Barbosa Lima, Turíbio Santos, Duo Abreu – duo de violões formado pelos irmãos Sérgio e Eduardo (retratado no programa de concerto da Figura 43) – e o pianista Nelson Freire (exemplificado na Figura 44); o projeto *Música para a Juventude*, com programação e coordenação da Direção Artística da FPA (Fundação do Palácio das Artes), realizado no ano de 1974, que contou com apresentação do Duo Assad – duo de violões formado pelos irmãos Sérgio e Odair –; o *1º ciclo do violão* coordenado por Henrique Pinto no Palácio das Artes em 1979, cujos recitais contaram com a participação de violonistas como Maria Rachel do Carmo, Eustáquio Grilo, Everton e Edelson Gloeden, Ângela Munner e Gisela Gomes; e o *Ciclo do violão* coordenado por José Lucena Vaz a convite da Fundação de Educação Artística (FEA) em 1982, com o propósito de divulgação do repertório do violão clássico de concerto através de recitais dos alunos do curso de bacharelado na UFMG.

Figura 43 – Programa de concerto do Duo Abreu. Recital realizado no dia 28 de agosto de 1973, no Palácio das Artes, Belo Horizonte/MG.



Fonte: Fotografado pelo autor na Coleção José Pascoal Guimarães.

Figura 44 – Programa de concerto do pianista Nelson Freire. Recital realizado no dia 26 de outubro de 1973, no Palácio das Artes, Belo Horizonte/MG.



Fonte: Fotografado pelo autor na Coleção José Pascoal Guimarães.

A coleção de programas de concertos é extensa, composta principalmente por recitais organizados por instituições de ensino, incentivo e divulgação da arte e da cultura em Belo Horizonte, entre as quais destaco a Escola de Música da UFMG. Ênfase particularmente programas de concerto dos violonistas José Lucena Vaz, Fernando Araújo, Eduardo Campolina, entre outros que possuíam vínculos com a instituição. Por outro lado, chamo a atenção para o programa de concerto do recital de Maria Rachel Tostes do Carmo no Instituto de Educação de Minas Gerais. De acordo com De Souza,

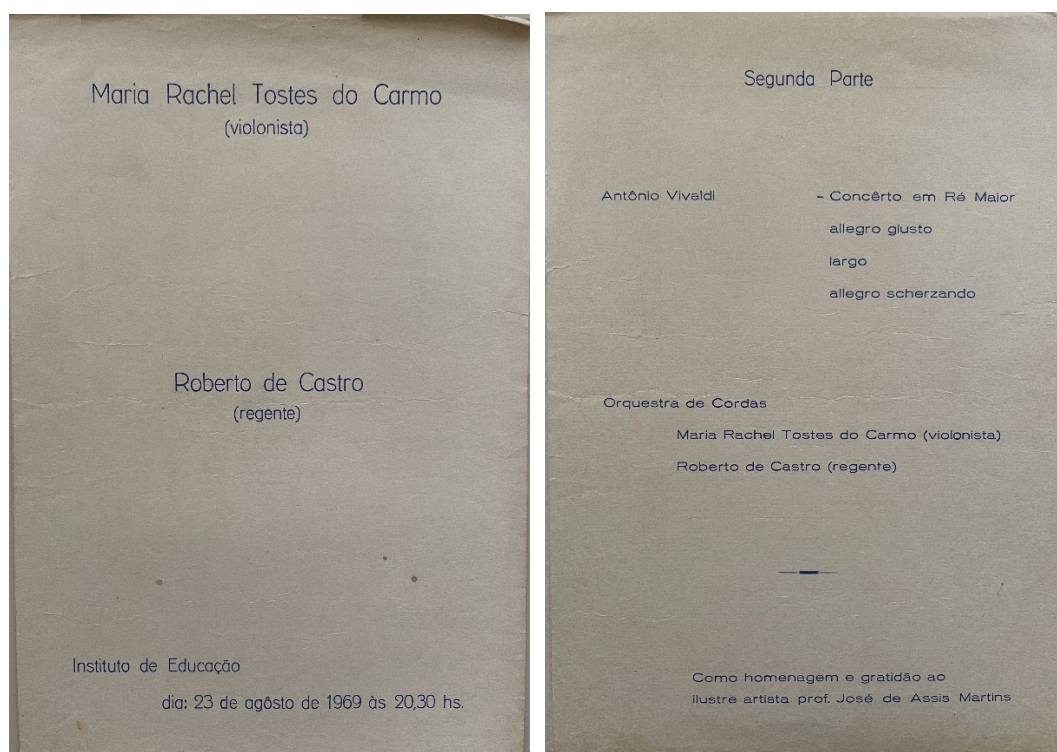
Fundado em 1906, esse instituto é obra relevante da Arquitetura dos primeiros anos da capital em Minas Gerais, instalado em edifício projetado para atender ao imaginário e às expectativas modernistas da elite mineira. Era escola conceituada e seu auditório, com 500 (quinhentos) lugares, recebeu vários concertos musicais, dentre eles, o violonista espanhol Andrés Segovia (1893-1987) (2023, p. 249).

Realizado no dia 23 de agosto de 1969, o concerto é um marco na trajetória do violão em Belo Horizonte. Em meio ao regime militar que se instaurou no Brasil desde 1964, sendo esse um dos períodos mais duros e repressivos da história do país, uma jovem violonista de dezenove anos dedicava-se diariamente ao estudo do instrumento, rompendo as barreiras

impostas por uma sociedade machista e patriarcal em um ato de coragem e resistência, sendo, possivelmente, a primeira mulher a realizar um concerto para violão e orquestra em Belo Horizonte (DE SOUZA, 2023, p. 249). Na referida ocasião, o concerto homenageou o mestre prof. José de Assis Martins, que conduziu Maria Rachel por oito anos, desdobrados em uma forte relação de aprendizagem, cumplicidade e admiração que potencializou a trajetória da jovem violonista como professora e concertista. Além disso, o recital contou com a presença de personagens ilustres do violão mineiro, como Nelson Piló e o próprio José Pascoal Guimarães.

Na primeira parte do programa, Maria Rachel Tostes do Carmo executou obras que se canonizaram no repertório do violão clássico de concerto, de compositores como Domenico Scarlatti (1685-1757), Fernando Sor, Francisco Tárrega e Heitor Villa-Lobos. Na segunda parte, no entanto, executou o *Concerto em Ré maior* de Antonio Vivaldi (1678-1741), sob regência do maestro Roberto de Castro, como exemplifica a Figura 45.

Figura 45 – Programa de concerto que retrata recital de Maria Rachel Tostes do Carmo, 23 de agosto de 1969.



Fonte: Fotografia realizada pelo autor na Coleção José Pascoal Guimarães.

Os programas de concerto são registros que refletem o engajamento, o comprometimento e o entusiasmo de José Pascoal Guimarães no que concerne a música e o

violão. Revelando não somente sua intensa atividade como figura aglutinadora entre linguagens artísticas e manifestações socioculturais de universos multifacetados, além de grande incentivador da arte e da cultura em Minas Gerais, os documentos permitem mergulhar nas memórias que carregam as práticas artísticas do violão na capital mineira e seus expoentes, muitos que preservam marcos importantes na trajetória do instrumento em Belo Horizonte. O privilégio de estudar, analisar e investigar a documentação, bem como o despertar de reminiscências do passado que se projetam através de um acervo como esse, equivale a lidar com peças de um quebra-cabeça que se somam no processo de recordar, (re)ler e (re)contar fragmentos de uma história que se (re)formula e se (re)cria a cada iniciativa que se lança na reconstituição do antepassado e de seus personagens: um gesto de reparação histórica frente ao apagamento e a indiferença do tempo.

3.7 Correspondências

As correspondências que compõem a coleção, em sua maioria, foram confeccionadas por meio de uma máquina de datilografar e são evidências da rede de colaboração que se constituiu no entorno de José Pascoal Guimarães durante os longos anos de empenho à formação do acervo, reflexo da atividade intensa como colecionador e articulador da arte violonística na capital mineira, e o retrato do carinho que os amigos próximos nutriam por ele.

No processamento técnico dos documentos textuais que integram a Coleção José Pascoal Guimarães, separamos cada qual conforme sua categoria – de acordo com o quadro de arranjo apresentado na Figura 26. Às correspondências, no entanto, além da separação prévia segundo espécie documental, atribuímos duas classificações a partir do destinatário ou do remetente, visto que foi identificada uma grande quantidade de correspondências referentes a Ronoel Simões e Marcos Vinícius. O restante foi acondicionado de forma conjunta, sendo possível identificar correspondências de personalidades já citadas, como Júlio Borges e Mozart Bicalho, além de carta do maestro e compositor Carlos Alberto Pinto Fonseca (1933-2006) e da cópia de correspondência enviada ao violonista Raphael Rabello (1962-1995) – um dos maiores violonistas brasileiros do século XX, que marcou passagem por Belo Horizonte, ocasião em que visitou a residência da família Pascoal Guimarães para experimentar os violões pertencentes ao anfitrião, que não perdeu a oportunidade de registrar os momentos de

genialidade do prestigiado violonista em gravação realizada em fita VHS.

Nas correspondências referentes ao violonista mineiro Marcos Vinícius, notou-se enorme carinho, admiração e gratidão para com José Pascoal Guimarães. Marcos se aperfeiçoou ao violão com orientação de renomados professores, tais como José Lucena Vaz, Leo Soares e Henrique Pinto. Personalidade que exerce atividade regular como professor e concertista na Itália, Marcos compôs o quadro de violonistas que frequentaram a casa de José Pascoal Guimarães para participar dos encontros e saraus, acessar o catálogo de partituras e gravações, ou apenas compartilhar histórias, memórias, recordações do passado e regozijos de momentos presentes.

No que diz respeito à correspondência entre José Pascoal Guimarães e Ronoel Simões, é possível identificar uma atividade intensa entre ambos na colaboração mútua e constante para a ampliação das coleções mediante o intercâmbio de documentos. A troca recorrente de itens relacionados ao violão, principalmente partituras e gravações, era frequente, e o empenho e a reciprocidade na contribuição com o desenvolvimento de ambas as coleções é um aspecto evidente nas correspondências, como podemos observar na Figura 46.

Figura 46 – Cópia de correspondência destinada a Ronoel Simões no dia 18 de setembro de 1972.

Belo Horizonte, 18 de setembro de 1.972.

Prezado amigo Ronoel,

Saudações.

Conforme combinamos, estou fazendo a remessa de dois discos de Milton Sousa para sua coleção.

Espero a oportunidade para fazer uma visita ao compositor, Amintas de quem lhe falei, possuidor de grande / quantidade de discos antigos. Se entre eles houver o "Peba" estou certo de que eu o conseguirei para você.

Quanto ao da Walker, a aquisição vai ser mais / demorada, por tratar-se de coisa oficial, mas eu vou tentar.

Estamos estudando as músicas que trouxemos daí.

Espero que você não se tenha esquecido da encomenda que deixamos aí: músicas de Nazareth, Barrios (duas das que ficaram faltando) (eu trouxe 4) seriam 6?) Vivaldi: Prelúdio e Corrente; Guardame las vacas; Dolor; La Guardia; La peresoa. Eu havia tirado a passacaglia de Rocali pelo disco de Segóvia. Mas se lhe for possível arranjá-la em partitura ou em album, peço-lhe a fineza de me enviar o album que a contiver. (por causa de uma peça adquire-se uma coletânea)

Pensei que o disco de Milton Sousa fosse um LP contendo 12 músicas. Deixe-lhe a liberdade de cobrar a diferença, (porque o disco trazido daí é muito bom (Artzt)) pelo reembolso.

Com meus agradecimentos pela atenção, faço-lhe votos de felicidade nos negócios, na arte, na amizade.

Atenciosamente,

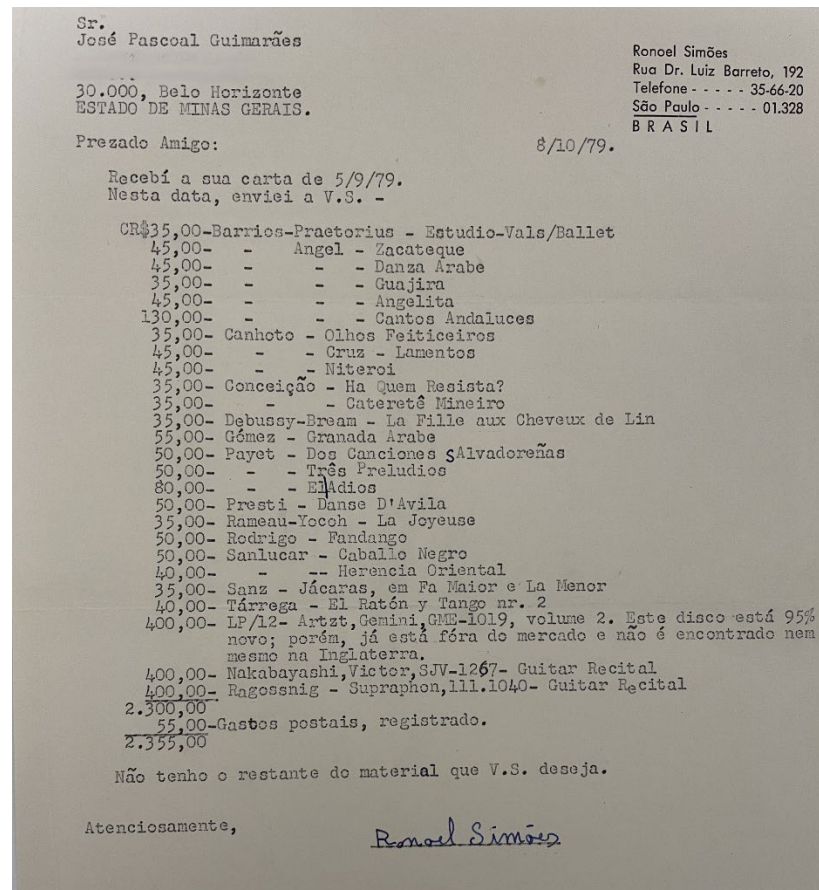
José Pascoal Guimarães

Fonte: Fotografia realizada pelo autor na Coleção José Pascoal Guimarães.

Na correspondência datilografada por José Pascoal Guimarães, ele escreve: “Espero a oportunidade para fazer uma visita ao compositor Amintas, de quem lhe falei, possuidor de grande quantidade de discos antigos. Se entre eles houver o ‘Peba’, estou certo de que eu o conseguirei para você”. O *Peba* é um disco de 78 RPM gravado por Mozart Bicalho no ano de 1931 pela gravadora *Odeon* (MARTINS, 2013, p. 69). É perceptível o empenho em conseguir um documento de desejo de Ronoel Simões, e vale destacar que a troca de partituras e gravações entre ambos era sempre calculada em valores estipulados pelo remetente – como mostra a Figura 46 –, para que, posteriormente, fosse debitado na conta bancária do destinatário. É possível atestar determinada circunstância em uma carta destinada a Ronoel Simões, em que José Pascoal, após receber os itens pretendidos, acentua: “os preços são a critério de você, porque reconheço as razões”. Sendo assim, as Coleções José Pascoal Guimarães e Ronoel Simões são, em parte, instituídas em decorrência do intercâmbio entre a produção artística dedicada ao violão em Minas Gerais e em São Paulo, articulada pela colaboração entre ambos

os colecionadores.

Figura 47 – Correspondência de Ronoel Simões, 8 de outubro de 1979.



Fonte: Fotografia realizada pelo autor na Coleção José Pascoal Guimarães.

Sob essa perspectiva, manifesto aqui uma pretensão futura visando o desenvolvimento de uma base de dados que busque integrar as referidas coleções, viabilizando estabelecer conexões e diálogos entre os documentos que foram, sobretudo, incorporados aos acervos através das relações e trocas entre os colecionadores. Ao promover uma plataforma de integração que proporcione a recuperação dessa informação de maneira precisa e eficiente, almeja-se potencializar as ferramentas de busca do musicólogo e pesquisador a partir do cruzamento entre ambas as coleções, ampliando o acesso à produção artística referente a um determinado indivíduo e ao contexto a que seu nome está atrelado. Uso como exemplo uma correspondência de José Pascoal Guimarães datada de 29 de maio de 1994, em que, além de encaminhar obras do violonista Júlio Borges, ele envia a obra *Serenata Azul* de Lauro Cataldi,⁷³

⁷³ Ambos os violonistas citados irei abordar no último capítulo.

solicitando, concomitantemente, uma fita cassete e informações biográficas acerca do violonista. O questionamento que fica é: embora não tenhamos encontrado, até o momento, registros de resposta por parte de Ronoel Simões, será que ele dispunha de informações a respeito do referido violonista, conforme solicitado por José Pascoal? Para que pudéssemos ter acesso a tal informação, após o processamento técnico da coleção, seria de suma importância o desenvolvimento de uma base de dados para facilitar o acesso e o intercâmbio de informações, obras e autores que circularam nos “traços datilografados” durante décadas de colaboração mútua entre José Pascoal Guimarães e Ronoel Simões. Com essa iniciativa, acredito ser possível potencializar a investigação científica e musicológica, preenchendo lacunas que, devido à similaridade entre as coleções, só seriam possíveis mediante a comunicação e o cruzamento de dados.

As correspondências são, portanto, fontes que possibilitam descortinar as relações estabelecidas entre José Pascoal Guimarães e a rede de sociabilidades ao seu redor, identificando as peças que compunham a engrenagem que movia o seu ímpeto pela música, pelo violão e pelo acervo. Por meio das correspondências, identifica-se a admiração que violonistas, maestros, músicos e amigos sentiam por José Pascoal, reforçando sua influência no cenário violonístico de Belo Horizonte e, sobretudo, reafirmando sua posição como grande incentivador e articulador de práticas artísticas referentes ao instrumento na capital mineira.

3.8 Revistas

Originalmente, as revistas eram acondicionadas no armário arquivístico destinado aos documentos textuais e iconográficos, além das partituras. Movido por uma curiosidade voraz e pelo ímpeto de renovar seus itens referentes ao violão, José Pascoal Guimarães mantinha assinaturas anuais de revistas, fator que resultou em uma coleção ampla e diversificada, incorporando revistas de produção nacional e internacional.

Após alocação dos documentos, entre eles a coleção de revistas, na Biblioteca da Escola de Música da UFMG, todo o material passou por um processo de revisão e classificação. Conforme foi apresentado no quadro de arranjo da Figura 26, as classes das revistas foram distribuídas em séries que se estruturam pelo exemplar que dispunha de maior quantidade, possivelmente, produto de uma assinatura recorrente. Desse modo, atribuímos uma

classificação com cinco séries às revistas que compõem a Coleção José Pascoal Guimarães, sendo elas: 1. Les Cahiers de La Guitare; 2. Classical Guitar; 3. Accademia Della Chitarra Classica; 4. Violão Intercâmbio; 5. Outros. Apresento, na Figura 48, uma relação de exemplares das revistas que compreendem as unidades documentais supracitadas, com exceção da série *outros*:

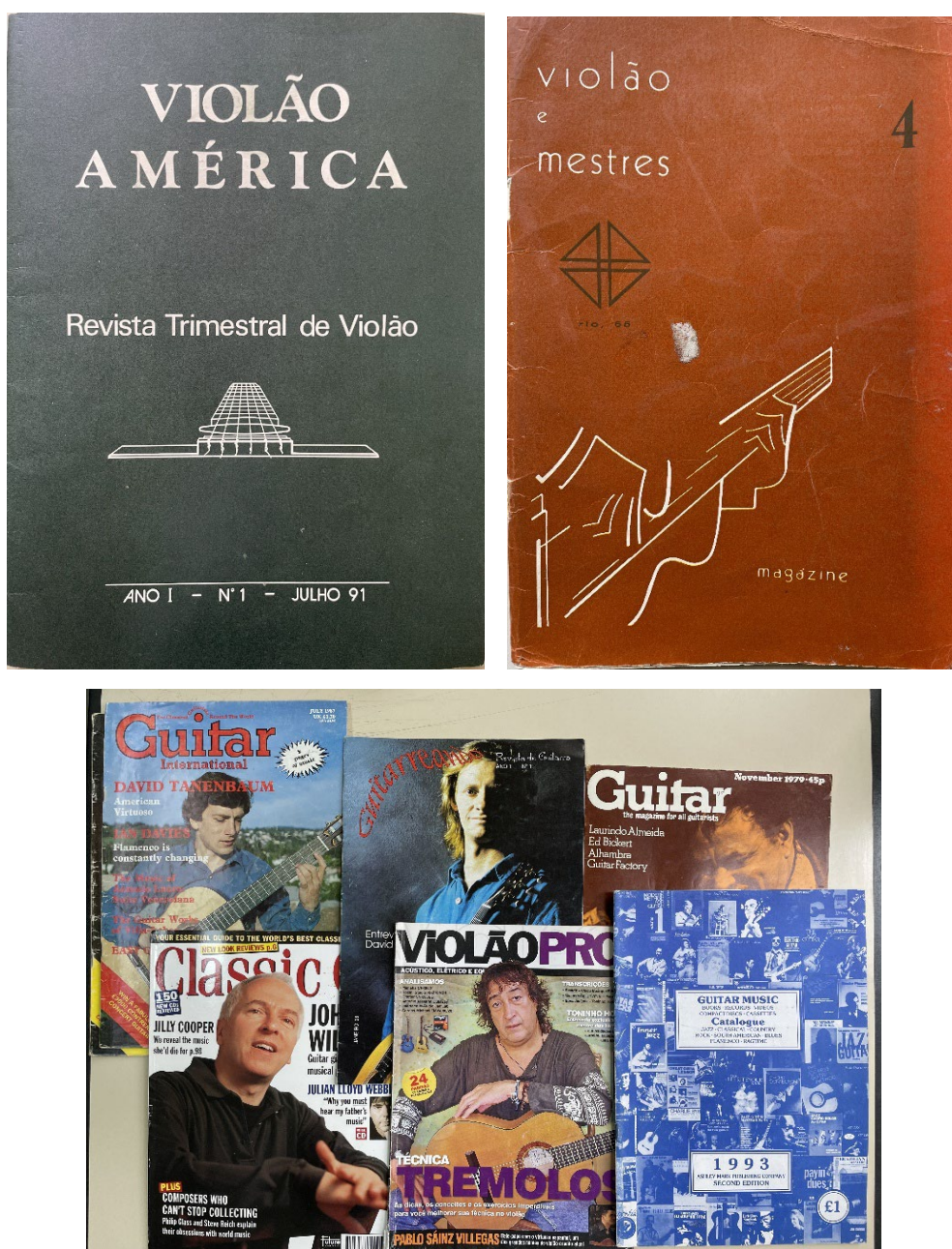
Figura 48 – Exemplares de revistas que compõem a Coleção José Pascoal Guimarães.



Fonte: Coleção José Pascoal Guimarães.

As revistas apresentadas na Figura 48 formam as quatro unidades documentais destinadas ao acondicionamento de cada item específico. Ou seja, visto que os volumes compreendem uma grande parte da coleção de revistas, justifica-se seu acondicionamento de forma integrada, respeitando o modelo correspondente. A unidade documental *outros*, diferentemente, abriga os demais registros, que constituem menor quantidade na coleção, destacando-se *Violão e Mestres*, *Violão América*, *Violão Pro*, entre outros, conforme exemplo na Figura 49.

Figura 49 – Exemplos de revistas avulsas que incorporam a Coleção José Pascoal Guimarães.



Fonte: Coleção José Pascoal Guimarães.

A coleção de revistas que José Pascoal Guimarães constituiu ao longo de sua trajetória como violonista e colecionador, refletem seu envolvimento, sua disciplina e disposição para manter-se atualizado sobre o mundo do violão. Os documentos textuais faziam parte da prática cotidiana de José Pascoal em relação à música, que, por sua vez, não se restringia ao estudo do instrumento, mas também direcionava-se à construção de conhecimento teórico sobre o violão, sobre sua história, seus pioneiros e expoentes, bem como sobre as tendências que circulavam nos principais polos artísticos e culturais da época.

3.9 Recortes de jornais

Os recortes de jornais, ou *clipping*⁷⁴ – como é identificada a pasta destinada ao seu armazenamento –, são documentos selecionados a partir de matérias e de reportagens jornalísticas referentes à música e a seus personagens, sobretudo com relação ao violão. Os recortes de jornais eram acondicionados em pastas próprias ao seu armazenamento, mas José Pascoal Guimarães não dispunha de ferramentas de busca ou recuperação de informação, tornando-se necessária a pesquisa em cada unidade documental. Destaco, desse modo, que, durante o processo de classificação e reorganização dos documentos que compõem a Coleção José Pascoal Guimarães, muitos recortes foram identificados em meio às partituras. Visto que não foi constatada nenhuma relação orgânica entre os itens, nem nenhum motivo que justificasse seu arranjo, esses fragmentos foram realocados para a pasta destinada aos recortes de jornais.

Durante o processo de levantamento de informações biográficas a respeito de José Pascoal Guimarães, além do privilégio de contar com a colaboração de familiares e personalidades que mantiveram uma relação próxima com ele, os recortes de jornais foram documentos importantes na reconstituição de elementos de sua trajetória diante do acervo, além de oferecer documentos iconográficos – fontes que utilizo no decorrer do trabalho – para materializar sua memória e a importância da coleção como patrimônio cultural do violão

⁷⁴ A atividade de *clipping* na área de comunicação consiste na seleção de notícia, informação ou comentário em veículos de comunicação impressos, rádios, sites ou televisão, com a finalidade de identificar as referências a determinada organização, pessoa ou tema. Instituto Federal da Bahia, Ministério da Educação. Acessado em 10/05/2025 <<https://portal.ifba.edu.br/institucional2/historico/oque-e-clipping>>.

mineiro.

Além de preservar matérias sobre sua jornada musical e a atividade diante da constituição de seu acervo particular, José Pascoal Guimarães conservou documentos que resguardam a memória e a atuação de violonistas, alguns que figuram entre as pesquisas e produções musicológicas recentes, como Mozart Bicalho e João Pernambuco; outros estão relegados ao esquecimento, como os violonistas José de Assis Bicalho “Juquinha” e Mateus. Ambos, Juquinha e Mateus, frequentaram a residência de José Pascoal Guimarães e deixaram vestígios de suas passagens, identificado a partir de gravações e partituras.

José de Assis Bicalho, ou “seu Juquinha”, como todos o conheciam, foi um violonista que estabeleceu vínculos com José Pascoal Guimarães por meio do amor pela arte, pela música, e pelo violão. Conforme atestado em depoimento da família, era uma figura que marcava presença regular na residência de Pascoal Guimarães. Embora, até o momento, não tenhamos informações biográficas acerca do referido violonista, há uma fotocópia de recorte de jornal preservado por José Pascoal Guimarães que nos brinda com a possibilidade de revelar a dedicação e o entusiasmo de Juquinha perante o violão e as atividades desenvolvidas no âmbito pedagógico-didático, como exemplifica a Figura 50.

Figura 50 – Dedicação e amor na música do mestre Juquinha. Fotocópia de recorte de jornal presente na Coleção José Pascoal Guimarães.

Dedicação e amor na música do mestre Juquinha

Depois de tantos anos tocando em bailes, shows, boites, casamentos e serestas, José de Assis Bicalho, mais conhecido como “Seu Juquinha” resolveu parar um pouco e dedicar seu tempo dando aulas de violão, que é sua grande paixão.

Vindo de Teixeira, pequena cidade mineira, perto de Viçosa, herdou de seu pai essa arte e a música começou a fazer parte de sua vida desde cedo.

Aos 13 anos de idade, já era sucesso no meio de seus amigos, mas só aos 26 anos é que passou a encarar a profissão com mais seriedade. Hoje aos 55 guarda ótimas recordações do passado. “Seu Juquinha”, policial aposentado mora no bairro Dom Cabral, na avenida 31 de março há 17 anos e vive de suas aulas de violão. Dá aulas para mais de 50 alunos, cobrando a taxa de Cr\$ 20 mil por mês, ou seja, uma aula por semana.

Não faz propaganda do curso, pois, segundo ele, “a propaganda não é a alma do negócio, onde ela existe, há muita falsidade e seu curso não é uma coisa falsa”. Não há infor-

Fotos: Kássia Caldeira



Seu Juquinha e suas alunas de violão

mações por telefone e exige pagamento adiantado. “Isso faz com que o aluno tenha mais responsabilidade de ir à aula”, pois cumpre e gosta que cumpram os horários.

Apesar de seu 55 anos não se considera velho, afirma que “a mocidade continua, o que envelhece é o cérebro”. Ele se sente melhor agora, do que quando tinha 35 anos, pois fazia muita extravagância.

“Seu Juquinha”, adora tocar para bons ouvintes, que além de aumentar seu lado emocional, aumenta também seu espírito musical. Ouvir “seu Juquinha”, é o mesmo que estar num paraíso, ou seja, viajar quilômetros num mar de tranquilidade, definia

sorridente seu ex-aluno, mas diante disso encontramos em seu Juquinha, não uma pessoa calma, mas sim aflito, agitado e que segundo ele “apressado” pois não sabe esperar nada. Não tem muito tempo para pensar em política mas mesmo assim prefere Tancredo, que nunca o prejudicou. Maluf, nem pensar. Não tem filhos, sua herança musical será deixada para seus alunos.

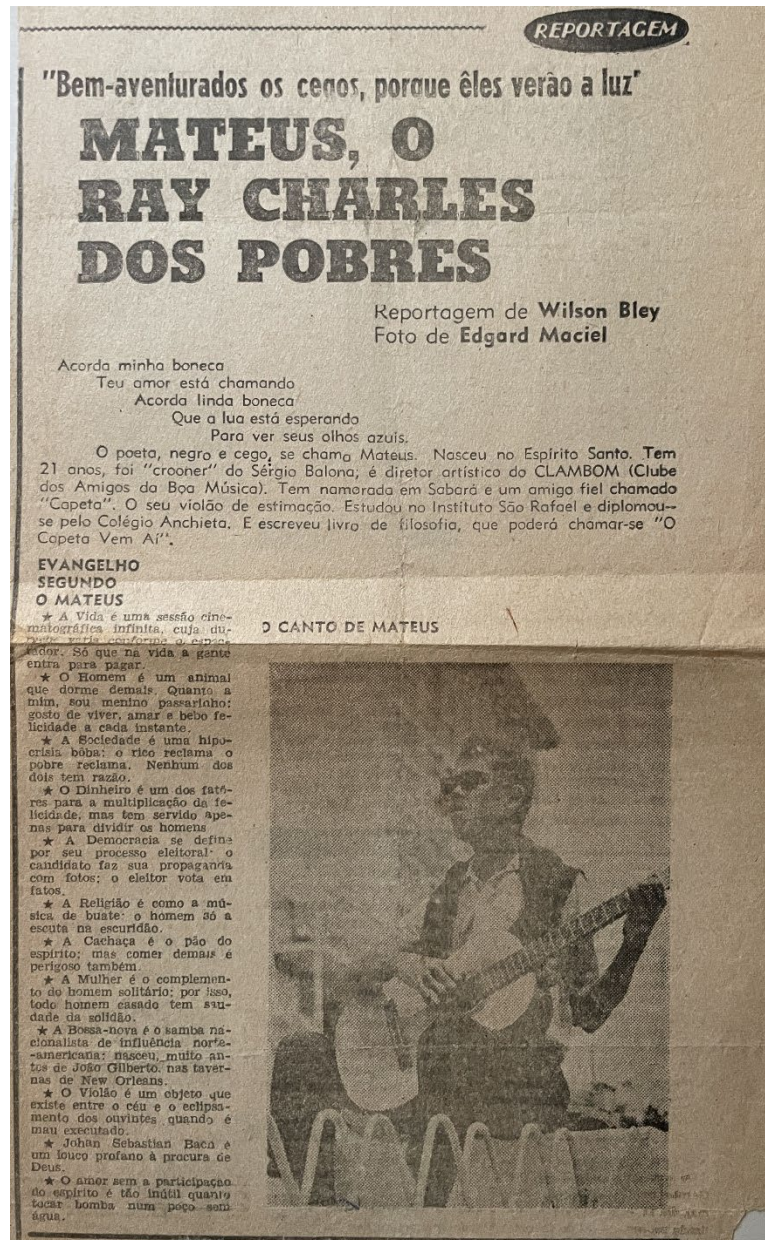
Margarida Magalhães

Fonte: Coleção José Pascoal Guimarães.

Como é possível constatar na matéria sobre Juquinha, depois de tantos anos de atuações como violonista em casamentos, bailes, boates e serestas, ele passa a se dedicar à atividade profissional no âmbito do ensino de instrumentos, sua verdadeira paixão, conforme a publicação. Apesar de ser um nome desconhecido no ciclo do violão em Belo Horizonte, acredito que, como um professor e um violonista capaz de transformar vidas por meio da arte, José de Assis Bicalho foi uma figura que fez muito pelo violão mineiro, incentivando a cultura do instrumento e divulgando seu repertório, merecendo, desse modo, ser (re)lembrado e ter seu valor reconhecido. De autoria do “mestre Juquinha”, como é mencionado na matéria, foram constatadas gravações caseiras e duas fotocópias de manuscrito na Coleção José Pascoal Guimarães. Duas valsas – um dos gêneros mais presentes no violão mineiro, sobretudo nos programas radiofônicos – que ilustram a essência do violão seresteiro, transcendendo e ressoando através da produção artística de José de Assis Bicalho: *Como é triste a solidão* e *Saudade eterna*.

O violonista Mateus, por sua vez, é um músico que figura nas gravações caseiras realizadas por José Pascoal Guimarães. Assim como Juquinha, não dispomos de detalhes biográficos do violonista, tampouco sobre a recorrência com que o então jovem músico frequentava a residência da família Pascoal Guimarães. Por outro lado, através de um recorte de jornal – apresentado na Figura 51 – que José Pascoal preservou em sua coleção, é possível lançar luz sobre alguns aspectos referentes à sua prática.

Figura 51 – Mateus, o Ray Charles dos pobres. Recorte de jornal constatado na Coleção José Pascoal Guimarães.



Fonte: Coleção José Pascoal Guimarães.

Embora a manchete atribuída à publicação possa ser um tanto quanto tendenciosa – *Mateus, o Ray Charles dos pobres* –, ela exemplifica uma realidade que, para um jovem artista negro e cego, parecia iminente em uma capital cujo projeto cívico e arquitetônico foi inspirado nos princípios ideológicos de uma sociedade “moderna e civilizada”, ou seja, a Europa.⁷⁵ Natural do estado do Espírito Santos, Mateus estudou no Instituto São Rafael – possivelmente

⁷⁵ Entrarei em maiores detalhes sobre o assunto no terceiro capítulo, a partir da pesquisa de Fábio Nery de Souza: “Dicotomias e similaridades na trajetória do violão em Belo Horizonte” (2023).

aluno do professor Walter de Carvalho Alves, que começou a lecionar na instituição a partir de 1950 – devido à sua deficiência visual. Segundo relatos do violonista José Lucena Vaz, em aulas particulares que tomei em sua residência, “Mateus era um exímio violonista, com uma capacidade técnica invejável. Tocava obras do repertório popular, entre as quais se destacavam composições de Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto”. José Lucena ainda demonstra, no final da conversa, grande interesse em adquirir cópias das gravações deixadas por Mateus na Coleção José Pascoal Guimarães. Além de herdar a admiração e o reconhecimento de um dos violonistas mais importantes na trajetória do violão mineiro, Mateus foi um violonista que sucumbiu ao ostracismo e ao silenciamento com o passar do tempo. Não se sabe, afinal, em que estâncias trilhou seus passos e a que direções seu destino o levou, mas sabe-se da prestigiosa qualidade musical de um violonista que circulou na capital mineira e que impactou seres humanos com sua arte e sensibilidade.

A coleção de recortes de jornais, enfim, é formada por documentos que potencializam o resgate e a reconstituição de fragmentos da memória de músicos que transitaram no circuito do violão em Belo Horizonte, sobretudo nas práticas artísticas e manifestações socioculturais que José Pascoal Guimarães fomentava em sua residência. Ao preservar, mesmo que sucintamente, evidências que lançam luz sobre personalidades sobre as quais a ausência de informação se mostra quase incontornável, a coleção projeta-se para além de um legado aut centrado na figura de José Pascoal Guimarães, revelando uma construção coletiva marcada pelas relações sociais, afetivas e profissionais que tecem a malha cultural em torno do violão mineiro.

3.10 Iconografias

Apesar da pequena quantidade de documentos iconográficos na Coleção José Pascoal Guimarães, totalizando sete itens, as fotografias são elementos importantes, pois constituem fragmentos da memória de personagens que compõem o *mundo da arte* da música e do violão. Os itens iconográficos refletem o

discurso que se elabora através do tempo, tal como imagem/monumento – testemunho do passado que traz informações sobre pessoas, lugares, moda, estrutura, condições de vida etc... Como imagem/documento – um símbolo do passado que a sociedade escolheu para registrar o presente e perpetuá-lo para

o futuro –, estabelece relação com o homem, podendo ser utilizado como fonte histórica. O documento é monumento; se a fotografia informa, também aceita uma determinada visão de mundo, “se as imagens são capazes de intervir no mundo, é porque o mundo já é habitado por imagens” (HEAD, 2009 *apud* DE SOUZA, 2023, p. 43).⁷⁶

As iconografias são documentos que carregam o valor simbólico de um registro singular no espaço-tempo, o substrato da história que provoca o resgate de uma memória, a reconstrução de um passado que, a partir do esquecimento, ganha vida no presente e toma fôlego para o futuro.

Em decorrência da troca contínua de correspondências entre José Pascoal Guimarães e Marcos Vinícius, é possível identificar uma fotografia do violonista com o compositor, pianista e violonista espanhol Joaquín Rodrigo (1901-1999), conforme mostra a Figura 52.

Figura 52 – Fotografia de Marcos Vinícius e Joaquín Rodrigo.



Fonte: Coleção José Pascoal Guimarães.

⁷⁶ HEAD, Scott. Olhares e Feitiços em Jogo: uma luta dançada entre imagem e texto. In: GONÇALVES, Marco Antônio; HEAD, Scott (Org.). *Devires Imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009. p. 36-67.

A foto foi encaminhada por Marcos Vinícius juntamente com uma correspondência em maio de 1998. Na referida correspondência, Marcos descreve as atividades desempenhadas durante uma *tournee* pela Espanha: os cursos ministrados e os concertos apresentados. De acordo com relatos do violonista, no intervalo do concerto realizado no *Centro Asturiano de Madrid*, recebeu, em seu camarim, a visita ilustre e inesperada da filha de Joaquín Rodrigo, Sra. Cecilia. Tecendo elogios à apresentação, Cecilia Rodrigo o convidou para conhecer as *Ediciones Joaquín Rodrigo* e para estar um pouco com seu pai. Tomado pelo turbilhão de sensações provocado pelo encontro, Marcos Vinícius assim o descreve: “provei uma de minhas mais belas emoções, caro Sr. Pascoal; meus olhos eram cheios de lágrimas quando me aproximei do grande maestro, esta lenda viva para o nosso instrumento e para o mundo da música”.

Outra personalidade que estabeleceu uma forte amizade com José Pascoal Guimarães e que está representada nos documentos iconográficos é o sobrinho de Christovam Colombo dos Santos, conforme ilustra a Figura 53. Personagem que pode ser confundido em razão da semelhança do nome, Christovam Colombo Santos Sobrinho frequentava regularmente a residência da família Pascoal Guimarães e, além dos relatos de familiares que atestam sua presença recorrente nos encontros e saraus, identifica-se, na coleção, um registro fotográfico do violonista aficionado⁷⁷. No verso da fotografia há um registro manuscrito com o endereço de José Pascoal Guimarães e a data de 1974, possivelmente indicando o ano em que a imagem foi capturada. No entanto, observa-se, no canto inferior esquerdo, que a data de revelação impressa na fotografia corresponde a julho de 1981.

⁷⁷ Tanto o tio quanto o sobrinho serão abordados de forma mais detalhada no último capítulo.

Figura 53 – Fotografia de Christovam Colombo dos Santos, julho/1981.



Fonte: Coleção José Pascoal Guimarães.

Assim como Christovam Colombo Santos Sobrinho, que foi um violonista diletante, construindo laços com músicos consagrados no cenário do violão, Pedro Quintão é uma personalidade que, embora não tenha sido mencionado na pesquisa até então, frequentou a casa da família Pascoal Guimarães e contribuiu assiduamente com a formação do acervo, sendo possível constatar diversas partituras com dedicatória a José. Retratado na Figura 54. Pedro Quintão estabeleceu uma amizade intensa com Laurindo Almeida (1917-1995), aspecto comprovado pelas cópias de correspondências entre ambos que puderam ser constatadas na Coleção José Pascoal Guimarães. Laurindo foi um elo entre um dos maiores nomes da música brasileira, Aníbal Augusto Sardinha, “o Garoto”, e Pedro Quintão. Segundo Jorge Mello (2015, p. 131), eles compartilharam momentos de celebração na inauguração do novo transmissor da Rádio Inconfidência em Belo Horizonte. Logo após as festividades, Pedro ofereceu um jantar em sua residência com o prato típico da culinária brasileira, o tutu. “Garoto gostou tanto da capital mineira, e das pessoas que ali conheceu, que compôs uma música intitulada *O tutu do Pedro*”.

Figura 54 – Fotografia de Pedro Quintão ao violão.



Fonte: Coleção José Pascoal Guimarães.

Apresento, na Figura 55, as iconografias que Laurindo Almeida encaminhou a Pedro Quintão, retratando momentos de convívio com o grande violonista espanhol Andrés Segovia.

Figura 55 – Fotografias de Laurindo Almeida e Andrés Segovia, enviadas a José Pascoal Guimarães por Pedro Quintão.



Fonte: Coleção José Pascoal Guimarães.

3.11 Discos de vinil “LPs” e 78 RPM

A coleção de documentos sonoros que José Pascoal Guimarães reuniu ao longo de sua trajetória como violonista e colecionador é constituída por discos de vinil (LP, do inglês *long playing*), discos de 78 RPM, fitas K7, de rolo e VHS, CDs e DVDs. Os itens eram dispostos em armários, caixas de acrílico e de madeira feitas sob medida. José Pascoal não desenvolveu catalogação ou método de gerenciamento das fontes, ou seja, a única forma de localizá-las era por meio da inspeção nos compartimentos e nas caixas em que haviam sido armazenadas. Os LPs e os discos de 78 RPM, no entanto, eram acondicionados originalmente em armário de madeira – conforme exposto na Figura 9, constando também na descrição no capítulo 3.1 –, mas, devido ao ataque biológico por cupins, os discos foram realocados para um móvel de metal, para que, assim, a coleção não fosse acometida por outra infestação.

A coleção de LPs compõe uma parte expressiva da Coleção José Pascoal Guimarães, constituindo-se, de acordo com a revisão e o inventário desenvolvido por Gustavo da Costa Pinto, de 688 discos. Vale destacar que os discos acometidos pela infestação, os quais aguardam tratamento técnico para destinação de invólucro apropriado para seu acondicionamento, não foram contabilizados no inventário. Apesar da coleção de LPs não corresponder, atualmente, à quantidade de mil discos apresentada na matéria “*A história do violão tem guardiões no país: José Pascoal e Ronoel Simões preservam, em Minas e São Paulo, dois dos maiores acervos do violão no Brasil* (MAGIOLI, 2001, p. 4)”, acredita-se que, mesmo após as perdas inestimáveis em decorrência do referido incidente, a coleção ainda conta com, aproximadamente, 800 itens.

Além de gravações comerciais de violonistas consagrados mundialmente, como Andrés Segovia, Manuel Barrueco, Julian Bream e John Williams, a coleção de LPs assume uma relevância particular por incorporar a produção artística de violonistas inseridos, sobretudo, no contexto da música em Belo Horizonte. Entre as personalidades que exerceram atividades regulares, como práticas pedagógicas e de renovação do repertório, atuando intensamente na divulgação do violão em programas de rádio, destaque: Agostinho de Matos (Agustin Bob), Mozart Bicalho, Nelson Piló, Sebastião Idelfonso, José Augusto Vieira e João Pinheiro, como mostra a capa dos LPs na Figura 56.

Figura 56 – Discos de vinil de violonistas mineiros que compõem a Coleção José Pascoal Guimarães.



Fonte: Fotografias realizadas pelo autor na Coleção José Pascoal Guimarães.

Visto que acervos musicais podem ser caracterizados como porta de entrada para um universo particular, o espelho e o reflexo de um contexto histórico, de suas manifestações artísticas e de trânsitos socioculturais, a coleção de LPs na Coleção José Pascoal Guimarães permite o contato com a produção de músicos locais, muitos relegados ao esquecimento, silenciados pelo tempo e negligenciados por uma historiografia que descarta, segrega e atribui valor artístico segundo princípios estéticos e ideológicos muitas vezes fundamentados em noções eurocêntricas de arte e cultura. No meio acadêmico, espaço de desenvolvimento desta pesquisa, cabe refletir sobre tais instâncias de legitimação e atribuir valor àqueles que, por décadas, permaneceram às margens da literatura do instrumento. Esse movimento vem ganhando força à medida que novas abordagens musicológicas e historiográficas são aplicadas em pesquisas e iniciativas que se lançam, sobretudo, ao ato de justiça com aqueles que integram o nosso passado, reabilitando repertórios e resgatando suas práticas. Destaco, por conseguinte,

a importância da coleção de LPs para a preservação de uma produção artística diversa e multifacetada, composta, principalmente, pela simbiose entre musicalidades e dialetos intrínsecos à singularidade do violão mineiro como símbolo de uma identidade local.

Os discos de 78 rotações,⁷⁸ por outro lado, constituem uma parte minoritária da Coleção José Pascoal Guimarães. Foram constatados nove discos, dentre os quais destaco gravações dos violonistas João Pernambuco, Américo Jacomino (Canhoto), Rogério Guimarães, Benedito Chaves – apresentado na Figura 57 –, Miguel Llobet e Andrés Segovia.

Figura 57 – Disco de 78 RPM gravado por Benedito Chaves contendo as obras autorais *Lorena* e *Geny*. Columbia, 5101-B.



Fonte: Fotografia realizada pelo autor na Coleção José Pascoal Guimarães.

Apesar de ter sido constatado um inventário de discos de 78 RPM, verificado no sistema de inventário atribuído às partituras – como foi apresentado anteriormente no capítulo 3.1, na Figura 11 –, nenhum dos álbuns catalogados foram identificados na coleção, os quais somam 83 discos.

A importância da coleção de discos que José Pascoal Guimarães preservou no decorrer

⁷⁸ Conhecidos como 78 RPM ou disco de goma-laca, entraram em declínio na indústria fonográfica devido à limitação no registro de apenas uma música por face e à pouca praticidade na gravação. Aos poucos, os discos de 78 RPM foram caindo em desuso, dando lugar aos discos de vinil, que, por sua vez, ascenderam ao mercado rapidamente por serem mais flexíveis e duráveis, bem como por apresentarem melhor manuseabilidade.

de suas atividades como violonista e colecionador fervoroso se potencializa substancialmente quando nos damos conta de que boa parte dessa produção não é acessível ao público nos dias atuais. Ao salvaguardar a produção artística de violonistas que compõem a história do violão no Brasil, incluindo gravações da década de 1930 – como podemos observar em alguns dos discos de 78 RPM –, a Coleção José Pascoal Guimarães nos faculto o contato com as características do som, com os aspectos interpretativos e com a sensibilidade musical que nos conduz a reminiscências do passado, ao resgate de memórias e de evidências da nossa história que se salvam do esquecimento graças aos acervos, que preservam, em maior ou menor escala, parte do nosso patrimônio histórico-cultural.

3.12 Fitas cassete “K7”, de rolo e VHS

Os documentos que abordo neste tópico, sonoros e audiovisuais, são, em sua maioria, provenientes de gravações caseiras que José Pascoal Guimarães realizava a partir de reuniões e de saraus regados a música e violão, com exceção de fitas cassete comerciais e das cópias de discos comerciais, programas televisivos e de rádio. Desse modo, por corresponderem a uma parte expressiva da coleção, as fitas cassete “K7”, de rolo e VHS são documentos valiosos, revelando a intensa atividade desempenhada por José Pascoal. Um exemplo são as práticas musicais desenvolvidas no entorno do acervo, contando com a presença de violonistas que compõem o ciclo social do violão em Belo Horizonte, aspecto que pôde ser constatado pela análise de documentos, bem como pelos depoimentos concedidos por familiares. Logo, por se tratar de documentos analógicos, e por estarem mais suscetíveis ao desgaste do tempo, salientamos novamente: tais fitas são suportes que demandam, de modo urgente e inescapável, um tratamento arquivístico de revitalização, de salvaguarda e de digitalização.

Retrato da diversidade de manifestações artísticas referentes ao violão que José Pascoal Guimarães acolheu, as gravações caseiras, registradas com equipamentos próprios – como mostrado no capítulo 3.1 –, capturam tanto a prática de violonistas amadores – que frequentavam a residência da família para desfrutar de momentos de descontração voltados à música – quanto aquela de violonistas de destaque na historiografia do violão mineiro, como Mozart Bicalho, Nelson Piló, José Augusto Vieira, João Pinheiro, Walter de Carvalho Alves e José Lucena Vaz, abrangendo, ainda, a nova geração de violonistas que se sucedeu, de que participavam figuras como Alexandre Piló, Eduardo Campolina, Fernando Araújo, Marcos

Vinícius, Eustáquio Grilo, entre outros. Destaco, também, que há várias gravações caseiras do próprio José Pascoal ao violão em fitas cassete, bem como registros realizados por sua aluna de violão, Irmã Betânia Castro.

A vasta coleção de fitas cassete não foi contabilizada após o acondicionamento definitivo na Biblioteca da Escola de Música da UFMG, embora a matéria “*A história do violão tem guardiões no país: José Pascoal e Ronoel Simões preservam, em Minas e São Paulo, dois dos maiores acervos do violão no Brasil* (MAGIOLI, 2001, p. 4)” estipule a existência de 800 itens. Esses itens estão armazenados em caixas de acrílico – conforme ilustra a Figura 58 – e, apesar de a coleção se constituir quase integralmente de gravações caseiras, foram identificadas 27 fitas gravadas comercialmente – como mostram os exemplos na Figura 59. O restante corresponde a registros caseiros e a gravações a partir de migrações de suporte, a partir de discos de 78 RPM e de programas de rádio.

Figura 58 – Caixa de acrílico destinada ao armazenamento das fitas cassete “K7”.



Fonte: Fotografado pelo autor na Coleção José Pascoal Guimarães.

Figura 59 – Exemplos de fitas cassete "K7" comerciais que compõem a Coleção José Pascoal Guimarães.



Fonte: Fotografia realizada pelo autor na Coleção José Pascoal Guimarães.

No que se refere ao método de organização que José Pascoal Guimarães atribuiu às fitas cassete, os itens eram acondicionados conforme as gravações realizadas pelo músico, reunindo-as em uma única caixa, entretanto determinado aspecto não eliminava a necessidade de averiguar os compartimentos individualmente para localização dos documentos. Na parte superior da fita, é possível constatar a identificação dos autores ou dos intérpretes que realizaram a gravação, e, para dispor de um mapeamento do conteúdo da fita, José Pascoal Guimarães desenvolveu um índice que vincula o item ao repertório – alguns datilografados e outros manuscritos –, algumas vezes, notando-se o código numérico de rotação no aparelho tocador de fitas – como mostra a Figura 60. Chamo atenção para o fato de que tal forma de organização e de elaboração de índice, que vincula o conteúdo da fita ao repertório nela registrado, foi atribuída também às fitas de rolo e VHS.

Figura 60 – Exemplo de fitas cassete "K7" de violonistas expoentes do violão mineiro e índice de gravações de João Pinheiro e de José Vieira.



Fonte: Fotografia realizada pelo autor na Coleção José Pascoal Guimarães.

Assim como as fitas cassete, a maior parte das gravações registradas nas fitas de rolo e VHS – ilustradas nas Figura 61 e Figura 62 – foi concebida nos saraus e nas reuniões musicais que José Pascoal Guimarães realizava em sua residência. Essas fitas estão acondicionadas em caixas de madeira destinadas exclusivamente ao seu armazenamento, as quais supponho terem sido feitas sob medida.

Figura 61 – Caixa de madeira destinada ao armazenamento das fitas de rolo.



Fonte: Fotografado pelo autor na residência da família Pascoal Guimarães.

Figura 62 – Caixa de madeira destinada ao acondicionamento das fitas VHS. Exemplo de fita e de índice contendo a descrição de gravações dos violonistas Fernando Araújo e Marcos Vinicius.



Fonte: Fotografia realizada pelo autor na residência da família Pascoal Guimarães.

É válido relembrar, entretanto, que as fitas de rolo e VHS ainda estão sob domínio da família Pascoal Guimarães, enquanto aguardam transferência definitiva para a Biblioteca da Escola de Música da UFMG, a fim de que seja direcionado o processamento arquivístico adequado, sem o qual ficam inviáveis a avaliação dos itens e o desenvolvimento de uma pesquisa técnica mais apurada.

As fitas de rolo e VHS se encontram em bom estado de preservação e acondicionamento, mas vale ressaltar que, devido às características analógicas do suporte, iniciativas para o tratamento técnico e a digitalização devem ser tomadas o quanto antes, de modo a evitar que os registros se percam em decorrência do desgaste pelo tempo. As fitas VHS acometidas pelo ataque biológico, por outro lado, foram realocadas para uma dispensa nos fundos da casa da família, motivo pelo qual reforço a urgência do tratamento arquivístico, direcionando ações de

manutenção, de revitalização e de digitalização das fontes.

As fitas que compõem a Coleção José Pascoal Guimarães – tanto as voltadas para o registro sonoro quanto aquelas contendo gravações audiovisuais – são documentos que, ao longo do trabalho de investigação, avaliação e classificação, despertaram grande potencialidade para a pesquisa musicológica e historiográfica, constituindo-se como a materialização de práticas artísticas inseridas em um centro de passagem a partir do qual violonistas encontraram acolhimento, pertencimento e serenidade para manifestar sua arte. O acervo constituído ao longo de uma vida e a figura catalisadora de José Pascoal Guimarães são aspectos reforçados pelos documentos, descortinando a dinâmica sociocultural e a atividade de violonistas que celebravam a coleção como um território que transforma, remodela e ressignifica. A relevância da produção documental constituída por José Pascoal Guimarães ganha força ao preservar a memória de músicos e violonistas em seu entorno, e que, possivelmente, se perderiam tão logo a história projetasse novos personagens e suas musicalidades. Diante disso, destaco o acervo como campo fértil para o estudo de práticas interpretativas do passado, a reabilitação de obras e de compositores, um espaço de reflexão e de contato com manifestações artísticas e sociais que ganharam vida nos acordes de violonistas que situam-se às margens da literatura do instrumento.

3.13 CDs e DVDs

Os CDs (ou “Compact Discs”, discos compactos) são documentos que somam, segundo a matéria “*A história do violão tem guardiões no país: José Pascoal e Ronoel Simões preservam, em Minas e São Paulo, dois dos maiores acervos do violão no Brasil* (MAGIOLI, 2001, p. 4)”, 800 unidades. Os DVDs (da sigla “Digital Versatile Disc”, disco digital versátil), por outro lado, constituem apenas 26 unidades, das quais 6 são originais e 20 são cópias. Esse material carece de uma avaliação mais detalhada, visto que os CDs e os DVDs, juntamente como as fitas de rolo e VHS, ainda se encontram sob domínio da família Pascoal Guimarães.

A coleção de CDs está acondicionada em gavetas projetadas para seu armazenamento e reúne uma grande diversidade de gêneros e de estilos musicais – como mostra a Figura 63 –, desde violonistas que transitaram nos principais programas de rádio de Belo Horizonte, como Sebastião Idelfonso, até estrelas da música popular brasileira, entre os quais destaco a cantora

sulista Elis Regina.

Figura 63 – Coleção de CDs que compõem a Coleção José Pascoal Guimarães.



Fonte: Fotografias realizadas pelo autor na residência da família Pascoal Guimarães.

Os DVDs que integram a Coleção José Pascoal Guimarães estão acondicionados no mesmo armário destinado aos CDs. A propósito, o mesmo móvel abriga os equipamentos utilizados por José Pascoal para a realização de gravações caseiras – conforme foi demonstrado na seção 3.1. Demonstro, na Figura 64, alguns dos exemplares de DVDs.

Figura 64 – Exemplos de DVDs originais que compõem a Coleção José Pascoal Guimarães.



Fonte: Fotografias realizadas pelo autor na residência da família Pascoal Guimarães.

Entre os DVDs exemplificados na figura acima, destaco o documentário *Violões de Minas*, produzido por Geraldo Vianna e lançado no ano de 2005. O documento – o qual já havia sido mencionado anteriormente – apresenta depoimentos de personalidades marcantes no circuito do violão em Belo Horizonte, entre os quais figura José Pascoal Guimarães.

Embora os documentos abordados neste tópico não carreguem, a princípio, o mesmo valor simbólico dos discos de vinil, 78 RPM e, sobretudo, das fitas de produção caseira, é digna de nota a consideração de que a indústria fonográfica, bem como os documentos em vigência no mercado, tece uma rede cíclica que se renova à medida que novas tendências tecnológicas são impostas pela modernidade. O objetivo não é atribuir valor a alguns documentos em detrimento de outros, mas ressaltar que, à medida que José Pascoal Guimarães iniciou seu acervo sem o intuito de colecionar raridades, incorporando documentos a partir dos recursos disponíveis à época, novas tecnologias se tornaram disponíveis ao longo do tempo, com destaque para os CDs e os DVDs, que ditaram tendências a partir das décadas de 1980 e 1990, respectivamente. Assim, os CDs e DVDs, com a ascensão meteórica das plataformas digitais, caíram em desuso e são pouquíssimos utilizados nos dias atuais.

Os documentos que compõem a coleção, independentemente do conteúdo que

preservam e de sua relevância para a pesquisa musicológica e historiográfica, são fontes que, acima de tudo, reverberam o comprometimento, a dedicação e o empenho de José Pascoal Guimarães em conservar todo tipo de item referente à música e ao violão. A dimensão e a importância que a coleção tomou atualmente se projeta na ambição de um homem simples, movido pelo amor às artes e que deixa o acervo como um grande legado, retrato de práticas artísticas e de seus personagens, de suas musicalidades, seus dialetos e, sobretudo, da sensibilidade que envolve o dedilhar de um violão.

3.14 Outros

Dedico este tópico para acentuar que os documentos textuais que compõem a Coleção José Pascoal Guimarães constituem-se em uma grande diversidade de conteúdo e de abordagem. Por meio de textos, artigos, trabalhos acadêmicos, livros biográficos e catálogos, encontram-se documentos que potencializam a reconstituição historiográfica, como o texto *Reminiscências Violonísticas*, confeccionado por Júlio Borges, que revela aspectos de sua trajetória e de seu conterrâneo Remy Couto, violonista mineiro que ecoou sua voz a partir das obras transcritas por Júlio.⁷⁹

Não me proponho a descrevê-los aqui, mas os documentos textuais a que me refiro, portanto, são itens que refletem o ímpeto de José Pascoal Guimarães em colecionar todo tipo de material referente ao violão: de catálogos de editoras a métodos de luteria. Desse modo, visto que o processamento arquivístico da coleção ainda está em estágio embrionário, os documentos estão acondicionados – como mostra a Figura 65 – como propostas de classificação conforme a especificidade de seu conteúdo.

⁷⁹ Entrarei em detalhes sobre Remy Couto e sobre fragmentos de sua trajetória no último capítulo.

Figura 65 – Documentos textuais diversos.



Fonte: Coleção José Pascoal Guimarães.

4 A REDE DE SOCIABILIDADES DO VIOLÃO MINEIRO NA COLEÇÃO JOSÉ PASCOAL GUIMARÃES: RESGATE DE OBRAS E COMPOSITORES

No decorrer da pesquisa – sobretudo no processo de classificação documental apresentado na seção anterior –, tornou-se necessária a menção a personalidades que, embora nem sempre tenham mantido vínculo direto com José Pascoal Guimarães, configuram-se como figuras substanciais na história do violão em Minas Gerais, especialmente em Belo Horizonte. Ao longo do trabalho de revisão, reorganização e acondicionamento dos documentos que compõem a Coleção José Pascoal Guimarães, deparamo-nos com um acervo marcado pela diversidade de materiais, muitos dos quais relacionados a músicos que integravam as práticas do violão em Minas Gerais, mas que permanecem ausentes das narrativas históricas dedicadas ao instrumento. Reconstruir essa rede colaborativa – entendida como um ciclo social ativo e multifacetado – implica, inevitavelmente, um dilema de justiça histórica: o resgate de alguns nomes ocorre, por vezes, em detrimento de outros. Toda escolha carrega consigo a possibilidade de perda. Diante da impossibilidade de lançar luz sobre todos os agentes que constituíram o circuito do violão relacionado a José Pascoal Guimarães, concentro-me naqueles que fomentaram a cultura do instrumento em Minas Gerais e que foram silenciados pelo tempo, tanto diletantes quanto profissionais. Proponho-me, assim, a revelar traços de suas trajetórias e produções artísticas preservadas pela coleção.

Antes de nos aprofundarmos nas figuras que compõem o circuito do violão em torno de José Pascoal Guimarães, bem como nas evidências de suas atividades presentes no acervo, torna-se imprescindível refletir sobre o termo “rede de sociabilidades” a partir de sua origem e fundamentação teórica. Trata-se de um conceito recorrente em estudos que se dedicam a desvelar práticas do passado, relações socioculturais e seus respectivos agentes.⁸⁰ As redes de sociabilidades, nesse contexto, ancoram-se na noção de *mundos da arte*, proposta pelo sociólogo norte-americano Howard S. Becker. Segundo Becker (1982, p. 11-12), uma vez que a Sociologia compreende o estudo da atividade de pessoas em conjunto – aquilo que o autor

⁸⁰ Cito, como exemplo, a tese de doutorado de Flávia Prando: “*O mundo do violão em São Paulo: processos de consolidação do circuito do instrumento na cidade (1890–1932)*”. Nessa pesquisa, a autora investiga os agentes que constituíam a rede de sociabilidade do violão na sociedade paulista, desvelando suas práticas e repertórios. Ao utilizar o termo “rede de sociabilidades”, Prando identifica uma complexa articulação entre músicos profissionais e amadores, professores, jornalistas, críticos, alunos, público, editores de partituras, gravadoras e construtores de instrumentos — todos colaboradores na constituição e consolidação da autonomia do circuito do violão em São Paulo (PRANDO, 2021, p. 17).

passou a denominar “ação coletiva” –, as obras de arte resultam de um processo que envolve uma “rede de actividades coordenadas a cabo por muitas pessoas diferentes”. Desse modo, incluindo também aqueles tradicionalmente considerados pouco relevantes, o mundo da arte estrutura-se, sobretudo, a partir das práticas de uma rede de sociabilidades que compartilha critérios comuns de avaliação e de atribuição de sentido e valor a um determinado produto artístico: são as chamadas “convenções”.

Todo trabalho artístico, tal como toda a actividade humana, envolve a actividade conjugada de um determinado número, normalmente um grande número, de pessoas. É devido à cooperação entre estas pessoas que a obra de arte que observamos ou escutamos acontece e continua a existir. As marcas dessa cooperação encontram-se sempre presentes na obra. As formas de cooperação podem ser efêmeras, mas na maioria dos casos transformam-se em rotinas e dão origem a padrões de actividade colectiva aos quais podemos chamar mundos da arte (BECKER, 1982, p. 27).

Isso posto, o mundo da arte configura-se como um fenómeno cultural e socialmente construído no interior de produtos artísticos resultantes de práticas coletivas. Tais produtos, ao mesmo tempo em que mobilizam os instrumentos necessários para seu reconhecimento como obras de arte, sustentam-se em uma rede de cooperação que “instaura a tradição pela qual as suas obras adquirem significado” (BECKER, 1982, p. 37). Sendo assim, as obras de arte não se restringem a um processo previsível e estável, mas instituem-se por meio de uma ampla rede de relações humanas que estabelecem os *mundos da arte* divergentes e singulares entre si.

Em vista disso, o mundo do violão em Minas Gerais, especialmente em Belo Horizonte, desdobra-se em diversas vertentes, cada uma sustentada por sua própria rede de sociabilidades, que o afirmam como forma de arte perante uma comunidade. Essa comunidade, ao se constituir como instância de legitimação, qualifica o violão a partir de características específicas que lhe conferem valor simbólico e cultural. Com base nessa discussão, destaco dois mundos do violão presentes na Coleção José Pascoal Guimarães: o violão do rádio e o violão conservatorial.

4.1 Nas ruas, nos palcos e nas emissoras de rádio: duas linguagens do violão em Belo Horizonte

Delimitar as características, linguagens e identidades do violão no Brasil, é, sobretudo, lidar com a perspectiva de que o instrumento assume dialetos que se moldam conforme o

contexto sociocultural no qual ele se insere. A dimensão continental do território brasileiro, por sua vez, implica complexidade no delineamento das linguagens do violão e, conseqüentemente, requer uma rede de colaboração constante e mútua para sua investigação. Se aventurar nesta jornada, tal como revisitar as práticas artísticas e suas representações culturais sem cair na armadilha de um olhar reducionista e excludente, é ter a consciência de que o violão percorre caminhos movediços e de que sua iminente metamorfose desagua em infinitas confluências de cores e desenhos. Desta forma, o violão – instrumento que circulou nos mais variados contextos socioculturais, presente tanto nas festividades urbanas e periféricas, comumente associadas a malandragem e ao populacho, quanto nas práticas artísticas em teatros e salas de concerto destinados à elite – assume características referentes ao repertório, à interpretação e à técnica que variam de acordo com o meio no qual é veiculado: serestas, rodas de choro, salões, emissoras de rádio, festividades locais, manifestações religiosas etc.

Instrumento que, na historiografia, foi veementemente associado a boêmios e mandriões, o violão protagonizou a ambigüidade entre o prestígio e a marginalidade. Antagonismo que se evidencia desde os primórdios dos instrumentos de cordas dedilhadas e, dessa forma, reafirma a circunstância de que o instrumento percorreu séculos habitando territórios instáveis de convenções sociais que, por um lado, incorporam e legitimam, por outro, silenciam, marginalizam e segregam. Com o objetivo de lançar luz sobre o fato de que o violão transita entre os dois lados da moeda – o prestígio e a marginalidade – desde a antigüidade, recorro a uma breve exposição sobre instrumentos de cordas dedilhadas, seus territórios de veiculação, costumes e valores sociais.

No Brasil, os instrumentos de cordas dedilhadas podem ser verificados desde o período colonial, no século XVI. Segundo Marcia Taborda (2011, p. 9), a primitiva viola de arame de quatro ordens (três cordas duplas e uma simples) se apresentava como instrumento indispensável na orquestra de jesuítas, “nas mãos dos curumins da catequese” e nas cantorias de Bento Teixeira – autor de *Prosopopeia*, obra inaugural da literatura brasileira, publicada em 1601 – em Pernambuco.

Embora pareça provável que o instrumento tivesse chegado anteriormente, notícias certas sobre violas de arame só aparecem de fato nas cartas dos jesuítas, que chegaram ao Brasil com Tomé de Souza em 1549. Foram eles que introduziram aqui, de modo sistemático, as violas e os demais instrumentos europeus (TABORDA, 2011, p. 41).

O violão,⁸¹ tal qual conhecemos hoje – construção, estrutura, projeção sonora e seis cordas simples – é resultado de uma longa e lenta evolução de instrumentos de cordas dedilhadas que se estende do século XVI ao XIX.⁸² Instrumentos predecessores e descendentes diretos na “árvore genealógica” do violão, a guitarra e a vihuela, no século XVI, se distinguiam pela quantidade de cordas, pelas formas de execução, pelos repertórios e pelo contexto sociocultural em que eram veiculados. A guitarra – apresentando variações como a *guitarra de quatro ordens* (três ordens de cordas duplas e uma simples, somando sete cordas) e a *guitarra de cinco ordens* (cinco ordens de cordas duplas, somando dez cordas) – se caracterizava pela execução mediante a técnica do rasgueado – movimento da mão direita em bloco atacando todas as cordas do instrumento de forma alternada nas direções ascendente e descendente – e circulava nas mãos da plebe, ou seja, das classes menos abastadas. A *vihuela*, por sua vez – contendo seis ordens de cordas duplas, totalizando doze⁸³ – incorporava à sua técnica o dedilhado – ação individual de cada dedo da mão direita para a produção sonora ao instrumento – e transitava entre práticas da burguesia e da nobreza palaciana (TABORDA, 2011, p. 25). Dessa forma, se tratando de instrumentos distintos — a guitarra e a vihuela —, embora sejam perceptíveis certas similaridades em sua construção e na forma de execução, observa-se que a técnica instrumental e a linguagem musical associadas a cada um estão diretamente vinculadas à posição de prestígio ou desprezo atribuída ao instrumento. Tal fator reforça o entendimento de que o instrumento adquire características técnicas, musicais e interpretativas que são determinadas, transmitidas e legitimadas pelo círculo social no qual está inserido e, a partir dessas relações de poder, é condicionado à marginalidade ou à valorização aristocrática.

A vihuela, instrumento que floresceu na Espanha no século XVI, chegou a Portugal como viola ou *viola da mano*, sendo introduzida no Brasil pelos colonos portugueses e pela elite intelectual de jesuítas. A viola – consolidando-se historicamente em meio ao acompanhamento da viola de arco ou da viola da gamba, por exemplo – se entranhou nas veias das diversas classes sociais e “incorporou designações regionais como a viola de tripa, viola de arame, viola de dois corações, viola braguesa, beiroa, micaelense, caipira e viola de cocho (TABORDA, 2011, p. 26)”. Instrumento que se estabeleceu na cultura musical do Brasil

⁸¹ Nomenclatura utilizada exclusivamente no Brasil. Nos outros idiomas, o mesmo instrumento é denominado a partir do árabe *qitara*, por sua vez tomado do grego *kithara*: em francês, *guitare*; em alemão, *Gitarre*; em inglês, *guitar*; em italiano, *chitarra*; em espanhol, *guitarra* (TABORDA, 2001, p. 23).

⁸² Para uma compreensão detalhada acerca da linha evolutiva do violão, que parte do alaúde, da vihuela e da guitarra, recomendo a leitura do livro *História do Violão*, de Norton Dudeque.

⁸³ DUDEQUE, Norton. *História do violão*. Curitiba: UFPR, 1994.

quinhentista, a viola foi incorporada tanto nas práticas provenientes de manifestações artísticas da elite colonialista e intelectual – observada na propagação da música de tradição europeia às classes subalternas e na catequização de povos nativos pelos jesuítas – quanto nas formas de expressão musical urbana, regadas a cantos e danças de povos indígenas, negros escravizados e seus descendentes mestiços. Dessa forma, as narrativas enviesadas pelo olhar colonizador, silenciando práticas culturais em detrimento a uma arte “moderna” e “superior”, não apagam da história o hibridismo e a diversidade que as manifestações socioculturais das classes populares agregaram à construção identitária de gêneros e práticas musicais brasileiras. Em um país marcado pela miscigenação e pela heterogeneidade, a música de caráter popular ressoa no encontro de culturas e práticas artísticas híbridas que se constroem e se ramificam em linguagens, cores e sotaques.

As relações de poder que a elite colonialista exerce sobre as classes periféricas são percebidas em diversos níveis na sociedade, desde o descaso e a negligência do poder público com as necessidades básicas da população marginalizada – às margens dos centros comerciais e metrópoles – até o silenciamento imposto às manifestações socioculturais e expressões artísticas. No que se refere às práticas associadas ao violão em Belo Horizonte – sobretudo ao contexto social e aos meios em que essas práticas estão inseridas –, a pesquisa realizada por Fábio Nery de Souza permitiu constatar a existência de duas linguagens distintas, cada uma com seus representantes e particularidades, as quais exemplifico a seguir.

A dicotomia entre as linguagens do violão que engendram a fricção de gêneros e musicalidades em Belo Horizonte no século XX revela conflitos inerentes aos processos de legitimação de um instrumento que circulou tanto nos ambientes sociais da elite colonialista quanto nas manifestações urbanas referentes às práticas da população marginalizada. Desse modo, a fim de esclarecer tais conflitos e suas convenções reguladoras, recorro a uma breve contextualização histórica ancorada na tese de doutorado *Dicotomias e similaridades na trajetória do violão em Belo Horizonte*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG por Fábio Nery de Souza (UEMG) em 2023. Realizando um trabalho de campo em arquivos pessoais e de instituições de ensino e radiofusão, em periódicos de época e em entrevistas com personalidades que marcaram a trajetória do violão mineiro, a investigação desenvolvida por de Souza apresenta os fluxos sociais e as dinâmicas culturais que se estabeleceram em uma capital marcada por oposições como rústico e tradicional, clássico e popular e moderno e arcaico. Revelam-se, então, tensões e narrativas inerentes ao violão e aos seus representantes, o resgate de uma história esquecida – ou silenciada –, a trama de um violão

que foi marginalizado, mas também reverenciado.

Arquitetada sobre o antigo Curral D’el Rei – povoado que foi ligado ao primitivo, atrelado à ótica de um “lugar a ser explorado, rústico, exótico, apontando-se similaridades entre ele e ‘certas povoações da África Ocidental’ (DE SOUZA, 2023, p. 54)” –, Belo Horizonte é inaugurada em 1897. Projetada como símbolo de modernidade no Brasil recém-proclamado república (1889), ainda sob os fantasmas da monarquia, a Comissão Construtora da Capital desapropria toda a população de Curral D’el Rei, respaldada por decretos e leis retificadas pelo poder público. O discurso colonizador e ameno das autoridades não minimiza a violência, o abandono, a segregação e as mudanças sociais impostas sobre a população despejada de Curral D’el Rei. Diante disso, a capital mineira, Belo Horizonte – cujo centro da cidade delimita-se pela Avenida do Contorno, planejada e arborizada –, assume padrões arquitetônicos, manifestações artísticas e formas de socialização inspirados no “símbolo de modernidade” da época, a Europa. Teatros, praças, cafés e uma nova rede de sociabilidade contribuíram com a imagem de prosperidade, atraindo imigrantes das classes burguesa e intelectual. As práticas musicais, da mesma forma, se restringiram a formações instrumentais da música clássica de concerto e a gêneros de matriz europeia, como valsa vienense, mazurca, schottisch etc. Vale destacar que, em uma sociedade ancorada em princípios ideológicos eurocêntricos de modernidade, o piano se estabeleceu como instrumento nobre, representante da “boa música” e predominante nas manifestações artísticas da elite.

A hegemonia do piano na música de concerto fez com que obras originalmente escritas para outras formações fossem arranjadas e readaptadas para esse instrumento, visando não somente a inserção no mercado editorial, como também a circulação e a visibilidade da música de violonistas na alta sociedade. Nas primeiras décadas do século XX, o piano se consolidava como o instrumento da elite, e seu repertório se destacava nas preferências editoriais. O violão, por sua vez, nadando contra a maré, se lança aos poucos no gosto do público e das casas editoriais. No que diz respeito à comercialização de obras originalmente escritas para violão na sociedade paulista, Flavia Prando comenta que

foi somente nos anos 1940 que as editoras se interessaram em editar músicas para o instrumento [violão], mesmo que as fábricas de violão da cidade tenham editado e vendido partituras dos compositores de São Paulo antes disto [...]. É possível ainda que a casa editora julgasse que não era rentável editar música para violão. Partituras para piano vendiam bem e é provável que os editores não quisessem arriscar. (PRANDO, 2021, p. 49).

Ao nos impelir sobre essa discussão, destaco um arranjo localizado na Coleção José

Pascoal Guimarães. Se trata da peça *Serenata Azul* do violonista e compositor Lauro Cataldi, arranjada para piano por Nelson Piló e dedicada à primeira-dama do estado de Minas Gerais, como mostra a Figura 66.

Figura 66 – "Serenata Azul" de Lauro Cataldi arranjada para piano por Nelson Piló, 02/1972.

The image shows a handwritten musical score for the piece "Serenata Azul". The title "SERENATA AZUL" is prominently displayed at the top center. To the right, it is attributed to "MUSICA DE LAURO CATALDI". On the left side, the word "PIANO" is written. In the center, there are handwritten notes: "Allegro bene siciliano de Nelson Piló", "a Primeira Dama do Estado de Minas", and "2/1972". The score itself consists of two systems of staves. The first system shows the right hand (treble clef) and left hand (bass clef) with chords and melodic lines. The second system continues the piece with similar notation. The handwriting is clear and legible.

Fonte: Coleção José Pascoal Guimarães.

A supremacia do piano na alta sociedade do país como instrumento símbolo de status social é um aspecto latente na construção cultural brasileira, ao passo que “o piano e os instrumentos de orquestra foram legitimados pelo ensino formal e estiveram presentes nas festas, sendo, conseqüentemente, documentados pela Imprensa” (DE SOUZA, 2023, p. 136). Apesar do eminente protagonismo do piano, o violão – contrariando a narrativa historiográfica, que o condicionou quase que exclusivamente à vulgaridade e a círculos sociais suburbanos, como sinônimo de malandragem – também é identificado nas práticas artísticas da elite socioeconômica e intelectual.

O violão incorporado pelas classes privilegiadas, as quais compunham o círculo social em torno das atividades culturais da elite na nova capital, é caracterizado pelo repertório eurocêntrico, legitimado pelos críticos e pela imprensa local. Na investigação e análise das publicações no periódico *Minas Geraes*, Fábio Nery de Souza constata uma intensa atividade musical de violonistas em Belo Horizonte, podendo identificar, por meio das matérias

publicadas, as características e repertórios dos músicos enaltecidos pela mídia. Desse modo, a partir da legitimação e da incorporação do violão às práticas da elite socioeconômica, de Souza cunha o termo *violão conservatorial* com a finalidade de circunscrever a atividade de um instrumento que privilegiou um repertório eurocêntrico e teve seu lugar de confirmação no conservatório e na academia, em um processo que

teve por objetivos ensinar, refinar, salvar e elevar o violonista brasileiro da marginalidade, da oralidade, trazendo-o para os moldes escrito e solista, buscando soluções técnicas e racionais, distanciando-se do violão prático, seresteiro, popular e regional (DE SOUZA, 2023, p. 23).

O violão conservatorial, inserido nos ambientes de ensino formal, teatros e salões de concerto, define as práticas de uma rede de sociabilidades que compartilham princípios de um instrumento de caráter disciplinado, escrito, solista e acadêmico. Entre os seus principais representantes que marcaram passagem por Belo Horizonte, podemos citar Josefina Robledo, Andrés Segovia, Abel Carlevaro, Isaías Savio, Juan Angel Rodríguez, Manuel Lopes Ramos e Agustín Barrios. Em levantamento de Fábio Nery de Souza no acervo da Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais (ALMG), é identificada uma matéria publicada em 8 de outubro de 1919 no jornal *Minas Geraes* a respeito da primeira apresentação de Agustín Barrios em Belo Horizonte:

Barrios é um dos grandes reabilitadores do violão, é um dos mestres consagrados deste instrumento, geralmente aviltado pelos seresteiros, mas que, ao contato mágico de seus dedos agilíssimos produz milagres orquestrais que maravilham pelo imprevisto dos efeitos produzidos e pela suavidade ou pela bravura que as mãos do artista sabem comunicar à sonoridade tão geralmente profanada daquele instrumento (MINAS GERAES, 1919 *apud* DE SOUZA, 2023, p. 38-39).⁸⁴

O simples fato de a matéria colocar o violonista paraguaio Agustín Barrios como um “reabilitador do violão”, instrumento este “aviltado pelos seresteiros”, revela a dicotomia entre o violão de concerto, legitimado pela elite e pelos meios de comunicação, e o violão que está presente nas manifestações urbanas, como o choro e as serestas, associado ao capadócio e ao profano. O discurso que envolve as matérias que anunciam apresentações de violonistas nas primeiras décadas do século XX em Belo Horizonte é construído com base no resgate de um instrumento que “estava fora das preferências das elites, não tanto por ser instrumento de pretos, mas, também, por não ser prestigiado pelo regime republicano recém-criado no Brasil, que o

⁸⁴ Jornal *Minas Geraes* – Órgão Oficial dos Poderes do Estado. Ano XXVIII; Edição 238. 08 de outubro de 1919. Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

associou à boemia, à mestiçagem, ao populacho” (DE SOUZA, 2023, p. 118). Desse modo, observa-se que o violão conservatorial reflete a tradição hegemônica da música clássica de concerto, noticiado pelas mídias, afirmado pelas instituições de ensino e projetado como símbolo de recuperação de um instrumento associado à malandragem.

Da mesma forma em que os ideais modernistas adotados pela comissão construtora de Belo Horizonte classificam, segregam e descartam, o violão conservatorial seguiu os mesmos fundamentos, segundo os quais “tudo que estava fora do padrão moderno e europeu não tinha legitimidade para produzir sua história [...] (DE SOUZA, 2023, p. 106)”. Nas práticas artísticas da alta sociedade, as quais se localizavam nos espaços determinados pelo centro de Belo Horizonte, o violão assume características de técnica e repertório sob princípios eurocêntricos e, por conseguinte, dada a gênese segregativa que se potencializou em uma cidade projetada como símbolo da República, houve a tentativa de silenciamento do violão que encontrava abrigo nas manifestações culturais dos pobres, negros e miscigenados, que acabava “‘convidado’ a soar seus bordões do lado de fora da avenida do Contorno” (DE SOUZA, 2023, p. 136).

A antiga Curral D’el Rei, no entanto, povoado de baixo poder socioeconômico, realocado para as regiões marginais do centro da capital mineira, demarcado pela avenida do Contorno, é acometida pela negligência do poder público, o que resultou em crescimento desordenado e ausência de saneamento básico, entre outras políticas públicas para preservar a dignidade humana e melhorar as condições de trabalho. A música, por sua vez, caracteriza-se pelo entrecruzamento de universos multifacetados – como gêneros e ritmos de matriz africana, valsas seresteiras e modinhas –, manifestações religiosas e festividades locais, presente nas ruas e ambientes públicos. Segundo de Souza (2023, p. 69), o violão de caráter popular e urbano se mantém acolhido pela classe desprivilegiada, instrumento acompanhador de serenatas e modinhas, dedilhado por supostos malandros.

O violão faz parte da nossa cultura e tem relação com as mais variadas formas de expressão musical brasileira. No contexto da capital mineira, esse instrumento é prova de como se articulou a reformulação dessa sociedade inventada. Os fatos confirmam o seu silenciamento; ele foi distanciado das manifestações oficiais da elite, que ocupava, construía e configurava esse novo território. Coube ao violão servir ao popular e ocupar espaço não oficial, público e boêmio (DE SOUZA, 2023, p. 69).

O violão presente nas manifestações populares, na periferia e nos morros, associado ao capadócio e marginalizado pela elite colonizadora, é forçado a se adaptar a uma nova

organização social. Inserido em um contexto em que as linguagens artísticas advindas dos países europeus e as de matrizes africanas constituíam uma fricção de gêneros e musicalidades presentes na sociedade no início do século XX, o violão circulou nos mais variados ambientes e espaços urbanos. Com o advento e a popularidade do rádio em meados dos anos 1930, o violão de caráter popular, acompanhador, improvisado, híbrido e composicional é acolhido por esse meio de comunicação. Diferentemente do violão conservatorial, o *violão do rádio*, termo cunhado por Fábio Nery, incorpora a linguagem artística desprezada pela elite, o “instrumento dos ‘não civilizados’, dos miscigenados, associado ao populacho, ao conhecimento oral, não escrito, aos ambientes públicos dos não escolhidos e não convidados” (DE SOUZA, 2023, p. 110).

Presença marcante que “embalou – e embala – serestas e serenatas, foi e é parceiro constante em festas populares, encontrou terreno fértil no choro e na valsa brasileira e, no início do século XX, serviu de base harmônica e rítmica para as primeiras gravações musicais no país”, o violão do rádio se potencializou entre as camadas populares e se projetou como linguagem que “produziu repertório, estilo e público, com raízes no rural e no urbano, dialog[ou] com o cotidiano e o coletivo, escapando às atribuições estéticas colonizadoras de mera imitação (DE SOUZA, 2023, p. 22)”. O violão do rádio que, por um lado, assumiu popularidade, se difundiu e foi cultivado nas mais variadas camadas sociais, por outro, sofreu com a segregação geográfica imposta pela elite colonialista que o atribuiu ao “tecnicamente e musicalmente inferior”. Ou seja, em um país marcado pela desigualdade social, o violão se estabelece como símbolo de resistência, forçado a se readaptar a novos círculos sociais, angariando prestígio entre as classes desprivilegiadas e desprezo de uma elite ancorada em moldes eurocêntricos de arte, sociedade e civilização.

Um relato genuíno de quem viveu a dicotomia entre o violão conservatorial e o violão do rádio foi oferecido por Sebastião Idelfonso – personalidade que desempenhou atividades pedagógicas e idealizou programas de rádio e gravações comerciais em Belo Horizonte. Em entrevista concedida a Fábio Nery de Souza, ele comenta a relação que teve com um dos grandes representantes do violão conservatorial na capital mineira, José de Assis Martins, e reafirma uma divisão nítida entre o violão clássico e o violão do rádio:

Ele era paraplégico e tinha problema de locomoção, então eu ia visitá-lo, era muito alegre [...] era apaixonado pelo instrumento, como eu sou também. O violão dele era bonito demais, Nossa Senhora!!! Ele tocava os grandes compositores como Beethoven, Chopin, Mozart era uma coisa maravilhosa o ver tocando [...] o José Martins era o principal do **violão clássico**, [...] **tocava**

música para ouvir, admirar, era dos compositores sérios [...] Eu e outros do rádio eram músicas populares dos **programas de rádio, tocávamos música para ouvir, cantar e dançar**. Bolero, samba canção, choro, maxixe, jongo, baião, tudo que o povo ouvia no rádio [grifos nossos] (IDELFONSO, 2021 *apud* DE SOUZA, 2023, p. 215).

Por meio do depoimento de Sebastião Idelfonso, é possível identificar as eventuais singularidades inerentes às linguagens dos violões clássico e do rádio. O violão conservatorial, distinto pelo repertório que privilegia a música clássica de concerto, sugere o ato contemplativo, arte para se ouvir e admirar, enquanto o violão do rádio, incorporando gêneros da música popular, desperta a celebração da dança e do canto. Apesar da segregação e da violência impostas sobre as classes subalternas, que testemunharam a metamorfose de uma capital projetada como símbolo de modernidade, o violão percorreu territórios movediços – cada qual com seus representantes e meios próprios de legitimação –, estando presente tanto nas manifestações sociais urbanas quanto nas salas de concerto e práticas da elite, além de, posteriormente, ter se tornado símbolo de uma identidade cultural nas indústrias radiofônica e fonográfica.

Seja nas salas de concerto, nas instituições de ensino formal ou nas ondas do rádio, o violão é um instrumento que não se restringe a um determinismo redutor e excludente. Embora as relações de poder sejam perceptíveis na trajetória do instrumento em Belo Horizonte – e, de certa forma, o tenham condicionado a se adaptar a ambientes e públicos específicos –, havia um intercâmbio entre os músicos a partir de suas vivências musicais, práticas e repertórios, o que resultou no compartilhamento de dialetos, histórias e memórias sustentadas nesse amálgama do violão.

Há uma linha tênue através da qual as manifestações artísticas se interpenetram, seja através da técnica, do discurso expressivo ou da interpretação musical, tornando, assim, a delimitação de fronteiras entre as linguagens do violão ainda mais instáveis. “Não adianta falar em identidade nacional, sem incluir nela nossa diversidade linguística musical, com todos os seus idiomas, incluindo dialetos e sotaques” (DE SOUZA, 2023, p. 263). O violão do rádio representa o entrecruzamento de características tanto do violão clássico quanto do violão de matriz urbana. Contudo, apesar da iminente hibridização – incorporando gêneros, aspectos técnicos e interpretativos –, o violão do rádio se distingue do violão popular/urbano – presente nas serestas e rodas de choro – e, também, do violão clássico – presente nas salas de concertos e instituições de ensino formal.

Observando aspectos do passado e da nossa cultura de soma, defendo que o violonista brasileiro produziu música com pensamento musical horizontal e vertical, visto que o violão tem vasto repertório solista e, também, acompanhador. Faz-se necessário, portanto, chamar atenção para esse hibridismo e a importância de se registrar e de se traduzir os dialetos do violão do rádio de Belo Horizonte. Dessa mistura de culturas e idiomas – contribuições africanas, indígenas e europeias – resultou a criação de repertório com diversos estilos e ritmos, que estão associados a esses significados e palavras (DE SOUZA, 2023, p. 268).

Em vista disso, considerando a hibridização que configura o violão no início do século XX, muitos violonistas se desenvolveram em meio a esse cenário, que se reflete não somente na atuação profissional como também na desenvoltura técnica e na linguagem composicional. Destaco Nelson Piló – representado na Figura 67 –, personagem recorrente no desenvolvimento desta pesquisa, cuja relevância se evidencia tanto no processo de estabelecimento e difusão de práticas violonísticas em Belo Horizonte quanto no laço afetivo construído com a família Pascoal Guimarães, mediado pelo violão e pelo acervo.

Figura 67 – Nelson Piló empunhando seu violão. Registro iconográfico realizado por seu aluno José Geraldo de Moraes em 1984.



Fonte: Acervo pessoal de Alexandre Piló.

Influenciado pelo irmão, Homero, que era aluno regular do Conservatório Mineiro de Música, Nelson Piló iniciou seus estudos musicais através do método de solfejo de Alexis de

Garaudé, além do método didático de violão clássico do compositor italiano Matteo Carcassi (1792-1853). O violonista iniciou sua atuação em programas radiofônicos ainda em Belo Horizonte, a partir de 1931, o que possibilitou seu deslocamento a outras cidades como solista (DE SOUZA, 2018, p. 18-20). A respeito do caráter híbrido da linguagem interpretativa e composicional que constitui seu processo de formação,

[...] Nelson Piló pode ser reconhecido hoje como um músico autodidata, que soube absorver de cada ambiente musical que frequentou informações que resultaram em sua própria maneira de execução e também em sua obra como compositor. Nesse sentido, embora não seja associado diretamente ao que chamamos hoje de violão popular, ou seja, com a execução de cifras, Nelson Piló seguiu o caminho do estudo informal, executando repertório do chamado violão erudito e ainda gêneros populares no Brasil de seu tempo, como valsa, choros e maxixes. [...] Ao criar obras nos gêneros supracitados, **Nelson Piló ocupou, como compositor, um lugar que poder ser descrito como muito erudito para ser popular e, ao contrário, muito popular para ser erudito** [grifo nosso] (DE SOUZA, 2018, p. 22).

A produção artística e a obra de Nelson Piló orbita os dois universos do violão, tanto o clássico quanto o do rádio. Ao analisá-las, é perceptível que as composições do autor flertam com gêneros populares e ritmos de matrizes africanas, como o maxixe. Por outro lado, suas apresentações revelam o contato com obras de compositores representantes do violão clássico de concerto, como Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel e Ludwig Van Beethoven. Embora o violonista tenha sofrido com a violência do esquecimento por décadas, o resgate de suas obras e de sua relevância para a trajetória do violão brasileiro tem sido efetivado na produção de músicos-pesquisadores como Fábio Nery de Souza e, mais recentemente, nas publicações empreendidas por seu filho, Alexandre Piló.

O violão é um instrumento catalisador nas trocas culturais entre músicos que se prestavam às práticas e ambientes sociais de naturezas distintas. Embora a diferença entre o violão conservatorial e o violão do rádio seja perceptível, muitos violonistas, ao transitar entre esses *mundos do violão*, tornaram suas definições ainda mais instáveis e sujeitas a reconsiderações. Desse modo, o violão não segue um percurso com definições lineares e inflexíveis, pois a música é um elemento vivo e, ao se tratar de arte, ela se afirma na metamorfose, não cedendo a noções redutoras e intransponíveis. Assim, em meio à malha fina que envolve a rede de sociabilidades em torno do violão mineiro, há ranhuras que ensejam conexões e o dinamismo cultural em uma sociedade que se engendrou na diversidade.

É diante da dicotomia entre o violão conservatorial e o violão do rádio que José Pascoal

Guimarães chega à capital mineira no ano de 1955. Sem distinção hierárquica ou critérios para juízo de valor, José Pascoal acolheu todas as formas de manifestações artísticas referentes ao violão e, ao longo de cinco décadas de trabalho ininterrupto, constituiu uma coleção que ilustra a diversidade cultural de uma capital marcada pela interlocução e pelo cruzamento entre tradição e modernidade, morro e cidade, praça e teatro, vulgaridade e prestígio.

4.2 O “mundo do violão” em torno de José Pascoal Guimarães

Ao nos debruçarmos sobre um acervo pessoal da proporção da que possui a Coleção José Pascoal Guimarães, representado como o esteio da história e um lugar de memória, percebemos, além da mera reunião factual de documentos referentes ao violão, uma rede de sociabilidades à sua volta, bem como as relações sociais e as práticas artísticas de personagens que constituíram o “mundo do violão” em Minas Gerais, sobretudo em Belo Horizonte. Proponho-me, conforme o conceito de “*mundos da arte*” de H. Becker, a mudança de perspectiva na reconstituição historiográfica com base nos holofotes dirigido aos “figurões”, lançando luz, então, sobre os personagens às margens, esquecidos e considerados “menos importantes”. Reconhecer os agentes que compunham essa rede de colaboração, atribuir seu devido valor e importância no estabelecimento do mundo do violão, é mais do que um ato de justiça, é olhar para o passado com a consciência de que historicizar compreende um processo ativo e contínuo, que corresponde a se deparar com um prisma, onde cada olhar envolve uma nova perspectiva.

A rede de sociabilidades em torno de José Pascoal Guimarães reflete a grande diversidade de gêneros e estilos interpretativos que figuram na trajetória do violão mineiro. Visto como uma figura influente e um grande incentivador da cultura violonística em Belo Horizonte – característica afirmada por personalidades como Carlos Alberto Pinto Fonseca –, José Pascoal Guimarães fez da sua própria residência um ponto de encontro, ambiente que acolheu todas as formas de manifestações artísticas referentes à música e ao violão, o que, conseqüentemente, culminou na formação de um acervo que salvaguarda evidências desse espaço onde histórias e memórias se cristalizam. A coleção preserva o retrato de práticas musicais que, apesar das dicotomias intrínsecas às suas linguagens artísticas – como o violão clássico e o violão do rádio –, reforçam a imagem de José Pascoal Guimarães como catalisador

da arte do violão em suas múltiplas facetas, abrigando e dando voz a seus personagens e repertórios.

Considerando a rede que se formou ao redor de José Pascoal Guimarães em razão das atividades diante do violão e da constituição de sua coleção, alguns são personalidades que desempenharam atividades didático-pedagógicas, realizaram apresentações musicais e participações em programas radiofônicos com frequência, exercendo a função profissionalmente ao longo de toda sua trajetória. Outros, são músicos aficionados que conciliavam as práticas violonísticas com atuações profissionais em diversas áreas do conhecimento.

O violonista que assume um papel de destaque, por meio da relação que construiu com José Pascoal Guimarães e com sua família, é Mozart Bicalho. Figura que, além de ter sido a principal influência de José Pascoal no aprendizado do violão – consequentemente, despertando neste o ímpeto de colecionar itens referente ao instrumento – frequentou a casa da família de maneira recorrente, realizou gravações em fitas cassete e contribuiu com a formação do acervo mediante a doação de documentos musicográficos – partituras e, suponho, as colagens e hinos identificados. Mozart Bicalho é um personagem que fez muito pelo violão brasileiro: realizou gravações comerciais, participou de programas radiofônicos, de recitais e de apresentações musicais, estando presente, inclusive, em saraus promovidos por Ronoel Simões na grande São Paulo, compartilhando momentos regados a música e violão. Apesar de ter passado décadas à margem das narrativas históricas dedicadas ao violão, foi tema de uma pesquisa desenvolvida pelo músico Reginaldo de Almeida Martins, que realizou um belo trabalho na reconstituição da trajetória e da obra do autor. Destaco, assim, a importância do trabalho direcionado ao resgate de autores relegados ao esquecimento e ao ostracismo do tempo. Com a ascensão da pesquisa musicológica e historiográfica, tal como a necessidade de se olhar para o passado a fim de se compreender as práticas do presente, as atividades voltadas à reconstituição da trajetória de personagens que integraram o circuito musical no Brasil estão em um fluxo crescente.

No que concerne à produção artística de Mozart Bicalho que compõe a Coleção José Pascoal Guimarães, exemplifico, na Figura 68, o disco gravado pelo violonista em 1968, “Sonhando ao Luar”.

Figura 68 – LP *Sonhando ao Luar*, de Mozart Bicalho, gravado pela Bemol.



Fonte: Coleção José Pascoal Guimarães.

Outra personalidade do violão que merece destaque é Alexandre Piló, cuja relação sólida com José Pascoal Guimarães, aliada à intensa atuação em atividades didático-pedagógicas, bem como à ampliação e à divulgação do repertório violonístico por meio de composições autorais e recitais, evidencia sua importância para o circuito do violão em Belo Horizonte. Nascido no Rio de Janeiro (RJ) em 3 de julho de 1955, Alexandre iniciou seus estudos de teoria musical e a prática instrumental ao violão aos oito anos, guiado pelos ensinamentos de seu pai, Nelson Piló. O registro iconográfico apresentado na Figura 69 mostra Alexandre Piló aos dez anos, no quintal dos fundos da residência da família, na cidade do Rio de Janeiro. Empunhando seu primeiro violão (Giannini), com encordoamento de aço, o jovem violonista adota uma postura alicerçada na tradição do violão clássico, apoiando o instrumento sobre a perna esquerda. Na esteira do percurso formativo de seu pai, Alexandre direcionou sua formação técnica e interpretativa com base em métodos didáticos de violonistas como Julio Sagreras e, assim como José Pascoal Guimarães, enveredou-se na difundida “Escola de Tárrega”, de Oswaldo Soares.

Figura 69 – Alexandre Piló, com seu primeiro violão (Giannini), no quintal dos fundos da residência da família, no Rio de Janeiro. Registro iconográfico datado de 1965.



Fonte: Acervo pessoal de Alexandre Piló.

No ano de 1967, aos 12 anos, Alexandre muda-se com sua família para Belo Horizonte. Nelson Piló, que havia permanecido na cidade do Rio de Janeiro para cumprir obrigações contratuais com a Rádio Nacional, se transfere para a capital mineira apenas em 1969. Assim como seu pai, Alexandre Piló é reconhecido por sua versatilidade, destacando-se como intérprete, compositor, arranjador e professor – atuando no âmbito tanto do violão clássico quanto do violão de tradição urbana e popular. Embora seus primeiros passos no campo da música não tenham ocorrido por meio do ensino formal e institucionalizado, posteriormente cursou a Licenciatura em Música, com habilitação em violão, pela Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG), sob orientação do professor Hudson Flávio Meneses Lacerda. No que se refere à produção artística de Alexandre, cabe destacar as transcrições e os arranjos que integram o livro *O Violão Brasileiro de Mozart Bicalho* (2002), de Renato Sampaio, bem como a gravação do CD autoral *Xandoca*, lançado no Teatro Municipal de Sabará (MG), em 2004.

A obra de Alexandre Piló dialoga com o hibridismo cultural característico da sociedade brasileira, manifestado na fricção entre diferentes gêneros e ritmos musicais. Suas composições desenvolvem-se a partir de danças e gêneros como o maxixe, o choro, a milonga, a mazurca e a guarânia. Uma de suas obras, *Milonga*, foi gravada por Marcos Vinícius na Itália, integrando

o álbum *Encanto*.⁸⁵ A produção composicional de Alexandre Piló ganhou ênfase ao ressoar nas cordas do violonista ucraniano Andrey Shilov (1957), conhecido artisticamente como Andy Pajarillo. Encantado pela linguagem musical presente na obra de autores brasileiros – aspecto evidenciado por seus empreendimentos fonográficos e pela publicação de partituras em edições comerciais de nomes como Tom Jobim, Luiz Bonfá, Dilermando Reis e Américo Jacomino –, Andy direcionou esforços para difundir a obra de Alexandre Piló.⁸⁶

Nelson e Alexandre Piló – representados na Figura 70 –, o “Pilozinho”, apelido carinhosamente atribuído e revelado em depoimento da família Pascoal Guimarães, frequentaram regularmente a residência de José Pascoal.

Figura 70 – Registro iconográfico de 1985 que apresenta a última fotografia de Alexandre com seu pai, Nelson Piló, na residência do maestro José Torres. Fotografia feita por José Pascoal Guimarães.



Fonte: Acervo pessoal de Alexandre Piló.

Os violonistas participaram dos encontros e saraus promovidos por José Pascoal Guimarães em sua residência – ocasiões que resultaram em gravações caseiras realizadas pelo anfitrião – e, além do laço de amizade construído ao longo dos anos, ambos contribuíram

⁸⁵ Álbum disponível na plataforma Spotify.

⁸⁶ As gravações realizadas por Andy Pajarillo podem ser acessadas em seu canal do Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=vJWqYuX_FV0&list=PLWcCUYEaBHmZG6jhi3yRXkUKTgc pLJvfS>. Acesso em 03/05/2025.

assiduamente para a formação do acervo, mediante a doação de partituras em diferentes formatos, como fotocópias e manuscritos autógrafos e apógrafos.

A importância de Nelson e Alexandre Piló não se manifesta apenas no vínculo estabelecido com José Pascoal Guimarães e na eminente contribuição para a formação do acervo, mas, sobretudo, na vida dedicada à música e ao violão. A intensa atuação no ensino, a divulgação do repertório violonístico e a produção artística como intérpretes e compositores delineiam a trajetória de duas personalidades que consolidaram o circuito do violão mineiro e desempenharam papel singular no estabelecimento do instrumento nos ciclos sociais da capital. Considerando a rede de sociabilidade engendrada em torno das práticas violonísticas em Belo Horizonte, é oportuno mencionar o “Encontro com o Violão”, promovido pela Associação Médica de Minas Gerais em 5 de dezembro de 1975.⁸⁷ A ocasião reuniu alguns personagens do violão brasileiro e, além do violonista paulista Silvio Santisteban (1949) – músico responsável pelo concerto –, ressaltam-se Nelson Piló e Mozart Bicalho, posicionados ao centro do registro iconográfico apresentado na Figura 71.

Figura 71 – “Encontro com o Violão”, promovido pela Associação Médica de Minas Gerais em 1975.



Fonte: Acervo pessoal de Alexandre Piló.

⁸⁷ Informações colhidas mediante relato informal de Alexandre Piló.

Na fotografia acima, identifica-se, da esquerda para a direita: Morosini (representante comercial dos violões Di Giorgio); Marcos Caldas Strambi; Nelson Piló; Mozart Bicalho; Silvio Santisteban (atração violonística do encontro); Luiz Strambi e seu filho, Luizinho. Convém enfatizar que Luiz Strambi foi proprietário da loja *A Musical*, estabelecimento que, além de receber investimentos de José Pascoal Guimarães para a ampliação de seu acervo pessoal, promoveu atividades pedagógicas voltadas à música. Nesse contexto, evidencia-se a atuação de Nelson Piló como professor de violão na referida loja, colaboração que se estendeu de 1969 até o falecimento de Luiz Strambi, em 1982, quando o estabelecimento passou por uma reforma que suprimiu o espaço destinado às aulas de música.

Tanto Mozart Bicalho quanto Nelson e Alexandre Piló foram personalidades que marcaram a trajetória de José Pascoal Guimarães diante do acervo e do violão. As trocas culturais fecundadas no espaço de encontro que José Pascoal instituiu foram determinantes para a criação de um ambiente socialmente integrado que o condicionou a explorar linguagens distintas do violão, celebrando suas práticas artísticas e dando voz a seus expoentes.

No que se refere ao violão conservatorial, inserido nas instituições de ensino formal e caracterizado pelo repertório da música clássica de concerto ocidental, os principais representantes que constituíram a rede de sociabilidades em torno de José Pascoal Guimarães foram:

- José Lucena Vaz: violonista que assume importância singular na trajetória do violão em Belo Horizonte ao inserir o violão no curso de música da Universidade Federal de Minas Gerais, juntamente com a prof. Maria Rachel, em 1976. Natural de João Pinheiro, transferiu-se para Belo Horizonte em 1951 para estudar em colégio especial, devido à deficiência visual. Iniciou seus estudos musicais ao piano, no instituto São Raphael e, logo que o curso de violão foi implementado, não hesitou em direcionar seus estudos para o instrumento, sendo orientado pelo professor Walter de Carvalho Alves. Em 1970, participou do Seminário Internacional de Violão de Porto Alegre e do Seminário Internacional de Guitarra de Montevideu, ocasião em que tomou aulas com os violonistas Eduardo Frassón e Abel Carlevaro (DE SOUZA, 2023, p. 255-257). Com a carreira de violonista lançada, dedicou-se a atividades didático-pedagógicas – exercendo papel significativo na formação de violonistas como Celso Faria, Marcos Vinícius, Eduardo Campolina e Fernando Araújo, sobre os quais

discurso a seguir –, e atuou ativamente como concertista. Ao longo de sua trajetória com a música e o violão, estabeleceu laços de amizade com José Pascoal Guimarães e com sua família, aspecto que pode ser constatado em fotografia do acervo particular da família Pascoal Guimarães, como mostra a Figura 72. Referente à sua produção artística, constata-se, na coleção, inúmeras gravações em fitas cassete, VHS e programas de concerto.

Figura 72 – José Lucena Vaz, sua esposa e filhas na casa da família Pascoal Guimarães (jan. 1982).



Fonte: Acervo pessoal da família Pascoal Guimarães.

- Eustáquio Grilo: Nascido em 1948, na cidade de Passos (MG), Eustáquio cresceu em um ambiente em que a cultura musical e as manifestações artísticas se materializavam em saraus familiares, contexto que lhe proporcionou uma imersão precoce no universo da música. A tradição musical herdada da avó – inicialmente vinculada à harpa – estendeu-se aos tios, que tocavam violão e bandolim, alcançando, por fim, seus pais. Assim, influenciado pelo pai, iniciou, ainda na infância, os estudos de violão, destacando-se ao longo da vida como violonista, compositor, arranjador e professor. Além do violão, estudou piano, órgão, canto coral e canto gregoriano no Seminário Nossa Senhora de Fátima, em Moji Mirim (SP). Posteriormente, mudou-se para Belo Horizonte, graduando-se em Matemática pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em 1971. Nos três anos subsequentes, conciliou a docência na área de

Matemática com o aperfeiçoamento violonístico. Participou, em 1972 e 1974, do Seminário Internacional de Porto Alegre, juntamente com José Lucena Vaz e Walter de Carvalho Alves, ocasião em que aprimorou fundamentos técnicos e musicais com Guido Santórsola (1904-1994) e Abel Carlevaro. Já inserido no circuito violonístico belo-horizontino, Eustáquio conheceu Milton Sóther de Alencar, que o apresentou à Sociedade Prof. José de Assis Martins. A partir desse contato, estabeleceu relação próxima com José Pascoal Guimarães, participando assiduamente de saraus e gravações caseiras promovidos por ele. No tocante à sua formação musical, em depoimento ao programa *O Charme do Violão Mineiro*, o violonista destaca a relevância de Abel Carlevaro, como orientador decisivo na exploração consciente dos aspectos timbrísticos do violão, e Walter de Carvalho Alves, como figura central na lapidação de sua musicalidade, expressão artística e de seu refinamento interpretativo. Entre suas premiações, sobressai a conquista do primeiro lugar no 2.º Concurso Internacional Mangoré, realizado na Cidade do México, em 1979, dedicado às obras de Agustin Barrios. Atuou como professor na Universidade Federal de Uberlândia (UFU) entre 1980 e 1987, período em que foi responsável pela implementação do curso de bacharelado em violão. Em janeiro de 1987, transferiu-se para a Universidade de Brasília (UnB), onde introduziu igualmente o bacharelado em violão, além de seguir ministrando disciplinas práticas e teóricas.⁸⁸ Sua produção musical evidencia não apenas a criatividade composicional, mas também grande versatilidade na transcrição e adaptação de obras concebidas para outras formações instrumentais. Nesse sentido, destaca-se a adaptação integral, para duo e trio de violões, de *O Cravo Bem Temperado*, de Johann Sebastian Bach. Quanto às composições autorais, sobressaem *Tocata Mineira*, premiada com menção honrosa no 2.º Concurso Nacional de Composição para Violão Isaías Sávio (1978); *Rapsódia Caipira*, gravada por Roberto Corrêa no disco *Viola de Arame*⁸⁹; e as *12 Caprichosas*, registradas em

⁸⁸ Informações biográficas coletadas a partir de entrevista concedida ao violonista Celso Faria, no programa intitulado *O Charme do Violão Mineiro*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=BdTXpaKP6eM>>. Acesso em 12/05/2025; e no website *Escavador*, disponível em <<https://www.escavador.com/sobre/3084470/eustaquio-grilo>>. Acesso em 12/05/2025.

⁸⁹ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=SzM0NVQ2ByQ>>. Acesso em 12/05/2025.

2020 por Julio Ribeiro Alves no álbum *Ceci e Tiloca*, inteiramente dedicado à obra de Eustáquio Grilo.⁹⁰

- Eduardo Campolina: nascido em 1955, em Belo Horizonte, iniciou seus estudos de violão com o prof. José de Assis Martins em 1967, aos 12 anos. Estudou por aproximadamente um ano com José Martins e se afastou do ensino formal até os 16 anos, quando retomou os estudos do instrumento sob orientação do prof. Walter de Carvalho Alves. Estudou na Escola de Música da UFMG entre 1976 e 1981, com instrução de José Lucena Vaz, e completou sua formação em Paris, onde diplomou-se em violão pelo Conservatoire de Saint Maur e em musicologia pela Université de Paris VIII.⁹¹ Atualmente, Campolina é professor no curso de composição da Escola de Música da UFMG e, dedicando-se à pesquisa na área da performance experimental, desenvolve atividades regulares no âmbito de dois grupos de pesquisa: CrIS – Criação e Investigação Sonora; VIOrizontes – Pedagogia e pesquisas artísticas violonísticas. No que se refere à sua produção artística, verifica-se, na Coleção José Pascoal Guimarães, gravações caseiras em fitas cassete e programas de concerto. Destaco, por outro lado, um recorte de jornal preservado por José Pascoal a respeito do concurso “Violão de Ouro”, realizado no ano de 1979 e promovido pela Rede Globo, no Rio de Janeiro – como mostra a Figura 73.

⁹⁰ Álbum disponível, na íntegra, em https://www.youtube.com/watch?v=8e9V3Qz7NU&list=OLAK5uy_mfou_t17PJ-AcewIQBRbdpdOKYyqmb_FU&index=2. Acesso em 12/05/2025.

⁹¹ Informações coletadas em programas de concertos identificados na Coleção José Pascoal Guimarães e em entrevista concedida a Celso Faria, no programa intitulado *O Charme do Violão Mineiro*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=f4Psd0i6cMc>. Acesso em 10/05/2025.

Figura 73 – "Hoje a finalíssima do Violão de Ouro". Recorte de jornal a respeito do concurso de violão em 1979, no qual Eduardo Campolina foi finalista.



Fonte: Coleção José Pascoal Guimarães.

- Marcos Vinícius: natural de Congonhas (MG), iniciou seus estudos de violão aos sete anos, de maneira prática e intuitiva, desenvolvendo-se com base em ensinamentos transmitidos oralmente, sem métodos ou aulas formais. Suas primeiras aulas de violão clássico ficaram à cargo da Irmã Crescência, no Colégio Nossa Senhora Piedade. Transferiu-se para Belo Horizonte aos 16 anos para estudar no Conservatório Mineiro de Música — hoje Conservatório de Música da UFMG. Sua formação ao violão se iniciou através de aulas com Maria Rachel Tostes do Carmo, e, posteriormente, se aperfeiçoou com José Lucena

Vaz, Leo Soares e Henrique Pinto.⁹² Estabeleceu um vínculo muito intenso com José Pascoal Guimarães, aspecto refletido nos programas de concertos, nas gravações caseiras e em inúmeras correspondências que podemos constatar na coleção, documentos que revelam um imenso respeito e consideração entre eles. Marcos Vinícius exerceu atividades em programas radiofônicos e televisivos e, em 1984, obteve o 1.º lugar no III Concurso Nacional Villa-Lobos. O violonista radicou-se na Itália, onde realizou inúmeros trabalhos de edição e revisão de obras musicais, gravações comerciais, e atualmente, dedica-se ao ofício de professor, compositor, arranjador e concertista.

- Fernando Araújo: sua trajetória com o violão se iniciou quando, em 1979, ingressou no Curso de Formação Musical na Escola de Música da UFMG, aos 17 anos. Sob orientação do prof. José Lucena Vaz, encantado pelo universo da música e pela sensibilidade musical de seu mestre, Fernando realiza o vestibular em 1981, cursando o bacharelado em Música com habilitação em violão clássico até 1984. Ampliou sua formação através de um mestrado na Manhattan School Of Music, em Nova Iorque, onde estudou com dois violonistas que figuram entre os mais importantes na história do instrumento: Carlos Barbosa-Lima (1944-2022) e Manuel Barrueco. Após retornar ao Brasil, tornou-se professor na Escola de Música da UFMG, instituição em que atua como docente, além de, assim como Eduardo Campolina, exercer a função de coordenador e pesquisador no grupo VIOrizontes: Pedagogia e pesquisas artísticas violonísticas. Fernando Araújo concluiu sua formação acadêmica com o doutorado pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e um pós-doutorado pela Universidade da Califórnia, Riverside. Entre as suas premiações, estão o Prêmio Turíbio Santos no II Concurso Internacional Villa-Lobos e o 1.º lugar e o Prêmio de Melhor Intérprete de Villa-Lobos no II Concurso Nacional Villa-Lobos. Sua discografia inclui o CD *Universal*, no qual interpreta obras de Heitor Villa-Lobos, Astor Piazzolla e Aníbal Augusto Sardinha, “o Garoto”; o CD *Canções da Terra, Canções do Mar*, com a soprano Mônica Pedrosa, dedicado a canções de compositores eruditos brasileiros; e o álbum *Francisco Mignone: manuscritos*

⁹² Informações coletadas em entrevista do violonista Marcos Vinícius a Celso Faria, no programa intitulado *O Charme do Violão Mineiro*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=JaPo05pNgeg>>. Acesso em 10/05/2025.

de Buenos Aires e canções para voz e violão, com participações de Mônica Pedrosa e do violonista Celso Faria. No que diz respeito à produção artística de Fernando Araújo que constatamos na coleção, destaco os programas de concertos e as gravações caseiras em fitas cassete e VHS, documentos que refletem a intensa atividade de José Pascoal Guimarães como incentivador da arte violonística na capital mineira e, sobretudo, como articulador de encontros e saraus banhados a música e violão.

- Celso Faria: violonista que mantém atividades regulares como concertista – solista e camerista –, participações em festivais de música, além de ser idealizador, produtor e apresentador do ciclo de entrevista “O Charme do Violão Mineiro” – programa que lança luz sobre personagens que compõem a trajetória do violão em Minas Gerais, suas influências, práticas musicais, repertórios e atividades profissionais. Recentemente, Celso tem desempenhado um trabalho, tão importante quanto necessário, na reconstituição biográfica e no resgate da obra de José Augusto de Freitas – violonista mineiro que se radicou no Rio de Janeiro. Projeto que, em parceria com Jorge Mello, culminou no lançamento do livro *José Augusto de Freitas: elo perdido do violão brasileiro*; e posteriormente no álbum de partituras *Dez obras originais para violão*. De autoria de Celso Faria, foi identificado na Coleção José Pascoal Guimarães a pesquisa de mestrado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação da UFMG, intitulada “A *Collection Turíbio Santos: o intérprete/editor e o desafio na construção de novo repertório brasileiro para violão*”. Apesar de não terem sido constatados documentos referentes à sua produção artística – não descartando a possibilidade de haver gravações em fitas VHS, visto que ainda não tivemos acesso a toda a coleção –, Celso foi uma personalidade que frequentou a casa da família Pascoal Guimarães de maneira recorrente e, por ter sido presenteado com um violão – fato explicitado no capítulo 2.1 –, ficam comprovados o carinho e a admiração que José Pascoal nutria por ele.

Como já havia mencionado, escapa aos limites desta pesquisa a reconstituição de toda a rede de sociabilidades que integravam o circuito do violão na Coleção José Pascoal Guimarães, visto que não dispomos de ferramentas suficientes que cumpram com essa demanda. Para efetuar uma proposta nessas dimensões, seria imprescindível a análise de todos os documentos que compõem o acervo, dentre os quais destaco as fitas de rolo e,

principalmente, as fitas VHS – documentos que, até o momento, estão em posse da família Pascoal Guimarães e, dadas as particularidades do suporte, requerem um tratamento especializado. No decorrer da pesquisa, tornou-se inevitável a menção a alguns personagens que constituem o circuito do violão na Coleção José Pascoal Guimarães, sobretudo no segundo capítulo, que se caracteriza como uma seção expositiva do acervo. Cito como exemplo os violonistas José Bicalho “Juquinha”, Pedro Quintão e Matheus. Apesar de serem personalidades que se diferenciam pelos documentos musicográficos que são preservados no acervo, os violonistas sobre os quais discorro a seguir foram selecionados a partir de partituras referentes às suas produções artísticas, e, quando não houver relações diretas com José Pascoal Guimarães e suas práticas, são itens que retratam a atividade daqueles que integraram o circuito do violão mineiro, sobretudo em Belo Horizonte.

Visto que uma rede de sociabilidades é constituída em diversos níveis, e a partir de várias conexões, onde relações socioculturais se constroem a partir do diálogo mútuo entre os agentes que a compõem, duas personalidades que retrato a seguir, embora não haja evidências de um possível encontro entre eles e José Pascoal Guimarães, se manifestaram a partir do relato de amigos próximos, partituras e programas de concertos. Sendo assim, o violonista Remy Couto, por exemplo, nos foi apresentado mediante relatos de Júlio Borges no texto *Reminiscências Violonísticas* – sobre o qual entro em detalhes na seção 4.2.4 – e, a partir de correspondências, às quais anexou fotocópias de manuscritos apógrafos de obras do compositor. Por fim, destaco o violonista Lauro Cataldi, que, além de ter seu nome constatado no repertório que integra alguns programas de concerto na coleção, teve identificadas transcrições manuscritas, além de uma revisão de obra confeccionada por José Pascoal Guimarães. Portanto, ao se tratar de violonistas que não integram as narrativas históricas referentes ao instrumento, acendeu-se o impulso para o trabalho de reconstituição da memória, bem como o desvelar de suas trajetórias, práticas musicais e atividades artísticas.

4.2.1 Agostinho de Matos “Agustin Bob” (1921-1979)

Natural de Catas Altas da Noruega (MG), Agostinho Catarina de Matos – artisticamente conhecido como Agustin Bob – nasceu em 30 de abril de 1921. Seu contato com a música se deu aos sete anos quando

Em sua terra natal, o menino Agostinho saltou da cama, pela madrugada, seguindo a banda local que fazia alvorada. E encantado, meio adormecido, ao atravessar a ponte, tibur! Caiu no rio, sendo socorrido por Guilherme, o sacristão da paróquia... Nascia o instrumentista.⁹³

Aludindo, talvez, ao ritual do batismo – pois, na tradição cristã, banhar-se no rio simboliza o nascimento de uma nova existência espiritual guiada pela fé e pelo comprometimento com os princípios da religião –, o despertar do instrumentista a partir de seu resgate pelo sacristão da paróquia reflete a iniciação de um jovem que, embalado pelas serestas, é testemunha e integrante das manifestações socioculturais e práticas musicais características da comunidade em que se inseria.

De origem humilde, filho de Dosquelim Anacleto de Matos e Maria de Lourdes Matos, Agustin Bob aprendeu suas primeiras notas aos 12 anos com o pai, que, além de desempenhar atividades de pedreiro e pirotécnico, era músico amador. Nesse período, Agustin tocava tarol e estudava teoria em uma das bandas da cidade. Aos 15 anos, inspirado pela vivência musical que se iniciou ainda muito cedo e por um ambiente familiar que o estimulou, compõe seus primeiros dois dobrados e forma uma banda com seus oito irmãos, da qual ele, o caçula, era regente. “Suas primeiras apresentações foram com instrumentos de sopro: trombone, saxofone e trompa” (DE SOUZA, 2023, p. 201). Iniciou seus estudos ao violão de maneira formal aos 16 anos, com o professor José Santiago, conhecido como “Zé Alemão”. Embora o instrumento tenha arrebatado o encantamento do então menino Agustin Bob, alcançando papel de destaque em suas práticas, o violão era apenas um “hobby”, visto que sua atividade profissional se destinava à execução dos instrumentos de sopro nas bandas Meridional e Santa Terezinha, nas cidades de Conselheiro Lafaiete e Carandaí.

Dado o envolvimento que estabeleceu com o violão, estudando-o assiduamente, Agustin Bob desenvolveu uma técnica admirável e, “inspirado pela ‘era do rádio’, começou a compor valsas, maxixes e sambas para esse instrumento, apresentando seu primeiro recital no Cine Teatro de Carandaí” (DE SOUZA, 2023, p. 202). Devido ao sucesso de sua primeira apresentação, excursionou por várias cidades mineiras, dentre as quais destaco Araxá, Viçosa, Ouro Preto e Mariana. Com o objetivo de promover sua carreira como músico, transferiu-se para Belo Horizonte, onde passou a atuar como professor de violão, diretor na EMAB (Escola de Música Agustin Bob) e maestro do coral “Vozes da EMAB”, formado por seus alunos. Além das atividades didático-pedagógicas, Agustin Bob apresentou seu próprio programa na Rádio

⁹³ Relato apresentado na contracapa do LP *Um Violão Dentro da Noite*, de Agustin Bob.

Inconfidência: “Um Violão Dentro da Noite”. Com a popularidade do seu programa radiofônico, o violonista percorreu os estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Espírito Santo, Goiás, Mato Grosso e Paraná, apresentando-se ao violão e alcançando notória repercussão nas emissoras locais. Em nível internacional, o violonista percorreu países como Paraguai, Argentina e Bolívia. Destaco sua estadia durante seis meses no Paraguai, circunstância em que se apresentou nas diversas emissoras da capital, Assunção, e pôde, sobretudo, absorver o idiomatismo e os ritmos da cultura popular local, como a polca paraguaia e a guarânia. A cultura do Paraguai exerceu forte influência sobre Agustin Bob, elemento que é reforçado na contracapa do único LP gravado pelo violonista, lançado em 1977, como mostra a Figura 74.

Figura 74 – LP *Um Violão Dentro da Noite*, gravado por Agustin Bob em 1977.



Fonte: Coleção José Pascoal Guimarães.

Disco composto quase inteiramente por obras autorais – com exceção da terceira faixa, “Berceuse”, de autoria de Carlo e Vivian Cristina –, o LP *Um Violão Dentro da Noite* leva o mesmo nome do programa radiofônico idealizado por Agustin Bob. Incorporando, principalmente, gêneros de tradição popular, o LP apresenta os gêneros valsa, choro, foxtrot, toada, tango, balada e polca paraguaia – este, retratado na segunda faixa do disco *Bela Vista*, reafirma os traços da cultura local que o violonista incorporou durante sua passagem pelo país. Desse modo, o disco é um retrato da versatilidade de Agustin Bob, músico que não se limitou à reprodução de gêneros e convenções musicais de origem europeia, mas que encontrou impulso na linguagem de tradição popular, oriunda de manifestações artísticas urbanas que, mesmo

sendo resultado de um processo de hibridização em decorrência da colonização europeia, carregam no seio um marco de identidade cultural da América Latina.

Agostinho de Matos, multi-instrumentista – tocando, além dos instrumentos citados, cavaquinho, bandolim, clarineta, flauta e acordeon –, conduziu sua carreira de maneira semelhante a outros músicos do violão do rádio, dedicando-se às atividades de compositor, professor e apresentador, tendo atuado também em regionais e programas de auditório (DE SOUZA, 2023, p. 202). Em sua trajetória como apresentador de programas radiofônicos, além da Rádio Inconfidência, o violonista também integrou a Rádio Guarani e a extinta TV Itacolomi. Publicou ainda algumas de suas composições pela Editora Santos Dumont, de São Paulo: os choros *Pioneiro* e *Penumbra*, e o bolero *Sonhando e Sorrindo*. No ano de 1979, “fez sua última apresentação no Estado de São Paulo; aos 58 anos de idade, não resistiu a um acidente de carro na Rodovia Fernão Dias, vindo a falecer” (DE SOUZA, 2023, p. 202).

Constatamos, na Coleção José Pascoal Guimarães, alguns itens referentes à produção artística de Agustin Bob, entre eles o disco representado na Figura 74. Podemos observar uma dedicatória manuscrita no canto esquerdo da contracapa do LP, que apresenta a seguinte mensagem: “Para o amigo José Pascoal e sua querida e ilustre família, desejo um feliz Natal e um próspero ano novo. São os votos de A. Matos e família, 24/12/1977”. No que diz respeito ao carinho e à admiração que Agostinho de Matos tinha por José Pascoal Guimarães, vale lembrar a materialização desses afetos no choro dedicado ao colecionador: “Pascoal Amigo”. A obra constitui a primeira faixa do LP *Um Violão Dentro da Noite*, sendo ilustrada na Figura 75.

Figura 75 – Choro “Pascoal Amigo”, composto por Agustin Bob.

Fonte: Coleção José Pascoal Guimarães.

Além do choro “Pascoal Amigo”, identificamos, no acervo, a edição comercial de “Pioneiro” e “Penumbra” – publicada pela Editora Santos Dumont, como salientado anteriormente – e duas fotocópias de manuscritos: o foxtrot “E Assim Sou Feliz” e a valsa “Canção de Amor”, ambos gravados por Agustin Bob em seu LP.

Uma análise das gravações de Agustin Bob no LP *Um Violão Dentro da Noite* revela, além do potencial criativo e técnico que reverberam nas interpretações de suas composições, performances que apresentam o violão como instrumento solista, diferentemente do que se verifica na obra de outros expoentes do violão do rádio – como Mozart Bicalho, Sebastião Idelfonso, José Augusto Vieira e João Pinheiro –, que apresentam interpretações construídas por meio do diálogo entre dois ou três violões simultaneamente. Dito isso, a característica técnica e interpretativa de Agustin Bob, embora destinada à execução do repertório de tradição popular, incorpora elementos do violão clássico de concerto, como a utilização da técnica do trêmulo – linguagem expressiva que assumiu protagonismo na música de tradição europeia através da obra e atividade musical de Giulio Regondi (1822-1872) e Johann Kaspar Mertz (1806-1856) –, presente em diversas de suas composições. Portanto, o intercâmbio entre as linguagens do violão clássico e do violão do rádio é um aspecto que promove a fricção de técnicas e musicalidades próprias à arte violonística de Agustin Bob. Logo, não seria improvável supor que a influência do violonista e compositor paraguaio Agustín Barrios – aspecto que reafirma a influência da cultura do Paraguai – tenha recaído sobre Agustin Bob, que, além da mera semelhança do nome artístico, incorporou aspectos da linguagem musical e da técnica consolidadas nas obras de Barrios, como a polca paraguaia e o trêmulo.

Artista que explorou a diversidade e a hibridização de gêneros musicais que constituem a cultura latino-americana, Agustin Bob foi um músico que usou o violão como meio de expressão e comunicação, não se intimidando diante de convenções técnicas e sociais elitistas que segregam, selecionam e legitimam. Buscou, sobretudo, inspirar as pessoas através da arte e da cultura, promovendo o violão e seus dialetos em programas de rádio, apresentações, aulas e gravações. Apesar da intensa atividade musical, Agostinho de Matos é um autor que, representante astuto do violão do rádio, passou décadas ausente da literatura do violão em Minas Gerais. O levantamento biográfico do violonista tomou seus primeiros impulsos através da tese de Fábio Nery de Souza. Além da reconstituição da trajetória de uma personalidade que caiu no esquecimento, as iniciativas procedentes – como é o caso desta – se orientam sob a perspectiva de revalorização e reavivamento da obra de um músico que, situado às margens de uma historiografia que não reflete a pluralidade da música mineira, não integrou meios que

perpetuassem sua memória. Dessa forma, o resgate, visto como uma ação que busca a reconstituição biográfica e o reconhecimento da qualidade artística por trás da obra de autores relegados ao esquecimento, necessita, além do produto de cunho acadêmico-científico provenientes da pesquisa, de atividades artístico-culturais que promovam o contato da sociedade com essa faceta inexplorada da história, potencializando, através de congressos, colóquios, simpósios, concertos e palestras, o estudo de práticas interpretativas do passado, a construção da performance na atualidade e a reflexão acerca da reintegração das obras às práticas contemporâneas.

Portanto, os meios de veiculação da música nos discos e partituras ao longo do século XX, contrapondo-se ao senso comum, nem sempre correspondem ao que há de melhor no mercado, sobretudo, no sentido de qualidade composicional e originalidade. “As práticas e repertórios encontram-se aí filtrados pelas preferências de patrocinadores, empresários, plateia, do ‘mercado’, deixando de refletir a grande diversidade de estilos, repertórios, gêneros e autores que os acervos musicais retratam” (PRANDO, 2020, p. 2-3). Por esse viés, destaco o papel da Coleção José Pascoal Guimarães ao facultar o contato com a produção artística de músicos ostracizados pelo tempo, e, a partir do estudo e da análise das obras, a apresentação destas ao público em eventos e concertos, como tenho realizado com as obras do Sr. Matos.

4.2.2 Christovam Colombo dos Santos (1890-1980) e Christovam Colombo Santos Sobrinho “Christovinho” (1920-s.d)

Filho de João Ignacio da Costa Santos e Blandina de Figueiredo Lemos, Christovam Colombo dos Santos nasceu no dia 15 de outubro de 1890, em Ouro Preto (MG). Se formou em Engenharia Civil no ano de 1914 e, a partir desse momento, iniciou uma longa jornada na carreira de docente. Lecionou Análise Matemática e Geometria Analítica na Escola de Minas de Ouro Preto entre 1915 e 1945, conciliando essas atribuições com um cargo na Escola de Engenharia da UFMG, onde, após ingressar por concurso público em 1928, atuou de 1929 até 1960. Também atuou como professor na Faculdade de Filosofia da Universidade Católica de Minas Gerais de 1960 a 1963. Além disso, “foi professor de Português, Francês, Cosmografia e História da Pedagogia” nos colégios Sagrado Coração e Santa Maria (SANTOS, 1973 *apud*

DE SOUZA, 2023, p.99).⁹⁴

Por outro lado, filho de Affonso Henriques de Figueiredo Santos – irmão de Christovam Colombo dos Santos – e Lydia Coutinho Soares, Christovam Colombo Santos Sobrinho nasceu em 1920 e, segundo relato de Alexandre Piló – tendo Christovam Sobrinho como padrinho de seu filho André –, desempenhou a atividade profissional de juiz auditor. Apesar da escassez de informações biográficas e vestígios acerca de sua trajetória, constituiu-se como uma personalidade que, assim como o tio Christovam, esteve presente nos encontros e saraus promovidos por José Pascoal Guimarães. Além de ter sido confirmada pela família Pascoal Guimarães, a integração de ambos os personagens ao circuito social em torno do acervo pode ser atestada não apenas pela fotografia de Christovam Colombo Santos Sobrinho, ou “Christovinho” – maneira como era chamado pelos amigos próximos⁹⁵ – na residência José Pascoal Guimarães (representada na Figura 53), mas também pelas composições de seu tio presentes no álbum musicográfico de manuscritos confeccionados por Milton Sóther de Alencar.

Apesar de ter atuado profissionalmente em outras áreas do conhecimento, Christovam⁹⁶ foi um grande admirador e incentivador do violão mineiro. Figura que compôs o ciclo social do violão em Belo Horizonte, o violonista aficionado “começara a estudar violão, de ouvido, e acompanhava as diversas serenatas que seus parentes e amigos faziam em Ouro Preto e Cachoeira do Campo” (SANTOS SOBRINHO, 1988, p. 139).⁹⁷ No livro *Crônicas de Paz e de Guerra*, de Christovinho, publicado em 1988, o autor menciona o contato de Christovam com a violonista espanhola Josefina Robledo, bem como o contexto em que se desenvolveu a prática violonística de seu tio:

O tio desfrutou, o mais que pôde, da convivência de tão famosa [violonista] e principiou a estudar com seriedade o instrumento, por música. [...] encantava a quantos tinham a oportunidade de ouvi-lo tocar violão porque o homem punha toda sua alma sensível de poeta, quanto interpretava Francisco Tárrega executando Recuerdos de la Alhambra, Capricho Árabe, Adelita, Lágrima ou

⁹⁴ SANTOS, Christovam Colombo dos. *Em Louvor do Espírito*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1973.

⁹⁵ Atestado mediante relatos informais da família Pascoal Guimarães e a entrevista de José Pascoal ao documentário *Violões de Minas*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XoYf9FI6i4o&t=391s>. Depoimento de José Pascoal a partir de: 6min35seg. Acesso em: 10/05/2025.

⁹⁶ Para evitar possíveis confusões decorrentes da homonímia entre os dois personagens, opta-se por referir-se ao tio como *Christovam* e ao sobrinho como *Christovinho*.

⁹⁷ SANTOS SOBRINHO, Christovam Colombo. *Crônicas de Paz e de Guerra*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais – Imprensa Universitária, 1988.

tocava o Choro da Saudade, de Agustín Barrios – Saudade do Rio Grande e Mágoas Ocultas, de Levino da Conceição e, principalmente, quando executava os prelúdios, baladas e valsas de sua autoria (SANTOS SOBRINHO, 1988, p. 139).

Posteriormente, ao ser mudar para a capital mineira, teve aulas com o ilustre José de Assis Martins e com o violonista argentino Juan Angel Rodríguez, experiência que o condicionou tecnicamente e musicalmente para que pudesse se aventurar nos palcos, além de explorar seu lado criativo, traço observado em suas próprias composições – preservadas na Coleção José Pascoal Guimarães. No que concerne às suas apresentações, Fábio Nery identificou, em matéria publicada no *Jornal Minas Geraes*, duas participações em concertos: 1) 16 de abril de 1933, concerto no Teatro Municipal realizado por Isaías Sávio, Juan Angel Rodríguez e seus alunos, dentre os quais consta Christovam Colombo dos Santos; 2) 30 de abril de 1937, concerto no Teatro Municipal realizado por Levino Lopes da Conceição, no qual Christovam Colombo dos Santos participou da interpretação da peça “Lágrima”, de Francisco Tárrega, em um trio de violões (DE SOUZA, 2023, p. 165-167).

Em depoimento ao documentário *Violões de Minas*, produzido por Geraldo Vianna, José Pascoal Guimarães relata que havia, no passado, um homem muito culto – professor de grego e latim – chamado Arduíno Bolívar (1873-1952).⁹⁸ Ele promovia encontros e saraus em sua residência, reunindo personalidades da elite intelectual mineira, como Carlos Drummond de Andrade – que foi seu aluno de latim e, inclusive, dedicou-lhe um poema –,⁹⁹ Otto Lara Rezende, Menotti Del Picchia, entre outros (DE SOUZA, 2023, p. 97). No poema, De Andrade (2017, p. 128) exprime, em poucas palavras, a representação simbólica que emana da figura do *Mestre*:

Arduíno Bolívar, o teu latim
não foi, não foi perdido para mim.
Muito aprendi contigo: a vida é um verso
sem sentido talvez, mas com que música!

A residência de Arduíno Bolívar foi palco de encontro entre artistas, poetas, músicos e intelectuais. Christovam Colombo dos Santos foi um personagem que esteve presente nas

⁹⁸ VIANNA, Geraldo. *Violões de Minas*. [filme-vídeo]. Produção de Maurício Saturnino, roteiro e direção de Geraldo Vianna. Brasil, Uirapuru, 2007. 1 DVD (1h41min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XoYf9FI6i4o&t=391s>. Depoimento de José Pascoal a partir de: 6min35seg. Acesso em: 10/05/2025.

⁹⁹ DE ANDRADE, Carlos Drummond. *Boitempo-Esquecer para lembrar*. Editora Companhia das Letras, 2017.

reuniões organizadas pelo anfitrião Bolivar, testemunhando um ambiente de partilha e trocas culturais, unificadas por diversas formas de representação artística.

Christovam Colombo dos Santos foi um articulador do violão em Belo Horizonte, onde, além de ministrar palestras na Sociedade Professor José Martins, hospedou inúmeros violonistas estrangeiros que passaram pela capital mineira, entre os quais destaque Manuel Lopez Ramos e Josefina Robledo (DE SOUZA, 2023, p. 99). Por ser uma figura sempre presente nas práticas artísticas que compunham o circuito do violão mineiro, Christovam construiu laços de amizade com grande parte dos violonistas – profissionais e diletantes – que constituíam as redes colaborativas em torno do instrumento em Belo Horizonte. Desse modo, Christovinho descreve as personalidades que passaram a frequentar a casa do tio e relata ter presenciado momentos permeados pela música e pelo violão.

Quando tio Christovam mudou-se para Belo Horizonte e construiu sua casa a poucos metros da nossa, tive a ocasião de escutar grandes intérpretes [do violão], entre eles, Levino da Conceição, Agustin Barrios, José Freitas, Nelson Piló, Mozart Bicalho, Dilermando Reis, José de Assis Martins, este último, apesar de sofrer paralisia nas pernas, veio a tornar-se uma figura de grande destaque no mundo violonístico. [...] Tempos depois, outros violonistas vieram a frequentar a roda de amigos do tio Christovam, entre outros, os seguintes: José Pascoal Guimarães, Walter Carvalho Alves, Warner Souto, Albertinho Drumond Júnior, Arnaldo Xavier, Maria Rachel Tostes do Carmo, Maria Lívia São Marcos, Antônio Carlos Barbosa Lima, Lucena, José Mariano da Silva e o inconfundível Manoel Lopez Ramos [...] (SANTOS SOBRINHO, 1988, p. 140).

Embora tenha sido uma personalidade prestigiada nas relações sociais em torno do violão, Christovam não foi poupado do esquecimento, que se instaurou sobre sua atividade musical e produção artística. Sua trajetória como articulador cultural do violão em Belo Horizonte veio a ser revelada, sobretudo, a partir da pesquisa de Fábio Nery de Souza. Somando-se à reconstituição biográfica desenvolvida por Fábio Nery, a Coleção José Pascoal Guimarães revela uma atividade artística de Christovam Colombo dos Santos até então insuspeitada, a composição. Ao longo do processamento técnico da Coleção José Pascoal Guimarães, identificamos sete composições de Christovam, registradas em manuscrito por Milton Sóther de Alencar, e em fotocópias de manuscritos realizados por Nelson Piló. As composições manifestam a grande predileção do autor pela valsa, elemento que pode ser observado nas obras *Alma Misteriosa* e *Canta meu Violão* – representadas na Figura 36, seção 3.4. Constam, ainda, a valsa *Suzana*, o tango *Último Adeus* e os prelúdios *Alvorada*, *Crepúsculo* e *Prelúdio da Saudade*. Exemplifico, na Figura 76, uma fotocópia de manuscrito,

confeccionado por Nelson Piló, referente ao prelúdio “Alvorada”.

Figura 76 – Prelúdio *Alvorada*, composto por Christovam Colombo dos Santos.

VIOLÃO SOLO

Prelúdio ALVORADA DE CRISTOVAM SANTOS

LENTAMENTE

Fonte: Coleção José Pascoal Guimarães.

Embora a obra de Christovam Colombo dos Santos não tenha sido alvo de estudos que promovam sua difusão nos meios de comunicação e a elaboração de edições comerciais, constatamos a presença de uma de suas obras no repertório do violonista Eustáquio Grilo. Tal constatação leva em conta um programa de concerto – exibido na Figura 77 – que integra a Coleção José Pascoal Guimarães, referente a uma apresentação promovida pela Sociedade Violonística Prof. José de Assis Martins no Instituto de Educação em 17 de julho de 1971, na qual o concertista executa o Prelúdio *Alvorada*.

Figura 77 – Programa de concerto do violonista Eustáquio Alves Grilo.



EUSTÁQUIO ALVES GRILO

**Apresentação da
Sociedade Violonística
Prof. José de Assis Martins**

**Promoção do
5.º Festival de Inverno
do Conselho de Extensão
da UFMG**

**INSTITUTO DE EDUCAÇÃO
17-7-71**

PROGRAMA

1ª PARTE

PRELÚDIO Nº 2 (Evocação)	-	Eustáquio Alves Grilo
ESTUDO Nº 2 EM FORMA DE MINUETO	-	"
PRELÚDIO "ALVORADA"	-	Prof. Christovão Colombo dos Santos
CHORO Nº 1	-	Villa Lobos
DANZA ESPAÑOLA Nº 5	-	Granados
SERENATA ESPAÑOLA	-	Joaquim Malats
DANÇA ESLAVA	-	Eustáquio Alves Grilo
MARCHA TURCA	-	Mozart

INTERVALO

2ª PARTE

CORAL E VIOLÕES - Coral "Os Pequenos na Música", do Minas Tênis Clube e Violonistas da Sociedade Violonística Prof. José de Assis Martins, sob a Regência do Maestro Roberto de Castro. Participação especial do Maestro Pedro de Castro, ao Piano.

INTERVALO

3ª PARTE

PRELÚDIO Nº 3 (Lamento)	-	Eustáquio Alves Grilo
OPUS I - SUITE - Divertimento	-	"
ESTUDO A TRÊS VOZES	-	"
CANZONETA	-	Mendelssohn

Fonte: Coleção José Pascoal Guimarães.

Tendo o violão como elemento dinamizador das práticas artísticas e do intercâmbio cultural, José Pascoal Guimarães acolheu tanto o violão do rádio quanto o violão conservatorial, promovendo suas respectivas características e dando visibilidade a seus principais expoentes. Considerando as personalidades que integraram as práticas violonísticas no ambiente articulado por Christovam Colombo dos Santos, verifica-se que este se constituiu como um personagem que, em virtude de sua inserção social e atuação profissional junto à alta sociedade, transitou tanto pela linguagem do violão conservatorial – incorporando ao seu repertório a música clássica de concerto e frequentando ambientes aristocráticos, como conservatórios, academias, teatros e salas de concerto – quanto pela linguagem do violão do rádio, associada a gêneros e manifestações culturais de caráter urbano e rural, vinculadas às camadas populares e menos abastadas.

Inserido na efervescência cultural que fez do violão um instrumento prestigiado da elite intelectual às classes desprivilegiadas, o professor Christovam Colombo dos Santos, conciliando a música com atividades profissionais desempenhadas em outras especialidades, foi um respeitável impulsionador da arte violonística na capital mineira, promovendo trocas

culturais entre músicos brasileiros e estrangeiros. Sócio benemérito da Sociedade Violonística Prof. José de Assis Martins dedicou-se, sobretudo, à prática do violão como intérprete e compositor. Dada sua importância na trajetória do violão em Belo Horizonte, a produção artística de Christovam Colombo dos Santos que foi identificada e está acondicionada na Coleção José Pascoal Guimarães merece um olhar mais atento, de modo que, além do mero resgate de suas obras sob a ótica da ampliação do repertório violonístico, possamos analisar e evidenciar as influências e propriedades expressivas impulsionadas e veiculadas por meio de sua música.

Christovinho, por sua vez, além de testemunhar as práticas artísticas e a rede de sociabilidades em torno do violão – sobretudo em razão da influência e do prestígio de seu tio –, foi uma personalidade presente no cotidiano de José Pascoal Guimarães, incentivando-o à constituição de seu acervo pessoal. Assim, ao se considerar a coleção como um instrumento de pesquisa capaz de revelar práticas do passado e seus protagonistas, compreende-se que ambos os personagens integram o complexo mosaico que compõe a trama historiográfica do violão e da música brasileira.

4.2.3 José Augusto Vieira (1911-1994) e João Pinheiro (s.d)

“Ser é permanecer ficando,
O violão, testemunho do fato, eternidade concretizada.
O essencial se imortalizou, intacto e imutável.
O parceiro de joelhos, deposita-lhe uma flor.
Abraçam-se.
Pela vida afora continuarão juntos no milagre da Música.
É como se nada houvesse mudado” (Violões em Seresta, LP).¹⁰⁰

O processo de revisão e reorganização dos documentos que compõem a Coleção José Pascoal Guimarães, após terem sido acondicionados na Biblioteca da Escola de Música da UFMG, revelou uma nova perspectiva sobre as atividades do colecionador diante do acervo: a prática de transcrições. É possível constatar inúmeras transcrições em manuscrito confeccionadas por José Pascoal Guimarães, nas quais são identificadas duas naturezas para sua reprodução: 1) cópia de outras obras, podendo ser manuscritos ou edições comerciais; 2)

¹⁰⁰ Apresentação identificada na contracapa do LP gravado por José Vieira e João Pinheiro.

transcrição realizada a partir de registro sonoro, ação que demanda habilidade perceptiva/auditiva como ferramenta de transposição das propriedades do som para a partitura. Desse modo, os violonistas que abordo nesta seção foram alvo de uma atividade intensa e do empenho de José Pascoal, algo que não foi verificado com outros músicos cujas produções artísticas integram a coleção.

Foram identificados dois álbuns musicográficos referentes às composições de José Augusto Vieira e João Pinheiro, transcritos a partir de gravações caseiras que resultaram dos encontros e saraus promovidos por José Pascoal Guimarães. Somando-se ao entusiasmo que aflorou no ineditismo dos documentos, os quais constituem-se como o retrato de um contexto histórico singular e de suas práticas socioculturais, nos deparamos com uma matéria sobre José Pascoal Guimarães publicada no jornal *Boletim informativo MinasCaixa* em 1981. Sob a manchete “*O som vivo do violão de Pascoal*”, a matéria suscitou alguns questionamentos ao mencionar que, “na parte de composição, ele já escreveu mais de 30 músicas de compositores empíricos como é o caso de João Pinheiro e José Vieira (O SOM, 1981, p. 8)”, conforme destacado em vermelho na Figura 78.

Figura 78 – Matéria em jornal Boletim Informativo MinasCaixa (1981), encontrado no acervo particular de José Pascoal Guimarães.

nossa gente 8

O som vivo do violão de Pascoal

Neste número, vamos conhecer nosso colega Pascoal Guimarães, estudioso de violão e um dos valores musicais de Minas. Ele é casado com D. Helena Mendes, e pai de quatro filhos: Lais, Ruth, José e Agathângelo. Ele trabalha no 12º andar do edifício sede, onde tem a função de chefe de Seção, da Divisão de Patrimônio.

Quem o vê pelos corredores da Caixa não pode adivinhar o som vivo e puro que brota de seu violão. Vamos descobri-lo, também, nos acordes do violão de Agostinho Matos que, num de seus discos dedicou-lhe a composição “Pascoal Amigo”.

UM DIA, LÁ EM BRAÚNAS
Pascoal conta sua história de



ganhava cinquenta centavos de seus colegas, por uma cambalhota durante o recreio.

ACIMA DE TUDO, UM PESQUISADOR

Sua informação é vasta e, a cada dia, vai aumentando o seu acervo sobre violão. Atualmente, ele possui uma coleção de cerca de 5 mil partituras para alúde e violão, em torno de seiscentos discos de solo para violão, dos melhores mestres franceses, ingleses, alemães, japoneses, etc, além de um dossiê com quase tudo que já foi publicado sobre o assunto, ocupando dois arquivos.

Além dos amigos e colegas, ele sempre recebe a visita de pessoas

Na parte de composição, ele já escreveu mais de 30 músicas de compositores empíricos como é o caso de João Pinheiro e José Vieira.

Apesar de ser considerada um hobby, a arte para Pascoal tem um sentido total, vital, e está ligada, inclusive, com o ambiente de seu trabalho. Por isso, partindo do princípio de que a arte aprimora o espírito do indivíduo, ele diz que é recomendável a toda empresa estimular o desenvolvimento da arte entre os funcionários.

Como bom violonista clássico, Pascoal só toca mediante a partitura, pois “dá mais certeza e garante a qualidade musical”. Autodidata, depois que tomou contato com a partitura, seguiu sistematicamente o

Fonte: Coleção José Pascoal Guimarães.

A matéria que se propõe a apresentar, mesmo que sumariamente, informações biográficas de José Pascoal Guimarães, não deixa de enaltecer a sua atividade como violonista e colecionador. Ao destacá-lo como uma personalidade que era, “acima de tudo, um pesquisador”, a reportagem enfatiza – conforme destacado em vermelho – a atividade de José Pascoal Guimarães referente à transcrição, escrevendo obras de compositores empíricos (O SOM, 1981, p. 8). A expressão “compositores empíricos” sugere a conceitualização de uma categoria de músicos que construiu sua relação com o instrumento sem formação institucional ou especializada. Desse modo, a linguagem musical e a técnica instrumental, bem como as características composicionais, se desenvolviam a partir da experiência prática, se construindo nas relações sociais e nas manifestações culturais de caráter urbano, como rodas de choro, serestas, celebrações e festividades localizadas em praças e coretos. A respeito desse cenário, em que o violão assumiu características técnicas e interpretativas originadas mediante a transmissão de conhecimentos pautados na oralidade, desenvolvidas muitas vezes de maneira autodidata e a partir da vivência musical, Flávia Prando explicita:

Lembramos que muitos destes músicos não liam partituras, — e alguns, mesmo sabendo ler notas, não tinham as habilidades para transcrever para o pentagrama as suas composições — eram músicos práticos, como é habitual descrevermos músicos cujo aprendizado intuitivo além de ser realizado através da percepção auditiva, ou “de ouvido” como se costumava dizer, inclui ainda o informal e muito usual método conhecido como “de mão em mão”, método pelo qual muitos violonistas aprendem música no instrumento, observando e imitando os movimentos de alguém tocando, em uma espécie de espelho (PRANDO, 2020, p. 5).

Embora não tenhamos informações biográficas a respeito de José Augusto Vieira e João Pinheiro, pressupõe-se que o contexto no qual se originaram os primeiros contatos com a música e com o violão corresponde às características apresentadas por Flávia Prando. Ao considerar a atuação profissional de ambos os violonistas, reforço que a linguagem norteadora de suas práticas interpretativas está relacionada ao violão do rádio, e, devido à circunstância de que o único registro gráfico – codificação musical em partituras – de suas obras foi concebido por José Pascoal Guimarães, notamos que tanto José Augusto Vieira quanto João Pinheiro eram músicos que construíram sua relação com o violão mediante a experiência prática e que, provavelmente, não detinham conhecimento acerca de teoria e leitura musical. Contudo, é necessário frisar que, mesmo sendo um cenário comum à época, sobretudo pelo acesso limitado aos meios de ensino formal, muitos desses músicos práticos se propunham a desenvolver e aprimorar sua formação musical por meio da teoria e da leitura de partituras, seja para cumprir com a demanda e as atividades profissionais desempenhadas nos programas radiofônicos e em

aulas particulares – visto que, na área da música, a prática pedagógica torna-se um caminho recorrente, quase inevitável –, seja para registrar suas próprias composições, no caso dos violonistas do rádio Sebastião Idelfonso e Agustin Bob, por exemplo.

A partir do momento em que nos propusemos a abordar a carreira dos violonistas José Augusto Vieira e João Pinheiro, recorreremos, em primeira instância, a fontes orais, sobretudo personalidades presentes no cenário violonístico de Belo Horizonte durante a segunda metade do século XX. Na referida circunstância, em novembro de 2023, a fonte mais oportuna para colhermos detalhes sobre a trajetória de ambos os violonistas seria Sebastião Idelfonso, músico que, após o falecimento de João Pinheiro, tornou-se parceiro inseparável de José Vieira nos programas de rádios e gravações comerciais. Todavia, em virtude de sua idade avançada e de seu estado de saúde fragilizado, não foi possível estabelecer contato direto com Idelfonso. Algumas informações, entretanto, foram gentilmente disponibilizadas por seu filho, Adriano Tomé. Em fevereiro de 2024, alguns meses após nossa tentativa de comunicação, Sebastião Idelfonso veio a falecer.

Consultamos também o prof. José Lucena Vaz, personalidade que frequentou regularmente a residência da família Pascoal Guimarães, e que, embora não estivesse inserido no circuito do violão do rádio, poderia dispor de alguma informação a respeito dos violonistas, principalmente pelo contato que pudesse ter ocorrido nos encontros e saraus promovidos por José Pascoal Guimarães em sua casa. No entanto, além de não dispor de informações acerca de José Vieira e João Pinheiro, ainda ressaltou que, ainda que a residência de José Pascoal Guimarães tenha catalisado o encontro entre diferentes linguagens do violão, havia um certo distanciamento entre os violonistas representantes da era do rádio e aqueles compelidos ao repertório clássico. Suponho que não se tratava de uma reprodução comportamental fundamentada em uma hierarquia de superioridade consciente e opressiva, mas que, devido às características intrínsecas a cada uma das práticas instrumentais, as trocas sociais ocorriam entre os membros de um determinado grupo e o ambiente era condicionado conforme as convenções que regem essas duas linguagens do violão: o violão do rádio, a partir da interação entre dois e até três instrumentos, e a do violão conservatorial, com a prática do instrumento solista.

Outro músico que esteve presente de forma recorrente e que contribuiu assiduamente com a formação do acervo foi Alexandre Piló. Por ser um personagem que esteve presente nas práticas socioculturais em torno de José Pascoal Guimarães, ele seria uma fonte profícua para se obter informações sobre os violonistas José Vieira e João Pinheiro, sobretudo pela

possibilidade de seu pai, Nelson Piló, ter compartilhado momentos de música e violão com os referidos músicos. Contudo, não obtivemos sucesso: Alexandre também não dispunha de informações sobre os músicos. Em suma, José Augusto Vieira e João Pinheiro são personagens do violão mineiro a respeito dos quais as informações são escassas. No momento, além de alguns relatos adquiridos a partir do que os historiadores denominam *História Oral*,¹⁰¹ recorreremos às capas dos discos gravados que, de maneira sucinta, revelam fragmentos da trajetória, curiosidades e a atividade musical dos autores.

José Augusto Vieira, “homem de cabelos grisalhos e das belíssimas valsas, choros, tangos, cateretês etc.”, assim descrito por Mozart Bicalho,¹⁰² foi um notável violonista que apresentou o programa *Meu Amigo o Violão* na rádio Guarani a partir da década de 1950. Devido à grande popularidade e audiência, Vieira transitou nas principais emissoras de Belo Horizonte, entre elas Itatiaia, Inconfidência, Mineira, Tiradentes, América e Jornal de Minas (MARTINS, 2013, p. 47-48). No referido LP *Meu Amigo Violão*, Mozart Bicalho relata que conheceu, em 1929, no Rio de Janeiro, o jovem José Augusto Vieira, que, integrando um grupo de escoteiros mineiros, estava de partida para Londres. Músico militar e Chefe de Escoteiro, Mozart Bicalho foi escalado para homenagear e ensaiar o grupo. Na viagem, em que os jovens iriam tomar parte no *Jamboree*,¹⁰³ José Vieira se apresentou ao violão para o Príncipe de Gales e o General Baden-Powell (chefe universal do escotismo), circunstância em que foi muito aplaudido, afirma Bicalho, acrescentando que o choro *Saudoso Amigo*, que compõe a primeira faixa da face B do disco, foi composto em “homenagem póstuma ao seu primeiro companheiro e titular no programa *Meu Amigo o Violão*. João Pinheiro, de saudosa memória”. Somando-se ao relato de Mozart Bicalho, o depoimento de Adriano Tomé – filho de Sebastião Idelfonso –, concedido informalmente, reforça o fato de que a parceria entre José Vieira e Sebastião Idelfonso só viria a se concretizar após o falecimento de João Pinheiro.

Personalidade que frequentou a residência de José Pascoal Guimarães e participou dos encontros e saraus promovidos pelo anfitrião, João Pinheiro foi um músico que se dedicou ao violão profissionalmente em apresentações ao vivo em programas radiofônicos com José

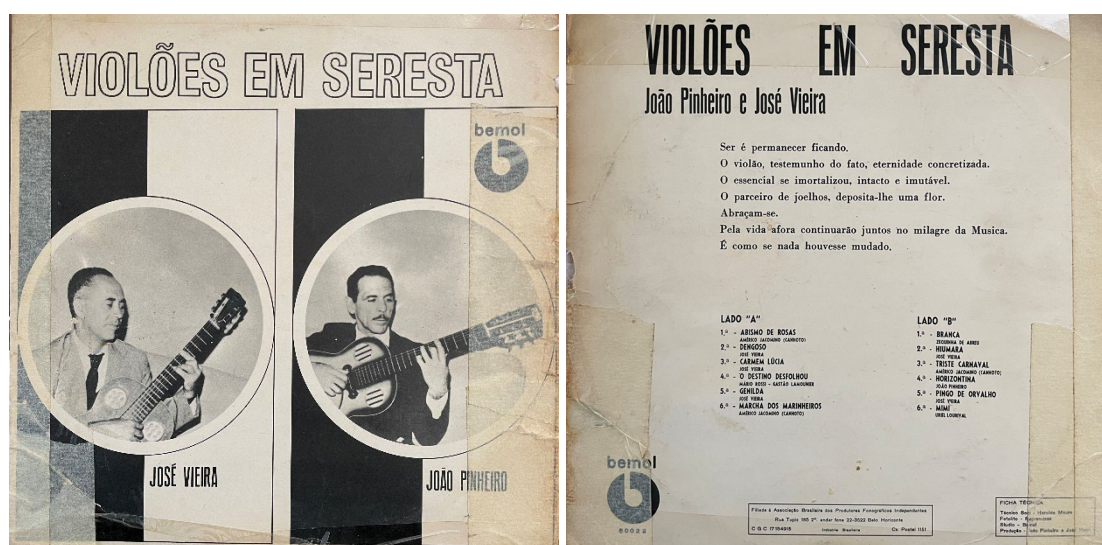
¹⁰¹ “Produção intelectual orientada para a produção de testemunhos históricos, contribui para evitar o esquecimento e para registrar múltiplas visões sobre o que passou. Além de contribuir para a construção/reconstrução da identidade histórica, a história oral empreende um esforço voltado para possibilitar o afloramento da pluralidade de visões inerentes à vida coletiva” (DE ALMEIDA NEVES, 2000, p. 112).

¹⁰² No LP *Meu Amigo Violão*, que integra a Coleção José Pascoal Guimarães, o texto de apresentação redigido por Mozart Bicalho reúne algumas informações sobre o violonista José Vieira.

¹⁰³ Grandes acampamentos nacionais e internacionais de escoteiros.

Vieira, apesar de não dispormos de maiores informações sobre sua origem e trajetória musical. Possivelmente, exerceu atividades didático-pedagógicas, atuando em festividades locais – traço comum à trajetória de outros músicos que compartilhavam a mesma linguagem musical e se inseriam no mesmo ciclo social, como Mozart Bicalho e Sebastião Idelfonso. Mesmo com a perspectiva incerta e instável que envolve o levantamento biográfico de João Pinheiro e José Vieira, suas memórias se materializam por meio da produção artística preservada na Coleção José Pascoal Guimarães. Constituindo-se por gravações caseiras realizadas por José Pascoal Guimarães, algumas cópias do programa de rádio *Meu Amigo o Violão* e as diversas transcrições – sobre as quais entrarei em detalhes a seguir –, o legado desses dois violonistas ganha impulso em suas diversas composições e na atividade de divulgação do violão nos meios de comunicação da época. O trabalho colaborativo e a atuação musical de João Pinheiro e José Vieira se consolidam no único disco gravado pela dupla, o LP *Violões em Seresta*, como mostra a Figura 79.

Figura 79 – LP *Violões em Seresta*, de José Augusto Vieira e João Pinheiro.



Fonte: Coleção José Pascoal Guimarães.

Ao analisar o repertório que integra o LP *Violões em Seresta*, representado na Figura 79, além das obras autorais de José Augusto Vieira, destaco a valsa *Horizontalina*, composta por João Pinheiro. De acordo com relato de Adriano Tomé e Alexandre Piló – este tendo elaborado uma transcrição da peça –, a valsa *Horizontalina* foi, por muitos anos, mesmo após a morte de João Pinheiro, a abertura do programa *Meu Amigo o Violão*. Entre as demais peças que compõem o disco, enfatizo as obras de Américo Jacomino, “o Canhoto”, um dos instrumentistas

mais importantes na difusão do violão no Brasil nas primeiras décadas do século XX. Canhoto realizou recitais em diversas cidades, atuando nas incipientes indústrias fonográfica e radiofônica dos anos 1920 até 1928, ano em que faleceu. Sua obra alcançou grande popularidade em todo o território nacional e foi presença incontestável no repertório de violonistas que atuavam nas emissoras de rádio. Verifica-se, pois, a gravação recorrente de obras como as valsas *Abismo de Rosas* e *Triste Carnaval* e a *Marcha dos Marinheiros*, presente inclusive nos discos de Sebastião Idelfonso. As outras obras são arranjos de composições do cancionário popular brasileiro: *O Destino Desfolhou*, de Mário Rossi e Gastão Lamounier; *Mimi*, de Uriel Lourival; e *Branca*, de Zequinha Abreu e Duque de Abramonte, eternizadas nas vozes de Carlos Galhardo (1913-1985),¹⁰⁴ Sílvio Caldas (1908-1998)¹⁰⁵ e Gilberto Alves (1915-1992).¹⁰⁶

Após o falecimento de João Pinheiro, o violonista José Augusto Vieira iniciou uma longa trajetória de amizade e atividades violonísticas com Sebastião Idelfonso. Acredita-se que essa parceria tenha começado a partir dos anos de 1960. Além de dar continuidade ao programa *Meu Amigo o Violão*, realizaram diversas gravações comerciais. Dito isso, para descrever a atuação dos músicos nos discos, torna-se necessário o levantamento das características interpretativas que regiam as práticas em torno do violão do rádio.

Aspecto que vem sendo reforçado ao longo deste capítulo, a linguagem do violão que está presente nos programas de auditório e nas ondas do rádio traz consigo “a oralidade do povo, seguindo a construção de dialetos sertanejo, caipira, rural e urbano” (DE SOUZA, 2023, p. 261). A linguagem do violão que foi marginalizado pela elite intelectual, classificado como primitivo e de baixo valor artístico, foi acolhida pela era do rádio, potencializando este como instrumento que esteve junto “do povo mais simples, nas folias, serestas, rodas de choro e de samba” (TABORDA, 2011 *apud* DE SOUZA, 2023, p. 258). Desse modo, o violão, que construiu seu percurso em um país marcado pelo entrecruzamento de culturas híbridas, inserido nas manifestações artísticas da classe desprivilegiada, mas também nas práticas da elite colonialista, produziu repertório e dialetos que retratam as vivências e a dinâmica dos ambientes

¹⁰⁴ Canção gravada por Carlos Galhardo em 27 de fevereiro de 1937 pela gravadora Odeon. Disponível em <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/26126/e-o-destino-desfolhou>. Acesso em 23/04/2025.

¹⁰⁵ Canção gravada por Sílvio Caldas em 13 de novembro de 1933 pela gravadora Victor. Disponível em <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/42088/mimi>. Acesso em 23/04/2025.

¹⁰⁶ Canção gravada por Gilberto Alves em janeiro de 1959 pela gravadora Copacabana. Disponível em <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/134730/branca>. Acesso em 23/04/2025.

sociais nos quais suas notas reverberavam.

Por se fazer presente nas práticas do povo, atrelado a festividades e à informalidade, o dialeto do violão que foi incorporado às práticas do instrumento nos programas radiofônicos assumiu características interpretativas que diferem da erudição e formalidade do violão conservatorial. Contrapondo-se ao violonista de formação institucional, que atua nas salas de concertos e teatros, o violonista do rádio assume características técnicas e expressivas que refletem os ambientes socioculturais em que a música se prestava, além da contemplação, à celebração e à dança. Sendo assim, o violão do rádio, ao incorporar um repertório que reflete seu arcabouço musical plural e heterogêneo, encontra impulso na versatilidade como instrumento solista e acompanhador, rural e urbano, composicional e improvisado.

As raízes musicais que configuram as práticas do violão do rádio, em que os parâmetros técnicos e composicionais se constroem com grande protagonismo da valsa e do choro, estão culturalmente associadas às serestas, como é possível observar no álbum gravado por José Augusto Vieira e João Pinheiro, o LP *Violões em Seresta*. Com efeito, observa-se, nos discos gravados por José Vieira, João Pinheiro, Mozart Bicalho e Sebastião Idelfonso, que, apesar de gravarem peças que se consolidaram na tradição do violão solista – como *Abismo de Rosas*, de Américo Jacomino (Canhoto), e *Sons de Carrilhões*, de João Pernambuco –, a prática interpretativa se dava sempre a partir do diálogo entre dois ou mais violões. Além disso, outro aspecto que vale ressaltar é o uso de encordoamentos de aço – em contraposição ao encordoamento de nylon que é utilizado pelos violonistas clássicos –, evidente também nas gravações de um dos maiores expoentes do violão no Brasil, Dilermando Reis. A fim de ilustrar as convenções que regem as práticas do violão do rádio, destaco o depoimento de Sebastião Idelfonso concedido a Reginaldo Martins, no qual ele afirma que, durante as participações de Mozart Bicalho no programa de rádio *Meu Amigo o Violão*, o repertório consistia quase inteiramente de composições próprias, excetuando-se algumas obras de João Pernambuco, Ernesto Nazareth e Américo Jacomino. José Vieira e Sebastião Idelfonso, no entanto, se encarregavam do acompanhamento, visto que Mozart Bicalho “tinha maior predileção na execução das melodias do que do acompanhamento harmônico, e suas performances ao violão no referido programa eram predominantemente melódicas” (MARTINS, 2013, p. 48).

A partir dessa constatação, havia a divisão entre o violão solista e o violão acompanhador. O violão solista se destinava à execução do contorno melódico, com exceções de acordes e notas que exercem a função de preenchimento harmônico em momentos específicos e cadências. Por outro lado, os violões que se destinavam ao acompanhamento se

encarregam exclusivamente da condução rítmica e harmônica. É importante lembrar que, mesmo que a sua prática estabeleça funções para cada instrumento, o violão do rádio, diferentemente do violão clássico de concerto – muitas vezes vinculado à escrita (partitura) –, tem como característica a flexibilidade na construção do discurso musical, que se reformula a cada momento e a cada nova performance, ou seja, a dinâmica que conduz a interação entre os músicos não se conforma à linearidade que propõe o texto escrito. A prática interpretativa do violonista do rádio, portanto, se fundamenta na oralidade e, atrelada à versatilidade do improvisado, assume características composicionais que flertam com a instabilidade e a multiplicidade. Em suma, os eventos musicais e sonoros que geram identidade em uma obra – o ritmo e construção melódica – estão sempre transitando em territórios instáveis, onde, a cada interpretação, é possível identificar elementos que contrastam e divergem entre si, seja na flexibilização do andamento e nas nuances da agógica, seja nos diálogos e contrapontos entre o violão solista e o acompanhador.

É importante mencionar que a alternância entre os violões solista e acompanhador era constante: o mesmo violonista que assumia a condução harmônica em uma peça se encarregava do contorno melódico em outra. Tal circunstância retrata a versatilidade dos músicos, que não se limitavam a uma função específica, mas desenvolviam-se tecnicamente para cumprir com todas as demandas interpretativas inerentes à linguagem da música do rádio. Outro elemento que pude constatar por meio das gravações em fitas cassete – confeccionadas por José Pascoal Guimarães – dos programas de rádio apresentado por José Augusto Vieira e João Pinheiro é que, geralmente, o violonista autor da obra a ser executada é quem se encarregava do contorno melódico. Acrescento que determinado aspecto, embora não seja uma regra, é um traço recorrente nas gravações dos violonistas que atuaram em programas de rádio e que são mencionados neste trabalho.

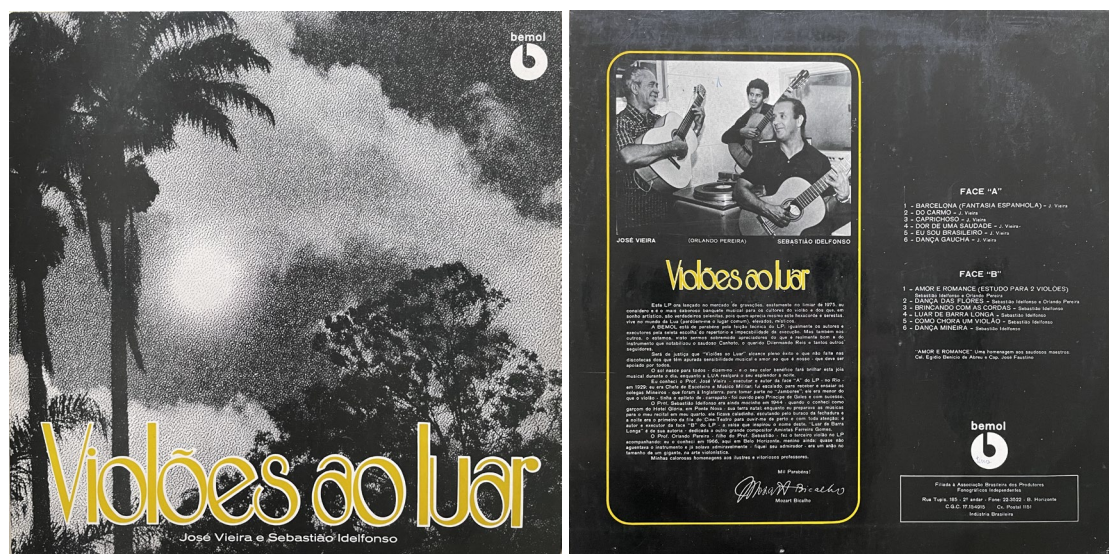
Sob essa perspectiva, exemplifico, a seguir, a atuação de José Vieira ao lado de João Pinheiro e Sebastião Idelfonso – parceria que, como apontado anteriormente, foi fortalecida não apenas pelos laços de amizade construídos ao longo de muitos anos em um ambiente permeado pela música e pelo violão, especialmente por meio de programas radiofônicos, mas também pelas valiosas gravações comerciais em LPs. Na Coleção José Pascoal Guimarães, foram identificados 14 LPs com participação de José Vieira, dos quais um – já apresentado anteriormente – foi realizado em parceria com João Pinheiro. Dentre esses registros, destaco cinco discos nos quais José Vieira assume papel de destaque como intérprete de seus próprios arranjos e composições, atuando, portanto, como violonista solista: *Violões em Seresta* (com

João Pinheiro), *Meu Amigo Violão*, *Violões ao Luar*, *Violões ao Luar vol. 2* e *Reminiscências* (com Sebastião Idelfonso e seu filho, Orlando Pereira).

O LP *Violões em Seresta*, gravado por José Vieira em conjunto com João Pinheiro na década de 1950, reúne cinco de suas composições: *Dengoso* (choro), *Carmem Lúcia* (valsa), *Genilda* (valsa), *Hiumara* (valsa) e *Pingo de Orvalho* (valsa). Nota-se a grande predileção do músico pelo gênero valsa, e, apesar de não ser mencionado na contracapa do disco, estima-se que José Vieira tenha se encarregado da execução do violão solista – ao menos na interpretação de suas próprias composições. Sendo assim, chamo a atenção para o aspecto de que, no referido disco, não é explícito qual violonista exerce a função de acompanhador ou solista, fato que nos leva à hipótese de que João Pinheiro, assim como constatado em gravações de programas de rádio em fitas cassete – localizadas na coleção –, tenha assumido o protagonismo do contorno melódico em algumas obras, sobretudo na interpretação de sua composição *Horizontalina*.

O disco *Meu Amigo Violão* foi lançado em 1983. Além de executar o violão solista em todas as faixas, José Augusto Vieira é o compositor da maioria das obras no álbum – com a exceção de *Gotas de Lágrimas*, de Mozart Bicalho; *La Cumparsita*, de Gerardo Matos Rodríguez, e *Abismo de Rosas*, de Américo Jacomino –, acompanhado por Sebastião Idelfonso, o disco – ilustrado na Figura 80 – exprime a qualidade artística das obras e a versatilidade dos músicos. Com base nas nove composições de José Vieira que compõem o repertório do LP, apresento a seguir sua relação: 1) *Genilda*; 2) *Pingo de Orvalho*; 3) *Olhos Verdes*; 4) *Lembranças do Passado*; 5) *Saudoso Amigo* – dedicada a João Pinheiro –; 6) *Caprichoso*; 7) *Vaidosa*; 8) *Dor de uma Saudade*; 9) *Vendedor de Peixe*.

Figura 81 – LP *Violões ao Luar*, gravado por José Vieira e Sebastião Idelfonso em 1975. Destaco o texto de apresentação do disco, elaborado por Mozart Bicalho.



Fonte: Coleção José Pascoal Guimarães.

Em decorrência da ampla popularidade dos programas de rádio *Meu Amigo o Violão* e *Violões em Serenata*, assim como do expressivo sucesso alcançado pelo disco *Violões ao Luar*, um segundo volume foi lançado, conforme ilustrado na Figura 82. No LP *Violões ao Luar vol. 2*, ao contrário do primeiro volume – cujo repertório é composto inteiramente por obras autorais de José Vieira e Sebastião Idelfonso –, prevalecem arranjos para violão (solista e acompanhador), com algumas exceções de obras originalmente compostas para o instrumento: a valsa *Gotas de Lágrimas*, de Mozart Bicalho; *Abismo de Rosas*, de Américo Jacomino (Canhoto); e *Juliana*, de Sebastião Idelfonso. Nesse contexto, o disco homenageia figuras emblemáticas da música popular, tanto nacional quanto internacional. Os arranjos elaborados por José Vieira e Sebastião Idelfonso abrangem obras instrumentais e canções, dentre as quais se destacam: 1) *Recuerdo de Ypacaraí*, de Zuleima de Mirkin e Demétrio Ortiz;¹⁰⁷ 2) *Saudades de Matão*, de Jorge Galati e Raul Torres;¹⁰⁸ e 3) *Saxofone, Por Que Choras?*, de Ratinho.¹⁰⁹ Reitero, no entanto, que Sebastião Idelfonso executa o violão solista na face A do disco,

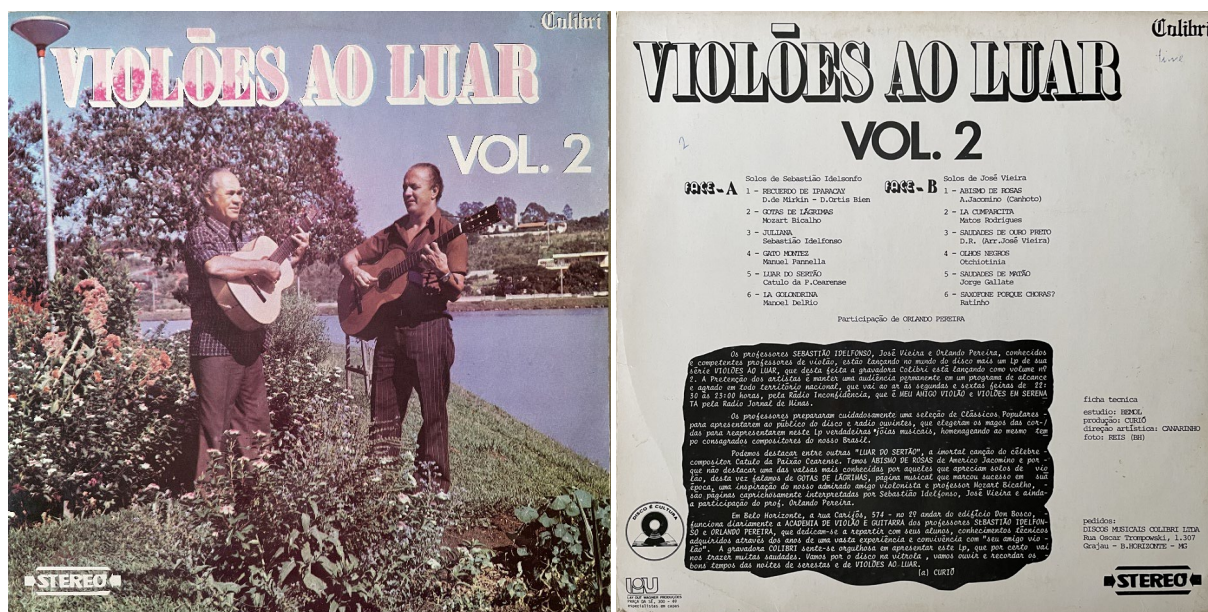
¹⁰⁷ Gravação realizada pelo cantor Gregório Barrios em setembro de 1955, pela Odeon. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/183854/recuerdos-de-ypacarai-lembando-ipacarai>. Acesso em 28/05/2025.

¹⁰⁸ Gravação realizada pelo cantor Carlos Galhardo em 14 de fevereiro de 1941, pela Victor. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/48948/saudades-de-matao>. Acesso em 28/05/2025.

¹⁰⁹ Gravação realizada pelo cavaquinista Jacob do Bandolim em 5 de maio de 1952, pela RCA Victor. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/77824/saxofone-por-que-choras>. Acesso em 28/05/2025.

acompanhado por Orlando Pereira e José Vieira, sendo este o responsável pelos solos na face B.

Figura 82 – LP Violões ao Luar Vol. 2, gravado por Sebastião Idelfonso (à direita da imagem), José Vieira (à esquerda da imagem) e Orlando Pereira (violão).



Fonte: Coleção José Pascoal Guimarães.

O disco *Reminiscências* – como mostra a Figura 83 – gravado por José Vieira, Sebastião Idelfonso e Orlando Pereira – este último, ao romper com a atribuição de sua prática ao violão limitada ao acompanhamento, contribui com a composição *Prelúdio Sentimental*, interpretada como solista pelo próprio autor –, apresenta, na face A, obras autorais de José Vieira, executadas por ele na condição de solista. Ou seja, no que se refere às obras de autoria de José Vieira que compõem o repertório do disco, destacam-se as seguintes peças: 1) *Pia Tico-Tico* (samba-choro); 2) *Serenata* (valsa); 3) *Santa Cruz* (tango); 4) *Tomento de Paixões* (valsa); 5) *Tangará* (choro); 6) *Lua de Mel* (valsa). A face B do disco, com exceção do *Prelúdio Sentimental*, de Orlando Pereira, é composta por arranjos que homenageiam importantes nomes da música brasileira, dentre os quais se destacam Luiz Gonzaga, Dorival Caymmi, Waldir Azevedo, Zequinha de Abreu e Dilermando Reis.

Figura 83 – LP *Reminiscências*, gravado por Sebastião Idelfonso, José Vieira e Orlando Pereira.



Não podemos deixar de mencionar o texto de apresentação do disco elaborado por José Pascoal Guimarães, elemento que reforça a influência do colecionador na rede de sociabilidades em torno do violão em Belo Horizonte. José Pascoal Guimarães destaca, em seu texto de apresentação do disco *Reminiscências*, a importância cultural da atuação dos músicos Sebastião Idelfonso e José Vieira nos programas de rádio *Meu Amigo o Violão* e *Violões em Serenata*, transmitidos pela Rádio Guarani, ressaltando a autenticidade, a qualidade e a sensibilidade dos violonistas. Complementando o excerto redigido por José Pascoal Guimarães, identifica-se também uma nota de Sebastião Idelfonso que guia o leitor e ouvinte à essência do disco como fio condutor da nostalgia. Enfatiza, sobretudo, o ambiente romântico dos bondes que circulavam pela Praça Sete, em Belo Horizonte, circunstância por meio da qual evoca reminiscências de um passado embalado por valsas, choros e tangos que preenchiam as praças e ruas da cidade. O LP suscita uma memória cultural que resgata tempos em que as serenatas e os encontros musicais se projetavam nos espaços urbanos, marcando não apenas o cotidiano afetivo das pessoas, mas também reforçando a presença constante do violão como companheiro da noite e da saudade.

Nos demais discos em que constatamos a participação de José Vieira – os quais estão representados nos apêndices e totalizam nove LPs –, verificamos apenas uma composição de sua autoria: o choro *Sorrindo da Tristeza*, que integra o disco *Viola e Violão* (1991), no qual Vieira é acompanhado por Sebastião Idelfonso. Por outro lado, identificamos também uma composição de Sebastião Idelfonso dedicada a José Vieira, a peça *Vieira no Choro*, gravada no

LP *Sebastião Idelfonso*. Um elemento que pode ser observado na prática artística dos violonistas do rádio é a inspiração composicional voltada à homenagem de amigos, cidades e eventos – como festividades, cerimônias e atividades cotidianas. A título de exemplo, cito: *Saudade de Ponte Nova e Festa em Pinhuí* de Sebastião Idelfonso (gravada no LP *Em Cada Coração uma Saudade*, representado no apêndice C); *Vendedor de Peixe* (gravada no LP *Meu Amigo Violão*) e *Do Carmo* (gravada no LP *Violões ao Luar* e dedicada à sua filha), ambas de José Vieira.

Sob outra perspectiva, destaco os LPs *Os Cobras: Em Ritmo de Choro e Brincando com as Cordas*, os quais reforçam a versatilidade e a diversidade da atuação musical de José Vieira como violonista, ao integrar o grupo de choro “Regional da Saudade”. Em uma nota localizada na contracapa do disco *Os Cobras: Em Ritmo de Choro* – redigida em 1980 por Arnaldo Rodrigues Viana e Geraldo Manoel da Silva –, os autores reiteram a importância de voltar o olhar para as manifestações artísticas nacionais, valorizando expressões que resistem ao tempo mesmo diante do crescente predomínio das influências culturais estrangeiras. Ao enaltecer o choro como música tipicamente brasileira, ou ao menos como um símbolo de identidade nacional, o texto de apresentação do disco afirma que “o nosso chorinho foi menosprezado por algum tempo, mas agora, com o apoio e compreensão da juventude, está retornando com a corda toda” e, portanto, “trazendo à tona algo nosso que jamais poderia continuar nas profundezas do esquecimento”. Considerando essa discussão, observa-se que, no LP *Brincando com as Cordas*, o autor da nota de apresentação também enfatiza a condição de marginalização enfrentada pelo violonista cuja prática se volta à música tradicionalmente brasileira, sendo, assim, relegado ao esquecimento por convenções que silenciam e classificam segundo uma tradição hegemônica. As disputas que envolvem os processos de legitimação e visibilidade no campo musical, embora não constituam o foco deste trabalho, evidenciam hierarquias que extrapolam o campo estético, estendendo-se às dimensões social e histórica. Portanto, entre os músicos que integram o grupo “Regional da Saudade” – responsáveis pela gravação dos LPs mencionados –, destacam-se: Sebastião Idelfonso (violão, bandolim e cavaquinho), José Vieira (violão), Orlando Pereira (violão), Toshiuky Tanaka (violão), Elvio (cavaquinho), Zacarias (trombone), Geraldo Manoel (violão), Edson Lima Fernandes (clarineta), Valdemar, Aurélio e Edson (percussão) e Joãozinho (pandeiro).

Em suma, a atuação profissional de José Vieira – frequentemente mencionado nas apresentações dos discos como professor – evidencia uma prática musical diversa e multifacetada. Sua trajetória se desdobra, sobretudo, nos programas radiofônicos que conduziu

ao longo de, praticamente, toda a sua carreira, bem como nas gravações comerciais em LPs, o que revela não apenas a constância de sua produção, mas também seu profundo engajamento com a música e com o violão por meio da construção e da difusão de repertórios. A obra de José Vieira representa não apenas um testemunho histórico da riqueza e da hibridização do violão brasileiro, mas também um convite à redescoberta e à reintegração de uma produção artística a partir da atividade colaborativa de pesquisadores, músicos e instituições culturais. Trata-se de um esforço que não visa apenas valorizar o passado, mas também construir um presente atento às raízes e às singularidades da expressão musical brasileira.

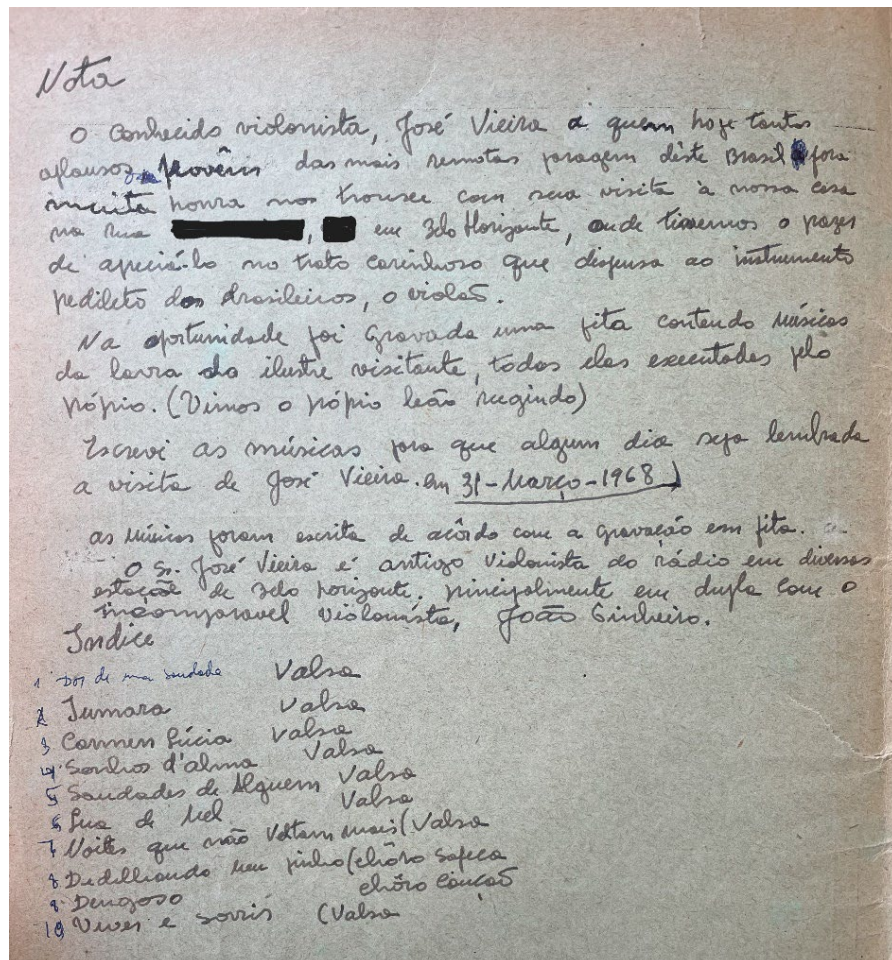
Visto que as práticas desses músicos se desenvolveram com base na coletividade e na oralidade, José Augusto Vieira e João Pinheiro não registravam suas composições em partituras ou em outras formas de notação musical. Dessa maneira, os registros fonográficos preservados na Coleção José Pascoal Guimarães constituem documentos que não apenas salvaguardam repertórios, mas também atuam como suportes de memória e instrumentos de preservação, tornando-se fontes essenciais para a investigação sobre as práticas interpretativas e o levantamento de suas características técnicas e expressivas. Além das gravações comerciais em LPs e das gravações caseiras – em fitas cassete e de rolo – oriundas das reuniões musicais promovidas por José Pascoal Guimarães, destaca-se também o trabalho de transcrição por ele realizado, por meio do qual registrou, em manuscritos, algumas obras dos violonistas mencionados nesta seção.

O álbum musicográfico dedicado às obras de José Vieira foi concebido a partir de gravações comerciais, em LPs, e caseiras realizadas por José Pascoal Guimarães em 31 de março de 1968. De acordo com a nota redigida por José Pascoal no álbum, é possível identificar sua intenção de perpetuar a memória do violonista por meio das transcrições, conforme explicitado no documento (contracapa) reproduzido na Figura 84. Tal registro evidencia a prática recorrente de José Pascoal de receber músicos em sua residência, ocasiões em que realizava gravações que, posteriormente, seriam consultadas como fonte de memória. Segue, abaixo, a transcrição da nota de José Pascoal:

O conhecido violonista, José Vieira a quem hoje tantos aplausos provêm das mais remotas paragens deste Brasil afora, muita honra nos trouxe com sua visita à nossa casa na rua ****, n* em Belo Horizonte, onde tivemos o prazer de apreciá-lo no trato carinhoso que dispensa ao instrumento predileto dos brasileiros, o violão. Na oportunidade foi gravada uma fita contendo músicas da lavra do ilustre visitante, todas elas executadas pelo próprio (vimos o próprio leão rugindo). Escrevi as músicas para que algum dia seja lembrada a visita de José Vieira em 31 de março de 1968. As músicas foram escritas de

acordo com a gravação em fita. O Sr. José Vieira é antigo violonista da rádio em diversas estações de Belo Horizonte; principalmente em dupla com o incomparável violonista João Pinheiro.

Figura 84 – Nota redigida por José Pascoal no álbum de manuscritos do violonista José Augusto Vieira, março de 1968.



Fonte: Coleção José Pascoal Guimarães.

Na relação de obras transcritas por José Pascoal Guimarães, identifica-se um total de dez composições, dentre as quais predomina o gênero da valsa, com exceção de dois choros:

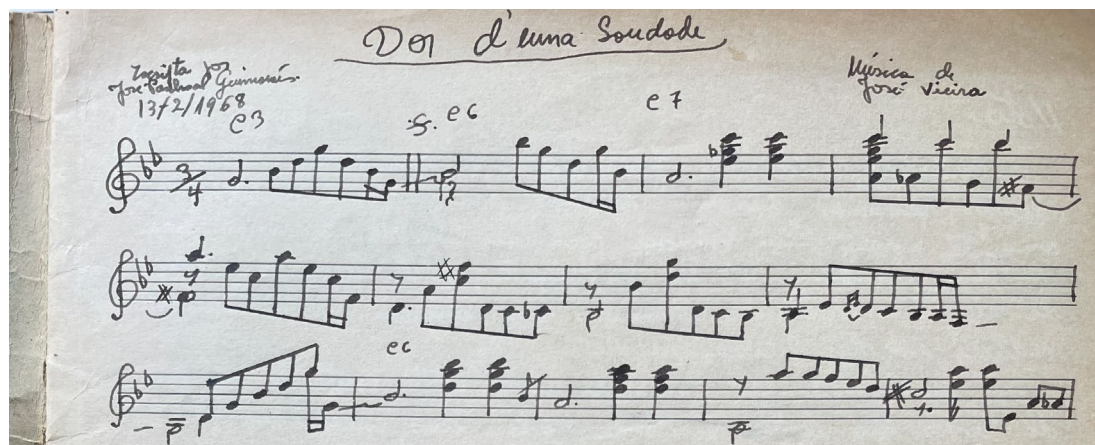
1. *Dor de uma Saudade* (valsa);
2. *Hiumara* (valsa);
3. *Carmem Lúcia* (valsa);
4. *Sonhos d'Alma* (valsa);
5. *Saudades de Alguém* (valsa);
6. *Lua de Mel* (valsa);

7. *Noites que Não Voltam Mais (valsas)*;
8. *Dedilhando Meu Pinho (choro sapeca)*;
9. *Dengoso (choro canção)*;
10. *Viver e Sorrir (valsas)*.

Considerando a nota redigida por José Pascoal, que descreve o contexto no qual os manuscritos foram elaborados, infere-se que o documento fonográfico destinado ao registro das interpretações de José Vieira incluiria a relação das obras transcritas. Todavia, até o presente momento, não se identificou, na Coleção José Pascoal Guimarães, registro sonoro que corresponda integralmente às peças transcritas no referido álbum. Sendo assim, reitero que algumas dessas obras foram localizadas apenas em gravações comerciais, enquanto outras ainda não tiveram seus registros sonoros identificados. Por outro lado, ressalto que, na extensa coleção de fitas de rolo – documentos que preservam os registros dos encontros musicais promovidos por José Pascoal –, foram localizadas gravações tanto de José Vieira quanto de João Pinheiro. No entanto, em razão das características do suporte, ainda não foi possível acessar o conteúdo desses registros. Tal circunstância evidencia a urgência de se promover iniciativas voltadas à salvaguarda e à digitalização desses materiais, viabilizando, assim, sua preservação, bem como a realização de estudos e pesquisas musicológicas.

Há controvérsias em relação ao processo de confecção dos manuscritos, uma vez que, além da ausência das gravações caseiras que teriam dado origem a algumas das transcrições, identificam-se datas registradas que contradizem a informação de que estas teriam sido realizadas a partir da visita de José Vieira em 31 de março de 1968, conforme afirma José Pascoal Guimarães. A título de exemplo, a primeira obra do álbum de manuscritos, *Dor de uma Saudade* (ilustrada na Figura 85), foi transcrita em 13 de fevereiro de 1968.

Figura 85 – Manuscrito referente a peça *Dor d'uma Saudade*, de José Vieira, 13 de fevereiro de 1968.



Fonte: Coleção José Pascoal Guimarães.

A elaboração dos manuscritos em data anterior à referida visita de José Vieira também é observada nas transcrições das obras *Hiumara* e *Carmem Lúcia*. A partir dessa constatação, presume-se que — com exceção da peça *Dor de uma Saudade* — as duas composições subsequentes tenham sido transcritas a partir das gravações comerciais presentes no LP *Violões em Seresta*. Embora *Dor de uma Saudade* integre o repertório dos LPs *Violões ao Luar* e *Meu Amigo Violão*, deduzimos que tais registros não foram utilizados como fontes para transcrição, uma vez que suas publicações ocorreram posteriormente, em 1975 e 1983, respectivamente. Desse modo, a gravação caseira que teria dado origem à transcrição da peça ainda não foi identificada na coleção.

As demais obras que compõem o álbum foram todas transcritas no dia 1.º de abril de 1968, ou seja, no dia seguinte à visita de José Vieira. Tal circunstância corrobora a hipótese de que essas composições tenham sido transcritas a partir de uma gravação caseira que registrou, como o próprio José Pascoal cita de forma anedótica, “o próprio leão rugindo”. Até o momento, foram identificadas gravações caseiras apenas das valsas *Sonhos d’Alma* e *Saudades de Alguém*, além do choro *Dengoso*. As valsas *Noites que Não Voltam Mais* e *Viver e Sorrir*, bem como o choro *Dedilhando Meu Pinho*, ainda não possuem registros sonoros localizados na coleção. Contudo, reitero que, diante da baixa probabilidade de extravio do documento — considerando o zelo e a dedicação de José Pascoal à preservação e ao acondicionamento do acervo —, é possível que as gravações em questão estejam entre os registros contidos nas fitas de rolo.

Além dos álbuns musicográficos que registram as obras de José Augusto Vieira,

transcritas por José Pascoal Guimarães em 1968, destaca-se uma nova iniciativa do colecionador no sentido de transcrever, a partir de gravações, as composições *Reconciliação* e *Chorona*, ambas datadas de 23 de agosto de 1993. Ressalto, dessa maneira, que o registro sonoro da peça *Reconciliação* foi identificado em fita cassete, tratando-se de uma gravação oriunda de transmissão radiofônica. Por outro lado, até o presente momento, não foi localizado o registro sonoro da composição *Chorona*.

No que tange à obra de João Pinheiro, foi identificado um álbum musicográfico contendo quatro composições de sua autoria, quais sejam: 1) *Falenas ao Luar*; 2) *Valsa Choro*; 3) *Última Valsa*; 4) *Malagueta*. O referido *Caderno de Música*, conforme ilustrado na Figura 86, não apresenta nota introdutória nem indicação precisa da data em que as transcrições foram realizadas.

Figura 86 – Álbum musicográfico que reúne obras de João Pinheiro, transcritas por José Pascoal Guimarães.

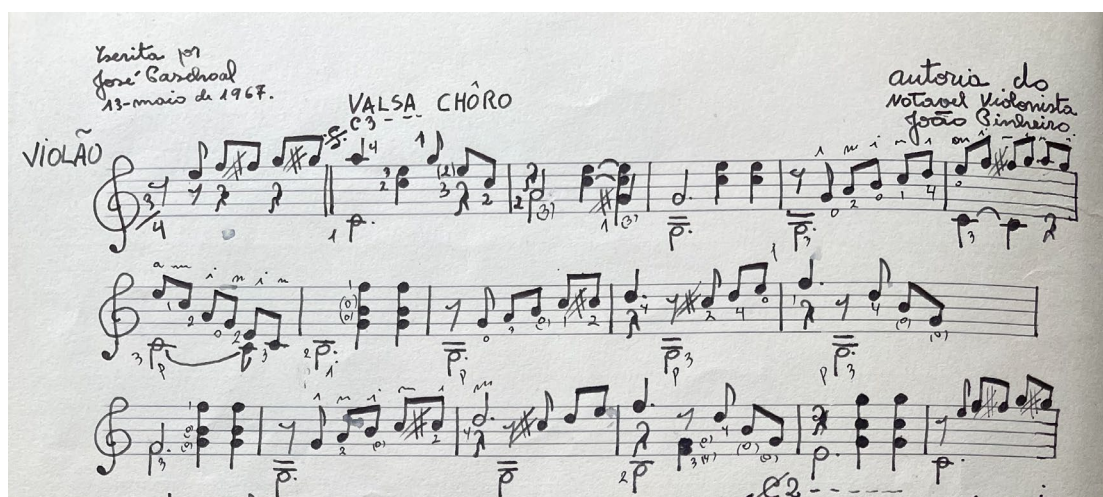


Fonte: Coleção José Pascoal Guimarães.

Por outro lado, a maior parte dos manuscritos redigidos por José Pascoal Guimarães foi produzida em folhas pautadas avulsas. Além de integrar novas transcrições das peças que compõem o *Caderno de Música*, registram também: 1) *Buscando ao Longe*; 2) *Choro*; 3) *Horizontalina*; 4) *Sertanejo (tango)* e 5) *Saudade de Minas*. É importante destacar que,

considerando o falecimento de João Pinheiro no início da década de 1960, as transcrições realizadas por José Pascoal Guimarães configuram-se como uma homenagem póstuma ao violonista, contribuindo para a preservação da memória e da produção artística do músico, bem como para sua salvaguarda frente ao esquecimento. Entre as obras em que José Pascoal Guimarães registra a data de elaboração dos manuscritos, observa-se a seguinte variação temporal: 13/05/1967, 10/03/1968, 12/03/1968, 13/03/1968 e 21/03/1968. Represento, na Figura 87, um excerto da transcrição da *Valsa Choro*, de João Pinheiro, realizada por José Pascoal Guimarães no dia 13 de maio de 1967.

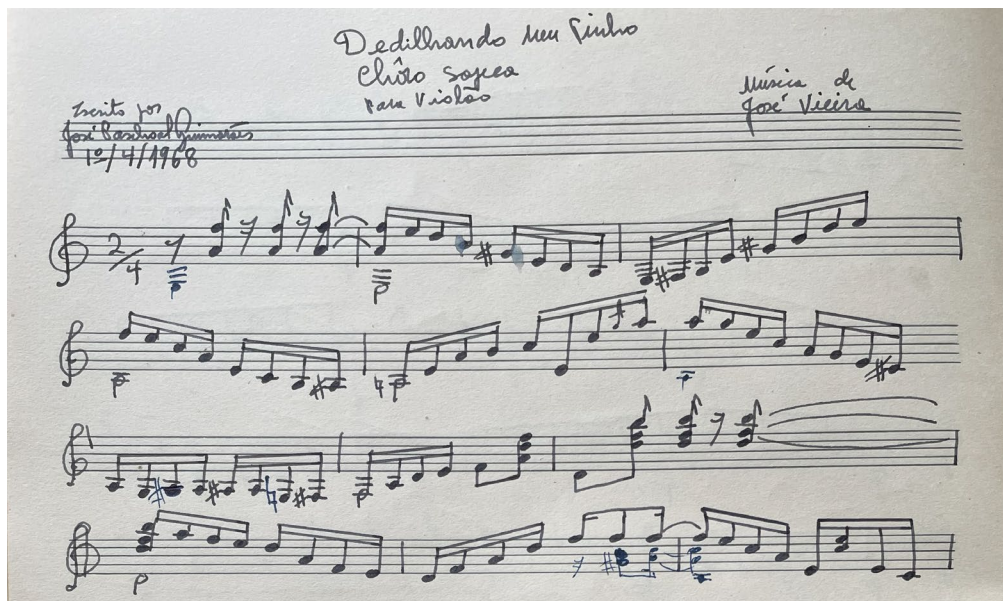
Figura 87 – Manuscrito da peça *Valsa Choro*, de João Pinheiro, elaborado por José Pascoal no dia 13 de maio de 1967.



Fonte: Coleção José Pascoal Guimarães.

Embora as práticas desses violonistas sejam construídas de forma colaborativa, a partir da interação entre o violão solista e o violão acompanhador – aspecto recorrente tanto nos LPs quanto nos programas de rádio –, as gravações caseiras de José Vieira apresentam interpretações em que o próprio músico, ao executar obras de sua autoria, não conta com o suporte de um violão acompanhador, assumindo, ainda assim, a função de solista. Cabe mencionar que, na análise dessas gravações, observam-se momentos em que a ausência do acompanhamento gera certo estranhamento, perceptível pela sensação de vazio harmônico. Nesses trechos, o violonista realiza movimentos melódicos – tanto nos registros graves quanto nos agudos – sem o preenchimento harmônico e rítmico proporcionados pelo violão acompanhador, como podemos observar na transcrição do choro *Dedilhando meu Pinho* – exemplificado na Figura 88.

Figura 88 – Manuscrito da peça *Dedilhando meu Pinho*, de José Vieira, elaborado por José Pascoal no dia 1º de abril de 1968.



Fonte: Coleção José Pascoal Guimarães.

É possível constatar essa característica de rarefação na densidade estrutural em diversas transcrições realizadas por José Pascoal Guimarães. À medida que nos aprofundamos na linguagem interpretativa e técnica que orienta a prática desses músicos, verifica-se uma atividade fundamentada na oralidade e na transversalidade entre gêneros, ritmos e estilos de origens diversas – africanas, indígenas e europeias. Esses violonistas desenvolveram sua relação com o instrumento a partir da experiência prática, não necessariamente mediada por processos formais de ensino. Dessa forma, inseridos em um contexto no qual a prática instrumental se destina, sobretudo, às manifestações artísticas de tradição urbana, esses músicos assumem o violão como um instrumento capaz de potencializar os dialetos culturais do povo, do morro e da periferia – grupos que, em certa medida, foram negligenciados e silenciados pela elite colonialista.

Portanto, a prática instrumental de José Augusto Vieira e João Pinheiro não se reduziu aos limites impostos pela partitura, pois suas atividades se ancoravam na versatilidade de um repertório que abre margem ao improviso, à experimentação e, principalmente, à interlocução entre gêneros de universos multifacetados. A partir disso, pode-se deduzir que, considerando as transcrições de José Pascoal Guimarães – nas quais o contorno melódico se apresenta de forma mais enfática –, a ausência do acompanhamento justifica-se na habilidade dos músicos responsáveis pelo violão acompanhador, devido à familiaridade com a linguagem empregada

no repertório – como ainda se observa em expressões contemporâneas do choro –, conduzindo sua prática de maneira intuitiva. Guiavam-se, portanto, pela percepção auditiva apurada e pelo domínio das convenções interpretativas e técnicas que regem a música no contexto em que estavam inseridos.

Ao se dedicar à produção de transcrições das obras de José Vieira e João Pinheiro, José Pascoal Guimarães não julgou necessário elaborar partituras que incorporassem todos os elementos intrínsecos à prática desses violonistas. A condução rítmica e harmônica do acompanhamento é deixada a cargo da criatividade do violonista acompanhador – aspecto evidenciado nas gravações, em que se verifica que o músico propõe variações nas repetições das seções, seja por meio da quebra do ritmo em momentos específicos, seja através da condução melódica dos baixos que conectam as harmonias. No processo de transcrição das peças *Lua de Mel* (exemplificada na Figura 89) e *Carmem Lúcia*, de José Vieira, e *Malagueta*, de João Pinheiro – com o objetivo de representar tanto o violão solista quanto o acompanhador, ilustrando na partitura a característica da prática desses músicos –, deparamo-nos com variações nas repetições das seções. Tais variações, de certo modo, dificultam a linearidade da transcrição e reforçam uma prática interpretativa pautada na flexibilidade e na liberdade criativa.

Figura 89 – Transcrição da valsa *Lua de Mel*, de José Augusto Vieira.

Lua de Mel

Tr. Roger Deboven Schena José Augusto Vieira

The musical score for 'Lua de Mel' is presented in two systems. The first system includes staves for Violão 1 and Violão 2. Violão 1 plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while Violão 2 provides harmonic accompaniment with chords and single notes. The second system includes staves for Viol. (Violin) and Viol. (Viola). The Violin part continues the melodic line, and the Viola part provides harmonic support with chords and single notes. The score is written in treble clef, 3/4 time, and the key signature has two sharps (D major). Dynamics such as 'p.' (piano) are indicated throughout the piece.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Posteriormente, como desdobramento das transcrições das obras de João Pinheiro e José Vieira entre 1967 e 1968, José Pascoal Guimarães empreende esforços para a elaboração de um arranjo para o choro *Dengoso* – cuja transcrição, em edição impressa, está representada na Figura 90 –, em que se identifica uma tentativa de preenchimento harmônico, visando atenuar o estranhamento causado pela ausência da função originalmente desempenhada pelo violão acompanhador, prática conjunta que podemos constatar na gravação que integra o LP *Violões em Seresta*.

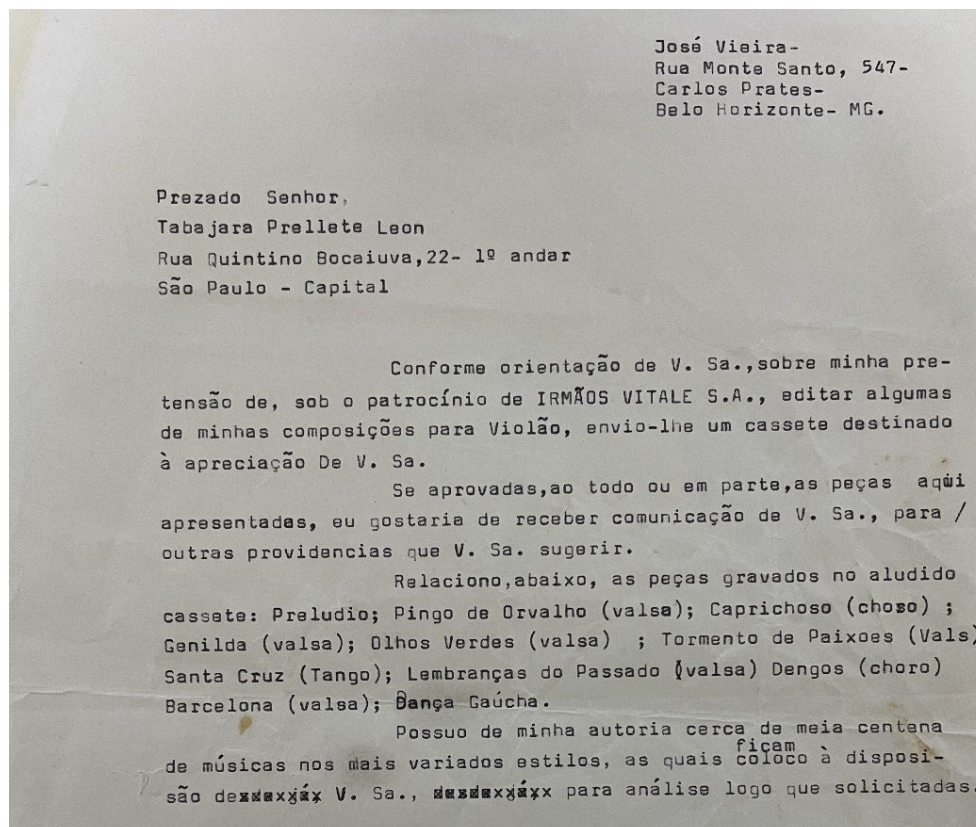
Figura 90 – Arranjo do Choro *Dengoso*, de José Augusto Vieira, realizado por José Pascoal Guimarães. Editoração de Marco Versiani.

Fonte: Coleção José Pascoal Guimarães.

Ao constatarmos uma correspondência que evidencia o desejo de José Vieira de publicar comercialmente algumas de suas composições – conforme ilustrado na Figura 91 –, a atividade de José Pascoal Guimarães, ainda que condicionada aos limites de seu acervo, pode ser compreendida como um ato de resistência frente à ação do tempo, que tende a relegar a obra desses músicos ao esquecimento. Na referida correspondência, Vieira envia uma fita cassete contendo a interpretação de algumas de suas obras – exemplificadas no terceiro parágrafo do documento – e informa a Tabajara Prellette Leon, representante da Editora Irmãos Vitale S.A., que possui, aproximadamente, cinquenta composições de sua autoria, as quais estariam à

disposição caso solicitadas.

Figura 91 – Correspondência de José Vieira endereçada ao representante da Editora Irmão Vitale S.A., Tabajara Prellete Leon.



Fonte: Coleção José Pascoal Guimarães.

Não há informações sobre o desfecho do contato entre José Augusto Vieira e Tabajara Prellette Leon. Contudo, acredita-se que a iniciativa não teve continuidade, uma vez que não existem edições comerciais da obra do violonista. A intenção de publicar suas composições comercialmente pode tê-lo colocado diante do dilema que marca os interesses da indústria fonográfica e editorial no Brasil, a partir do qual produções artísticas que não se alinham às demandas de consumo ou às projeções de lucratividade empresarial tendem a ser descartadas. Dessa forma, filtradas por tendências de cunho eurocêntrico – associadas às preferências dos patrocinadores e do mercado –, as obras desses violonistas foram consideradas “primitivas” ou de “pouco valor artístico”, sendo, conseqüentemente, marginalizadas diante de uma cultura hegemônica.

O apagamento que se abateu sobre a trajetória de João Pinheiro e José Augusto Vieira – barreira que vem sendo rompida à medida que músicos e pesquisadores se dedicam ao resgate

de obras e à reconstituição historiográfica do violão em Belo Horizonte – encontra resistência no ímpeto de José Pascoal Guimarães em preservar essa produção artística e dar voz a esses violonistas. São músicos que contribuíram para o estabelecimento do violão nas ondas do rádio, participaram de programas de auditório, produziram repertórios com linguagem e características que dialogam com as práticas urbanas e rurais e se apresentaram ativamente em seu tempo. As gravações caseiras realizadas a partir dos encontros musicais promovidos por José Pascoal não apenas registraram momentos de confraternização e trocas artísticas – dos quais o próprio anfitrião participava¹¹⁰ –, mas também funcionam como instrumentos que viabilizam a investigação musicológica ao resguardar características técnicas e interpretativas de uma prática sociocultural vinculada a um período histórico singular. Trata-se de uma fonte viva, que preserva o patrimônio histórico e a memória cultural de agentes que compõem a rede de sociabilidades em torno do violão em Minas Gerais.

A partir da introdução à trajetória e à produção artística de João Pinheiro e José Augusto Vieira, apresentada nesta seção, reforço que a reflexão, o estudo e a revisitação das composições de ambos os violonistas são imprescindíveis para a compreensão das características técnicas e interpretativas inerentes à prática do violão do rádio. Nesse sentido, destaco que tais obras oferecem margem para diversas abordagens, desde releituras baseadas na performance colaborativa entre dois ou mais violões – como se observa na prática dos referidos músicos – até a elaboração de arranjos que busquem condensar os atributos expressivos das peças para o violão solista. Assim, apresento a Tabela 1 com o objetivo de relacionar as obras compostas por José Augusto Vieira e João Pinheiro identificadas na coleção, indicando os registros em documentos textuais e sonoros, bem como a formação instrumental empregada em suas interpretações, quando disponível.

Tabela 1 – Relação de composições de José Augusto Vieira e João Pinheiro identificadas na Coleção José Pascoal Guimarães até o momento.

MÚSICO	OBRA	DOCUMENTO TEXTUAL	DOCUMENTO SONORO	FORMAÇÃO INSTRUMENTAL
José Vieira	Dor de uma saudade (valsas)	Manuscrito	LP	Violão solista e acompanhador
	Hiumara (valsas)	Manuscrito	LP	Violão solista e acompanhador
	Carmem Lúcia (valsas)	Manuscrito	LP	Violão solista e acompanhador

¹¹⁰ Destaca-se uma gravação em fita cassete na qual José Pascoal Guimarães interpreta o choro *Magoado*, em parceria com José Vieira, compositor da obra.

	Sonhos d'Alma (valsas)	Manuscrito	Fita K7	-
	Saudades de Alguém (valsas)	Manuscrito	Fita K7 (PR)*	Violão solista e acompanhador
	Lua de Mel (valsas)	Manuscrito	LP	Violão solista e acompanhador
	Noites Que Não Voltam Mais (valsas)	Manuscrito	-	-
	Dedilhando Meu Pinho (choro sapeca)	Manuscrito	-	-
	Dengoso (choro canção)	Manuscrito	-	-
	Viver e Sorrir (valsas)	Manuscrito	-	-
	Reconciliação	Manuscrito	Fita K7 (PR)	Violão solista e acompanhador
	Do Carmo	Manuscrito (inacabado)	LP	Violão solista e acompanhador
	Chorona (valsas)	Manuscrito	-	-
	Um Pinheiro e Uma Saudade	Manuscrito	-	-
	Dengoso (choro)	Manuscrito e edição impressa (Arr. José Pascoal)	LP e Fita K7 (GC)**	LP: Violão solista e acompanhador/ K7: Violão solista
	Saudade de Pedro Leopoldo (tango)	-	Fita K7 (PR)	Violão solista e acompanhador
	Pia Tico-Tico (samba-choro)	-	LP e Fita K7 (GC)	LP: Violão solista e acompanhador/ K7: Violão solista
	Genilda	-	LP e Fita K7 (GC)	LP: Violão solista e acompanhador/ K7: Violão solista
	Crepúsculo Triste (prelúdio)	-	Fita K7 (GC)	Violão solista
	Eu Sou Brasileiro	-	LP	Violão solista e acompanhador
	Saudoso Amigo	-	LP	Violão solista e acompanhador
	Vendedor de Peixe	-	LP	Violão solista e acompanhador
	Vaidosa	-	LP	Violão solista e acompanhador
	Pingo de Orvalho (valsas)	-	LP e Fita K7 (GC)	LP: Violão solista e acompanhador/ K7: Violão solista
	Caprichoso (choro)	-	LP e Fita K7 (GC)	LP: Violão solista e acompanhador/ K7: Violão solista
	Olhos Verdes	-	LP e Fita K7 (GC)	LP: Violão solista e acompanhador/ K7: Violão solista
	Tangará (choro)	-	LP	Violão solista e acompanhador

	Tormento de Paixões	-	LP e Fita K7 (GC)	LP: Violão solista e acompanhador/ K7: Violão solista
	Santo Cruz (tango)		LP e Fita K7 (GC)	LP: Violão solista e acompanhador/ K7: Violão solista
	Lembranças do Passado	-	LP e Fita K7 (GC)	LP: Violão solista e acompanhador/ K7: Violão solista
	Dança Gaúcha	-	LP e Fita K7 (GC)	LP: Violão solista e acompanhador/ K7: Violão solista
	Barcelona (Fantasia Espanhola)	-	LP e Fita K7 (GC)	LP: Violão solista e acompanhador/ K7: Violão solista e voz
	Serenata	-	LP e Fita K7 (GC)	LP: Violão solista e acompanhador/ K7: Violão solista
	Magoado	-	Fita K7 (GC)	Violão solista e acompanhador
	Lencinho Braco	-	Fita K7	-

João Pinheiro	Malagueta (valsas)	Manuscrito	Fita K7 (PR e GC)	Violão solista e acompanhador
	Última Valsa	Manuscrito	Fita K7 (GC)	Violão solista e acompanhador
	Falenas ao Luar	Manuscrito	Fita K7 (PR e GC)	Violão solista e acompanhador
	Valsa Choro	Manuscrito	-	-
	Buscando ao Longe (valsas)	Manuscrito	-	-
	Horizontina (valsas)	Manuscrito	LP e Fita K7 (GC)	Violão solista e acompanhador
	Choro	Manuscrito	Fita K7 (GC)	Violão solista e acompanhador
	Sertanejo (tango)	Manuscrito	Fita K7 (GC)	Violão solista
	Saudade de Minas (valsas)	Manuscrito	Fita K7 (GC)	Violão solista e acompanhador
	Luar de Betim	-	Fita K7 (GC)	Violão solista e acompanhador
	Não te Aguento Raimundo (choro)	-	Fita K7 (PR)	Violão solista e acompanhador
	Arrepiado	-	Fita K7 (GC)	Violão solista e acompanhador
	Arrepêndida	-	Fita K7	-
	Lágrimas de Virgem	-	Fita K7	-
	Louca	-	Fita K7	-
	Cateretê	-	Fita K7	-
	Guarânia	-	Fita K7	-
	Noite de Ronda	-	Fita K7	-

	Noite de Lua	-	Fita K7	-
--	--------------	---	---------	---

Nota: * (PR) – Gravações de programas de rádio registradas em fitas cassete (K7).

** (GC) – Gravações caseiras realizadas por José Pascoal Guimarães.

Fonte: Elaborado pelo autor.

4.2.4 Júlio Borges (1919-s.d) e Remy Couto (1912-1976)

Uma personalidade que emergiu durante o processo de revisão e reorganização dos documentos que compõem a Coleção José Pascoal Guimarães foi Júlio Borges. Embora não atuasse profissionalmente como músico, sua produção artística revela uma notável dedicação à música e ao violão. De sua autoria, foram identificadas diversas cópias de manuscritos, correspondências e artigos. Destaco, em particular, o texto intitulado *Reminiscências Violonísticas*, que Júlio anexou a uma correspondência endereçada a José Pascoal Guimarães em 9 de setembro de 1993. Trata-se de um relato memorial que revela fragmentos significativos de sua trajetória, além de informações sobre os violonistas Remy Couto, Benedito Chaves “Guru” e José de Assis Martins.

Nascido no distrito de Nova Ponte/MG em 1919,¹¹¹ Júlio Borges iniciou seus estudos de violão em 1938, estimulado pelo amigo e violonista conterrâneo Remy Couto. Autodidata, foi orientado pelo professor paulista Jamil Anderaos (1913-1958) a direcionar seus estudos para o primeiro volume do método de Mário Rodrigues Arenas. Após dedicar-se integralmente ao método durante oito meses, Júlio já se considerava apto a executar peças tecnicamente mais complexas, como a *Valsa op. 8 n° 4*, de Agustín Barrios. Ainda em 1938, conheceu o luthier italiano radicado em São Paulo Romeo Di Giorgio (1889-1985). O violonista relata uma ocasião em que esteve na fábrica de violões de Di Giorgio, oportunidade em que pôde executar algumas peças de seu repertório. Apesar de reconhecer sua boa performance, Di Giorgio considerou necessário apresentar-lhe os fundamentos técnicos e conceituais da renomada Escola de Tárrega. De volta a Nova Ponte, Júlio passou a estudar intensamente os princípios do método, o que lhe proporcionou notável progresso técnico e interpretativo.

Em meados de 1939, Júlio Borges reencontrou Remy Couto em Uberaba. Na ocasião,

¹¹¹ Todas as informações biográficas sobre Júlio Borges e Remy Couto apresentadas neste trabalho foram extraídas do documento *Reminiscências Violonísticas* – até o momento, a única fonte disponível na coleção que revela aspectos das trajetórias de ambos.

ao apresentar-se ao violão, exibiu sua técnica fundamentada nos princípios da Escola de Tárrega, tendo revelado uma nova concepção em sua prática instrumental. Admirado com a rápida evolução de Júlio, Remy foi motivado a se dedicar ao estudo do mesmo método. No texto *Reminiscências Violonísticas*, Júlio destaca que, a partir desse momento, Remy desenvolveu-se rapidamente, “dominando o violão com muita técnica, som potente e agradável” (BORGES, 1989, p. 9). Em 1940, o repertório clássico violonístico mais conhecido – composto por obras de Tárrega, Granados, Albéniz, Barrios, Sor, Bach, entre outros – constituía a base do repertório executado tanto por Júlio Borges quanto por Remy Couto, em performances solo e em duo.

Em 1961, Júlio Borges transferiu-se para Monte Carmelo logo após seu casamento, passando a exercer a função de gerente no Banco Lavoura de Minas Gerais S/A. Três anos depois, em 1964, foi transferido, a serviço do banco, para Belo Horizonte. A partir desse momento, estreitou vínculos com figuras importantes do cenário violonístico da capital mineira, como o professor e violonista José de Assis Martins, a quem descreve da seguinte forma: “paralítico, lecionando violão em seu próprio quarto, sentado no leito, dava aulas aos seus numerosos alunos, das 8 às 21 horas, diariamente. Era um apóstolo do violão e excelente executante” (BORGES, 1989, p. 6). Embora Júlio já o conhecesse antes de se estabelecer em Belo Horizonte – visitando-o sempre que vinha à capital para se atualizarem e tocarem violão juntos –, sua mudança definitiva possibilitou uma convivência mais próxima e frequente. As visitas semanais consolidaram uma amizade nutrida por conversas sobre o cotidiano, entremeadas por casos pitorescos¹¹² ligados ao universo do violão e por práticas instrumentais.

¹¹² No que se refere aos “casos pitorescos”, o documento *Reminiscências Violonísticas* registra um episódio particularmente curioso vivenciado pelo professor e violonista José de Assis Martins, o qual transcrevo a seguir:

“Havia, em Belo Horizonte, um marceneiro que, ouvindo os comentários acerca de minha execução no instrumento, veio aqui e me disse: - Professor Martins, eu soube que o Sr. toca violão bem e, então, vim convidá-lo a ir até minha casa para tocar. Será uma honra muito grande, para mim e minha família. O Sr. pode marcar o dia e a hora e virei aqui levá-lo de carro e, depois, trazê-lo de volta. Aceitei o convite. Finalmente, precisava, mesmo, sair um pouco desse quarto, sentado na minha cama. Assim, muitas pessoas irão ouvir-me e terei oportunidade de aumento do meu círculo de amizades. Além disso, tocar para outras pessoas, afora os meus alunos, constituirá um novo estímulo para prosseguir a minha caminhada em direção a maiores objetivos artísticos. Preparei um programa de músicas de autores selecionados – Tárrega, Sor, Giuliani, Granados, Albeniz, Bach e Villa-Lobos...

No dia e hora marcados, o marceneiro chegou com o carro. Levei a cadeira de rodas e o meu violão. Ao longo do trajeto, ia pensando, sonhando com o sucesso... “Vou tocar para um novo auditório... Isso vai ser muito bom para mim. Nós, violonistas, precisamos, mesmo, de um bom estímulo. Vou executar o meu programa, na seguinte ordem: Bach, Sor, Giuliani, Granados, Albeniz, Tárrega e Villa-Lobos...” o carro ia encurtando a distância. Silêncio e expectativa... Afinal, chegamos. Sentado na minha cadeira de rodas e auxiliados pelo marceneiro, adentrei a casa... Um cômodo, ligado à sala por onde entrei, era onde funcionava a marcenaria do gentil-homem, com muitas máquinas elétricas: serras, plainadeiras,

Essa relação, marcada por leveza e espontaneidade, firmou um elo duradouro, lapidado pelo convívio musical e pelo amor à música.

Assim como José Pascoal Guimarães, Júlio Borges exerceu a função de bancário ao longo de sua carreira profissional. Ainda assim, o violão assumiu papel singular em sua trajetória. Apesar da necessidade de conciliar as obrigações laborais com a prática instrumental, Júlio aprofundou-se nos estudos teóricos da música e desenvolveu-se tecnicamente com refinamento e vigor. Ao contrário do que o termo “amadorismo” frequentemente sugere, o violonista – inserido em um meio cercado por músicos de excelência – encontrou inspiração para dedicar-se à composição. Em depoimento concedido informalmente, Alexandre Piló destaca que Júlio possuía um conhecimento notável de música, especialmente no que se refere à harmonia, aspecto que o distinguia para além da condição de “violonista amador”. Suas composições refletem desenvoltura e criatividade, e, inspiradas na linguagem da música clássica de concerto, apresentam o violão como instrumento de caráter solista. Foram identificadas dez composições de Júlio Borges na coleção, as quais estão listadas abaixo:

1. *Esmeralda “valsa brilhante”*
2. *Estudo em Ré Maior*
3. *Silêncio Noturno*
4. *Mazurka Romântica “a meu pai”*
5. *Tarantela*
6. *Valsa Choro*
7. *Estudo*
8. *Homenagem a Francisco Tárrega “Prelúdio” (Sobre um tema de John Dowland)*
9. *Homenagem a Fernando Sor*
10. *Homenagem a Robert de Visée*

No que se refere à divulgação da obra de Júlio Borges, destaco, particularmente, a atuação de Marcos Vinícius, que, além de realizar a edição comercial das peças *Valsa Choro* e

torno etc. Na sala, onde eu devia tocar, não havia ninguém... a mulher e filhos do marceneiro estavam no interior da casa e não apareceram... Na minha cadeira de rodas, posicionei-me ao lado de uma mesinha, onde estavam três garrafas de cerveja gelada, uma chave de abrir, uns pratos de salgados, um copo, um bule de café e uma xícara. Então o marceneiro disse: - O Sr. fique aí tocando, comendo e bebendo a vontade. Se faltar cerveja ou mais alguma coisa, pode me chamar! Não quero que falte nada para o Sr.! O Sr. não “repare”, pois tenho muito serviço a fazer. Vou trabalhando aqui e o Sr. tocando aí! E ligou as máquinas! Um barulho insuportável! Tudo perdido. Mais uma ilusão desfeita!” (BORGES, 1989, p. 6-7).

Mazurka Romântica – publicadas como *Valsa n. 1* e *Valsa n. 2* –, incorporou-as ao seu repertório de concerto, como se pode verificar em programas de concerto da década de 1990 presentes na Coleção José Pascoal Guimarães. Ainda com o propósito de divulgar o violão mineiro para além das fronteiras do Brasil – especialmente na Itália, onde Marcos Vinícius se radicou e reside atualmente –, o violonista gravou diversos discos contendo obras de Mozart Bicalho, Carlos Alberto Pinto Fonseca, Alexandre Piló e Júlio Borges.

Apesar da qualidade artística, e mesmo com a iniciativa de Marcos Vinícius, as composições de Júlio Borges ainda são pouco exploradas no meio violonístico, fazendo com que sua trajetória e produção artística permaneçam, em grande parte, desconhecidas – especialmente nas produções historiográficas dedicadas ao violão mineiro. Considerando que Júlio Borges integrou a rede de sociabilidades em torno do violão em Minas Gerais na segunda metade do século XX,¹¹³ é possível afirmar que ele deixou sua marca como grande incentivador do instrumento por meio de sua prática artística – destacando-se suas composições e transcrições de obras de Remy Couto –, além de ter construído vínculos com personalidades influentes do violão em Belo Horizonte. Além do contato recorrente com José de Assis Martins – como mencionado anteriormente –, Júlio frequentava a residência de José Pascoal Guimarães, tendo contribuído não apenas para a formação do acervo, como também para a preservação da memória cultural de agentes que constituíam o circuito do violão mineiro.

Um nome que surgiu nas correspondências redigidas por Júlio Borges foi o de Remy Couto. Nos documentos endereçados a José Pascoal Guimarães, Júlio anexa duas transcrições de composições do referido violonista: *As Abelhas* e *Romanza*. Com o objetivo de reunir informações sobre ambos os músicos, recorreremos aos meios digitais, nos quais localizamos uma citação de Júlio Borges na edição comercial da peça *As Abelhas*, de Remy Couto, publicada em 2019 pela Editora Legato, com edição e revisão de Douglas Pires e Jaelson Farias. A publicação é baseada em um manuscrito de Júlio Borges. Em nota do autor, disponível no site MusiMed,¹¹⁴ destaca-se: “em dezembro de 1944 Júlio Borges terminava de escrever a partitura de *As Abelhas*, um complexo estudo para violão de Remy Couto, de quem fora aluno”. Ao analisar o texto *Reminiscências Violonísticas*, observam-se controvérsias quanto à alegação de

¹¹³ Identificamos os manuscritos das obras *Esmeralda (valsa brilhante)*, *Estudo em Ré Maior* e *Silêncio Noturno* nos álbuns musicográficos confeccionados por Milton Sóther de Alencar, datados de 1957. Esse fato comprova que Júlio Borges já integrava a rede de sociabilidades em torno do violão antes mesmo de se mudar para Belo Horizonte, em 1964.

¹¹⁴ Disponível em: https://www.musimed.com.br/partituras/violao-guitarra-baixo-cavaco/violao/as-abelhas-83820-p73020?srsId=AfmBOop4RCPnjHVrK8qv_oq84A-pYdqoEScLwyaKFanlv1-17dkHBaON Consultado em 15 out. 2024.

que Júlio Borges teria sido aluno de Remy Couto, conforme sugerido na nota redigida por Douglas Pires e Jaelson Farias. Embora o documento destaque a influência e o incentivo exercidos por Remy Couto no início da trajetória de Júlio Borges com o violão, não há, em momento algum, menção a aulas formais – com Couto ou qualquer outro entre os músicos citados, como José de Assis Martins, Jamil Anderaos ou Romeo Di Giorgio. Vale salientar que, segundo relatos em *Reminiscências Violonísticas*, foi Júlio Borges que transmitiu ao conterrâneo Remy Couto os fundamentos da *Escola de Tárrega*, em 1939. A partir desse momento, Remy passou a incorporar tais princípios técnicos à sua prática violonística, aprimorando significativamente suas habilidades instrumentais. Ou seja, a narrativa sugere uma inversão de papéis, segundo a qual Júlio Borges teria atuado como agente transmissor de conhecimento ao colega. Ainda que não se pretenda aqui defender uma versão linear ou intransigente dos fatos – desvalidando as considerações na nota apresentada pelos editores da peça *As Abelhas* –, é importante ressaltar que a relação entre Júlio Borges e Remy Couto se construiu a partir da difusão do conhecimento por meio da oralidade, das trocas interpessoais e da experiência prática. A colaboração mútua no desenvolvimento artístico e na formação instrumental é um elemento marcante na trajetória dessas duas personalidades do violão mineiro, as quais contribuíram, cada um à sua maneira e conforme sua atuação profissional, para a construção do repertório e para o fortalecimento das práticas do instrumento em Minas Gerais.

Nascido em 1912, o violonista Remy Couto também é natural de Nova Ponte/MG, como Júlio Borges. Não se sabe com que idade Remy iniciou seus estudos de violão, mas, conforme relata Júlio no documento *Reminiscências Violonísticas*, ele foi influenciado pelo violonista Benedito Chaves, conhecido como “Guru”, de quem aprendeu, de ouvido, algumas peças de Américo Jacomino “Canhoto”, bem como as “famosíssimas sete posições” – que serão exemplificadas adiante na descrição de uma apresentação de Benedito Chaves. Em 1938, Remy muda-se para Uberaba com o objetivo de aprofundar seus conhecimentos teóricos com o professor João Vilaça, o que lhe permitiria “tocar o instrumento por música” e, assim, “poder lecioná-lo”. A partir de 1940, passa a residir “alternadamente, em Araguari, Uberaba e Uberlândia, onde lecionava violão e se exibia nas emissoras locais” (BORGES, 1989, p. 8-9).

Na edição comercial de *As Abelhas*, os autores oferecem uma breve apresentação de Remy Couto. De acordo com Douglas Pires e Jaelson Farias, Remy foi uma

Figura pioneira e atuante do violão clássico na região do Triângulo Mineiro a partir dos anos 1950, tocou ao vivo e no rádio, compôs e ensinou ativamente.

Violonista dos bons, tocava o melhor do repertório do violão clássico em voga. Mas, se lia música em perfeição, nunca se preocupou em documentar a própria obra. Hoje, o que se sabe dele e do seu trabalho é apenas o que ficou na memória de quem o conheceu e o manuscrito de Borges, **até agora, é o único registro conhecido de uma obra sua**. Além de *As abelhas*, duas ou três obras mais são lembradas, mas não há registro delas. [grifos nossos].¹¹⁵

Destaco, na citação acima, a menção de que *As Abelhas* “é o único registro conhecido de uma obra” de Remy Couto até o momento. Apesar da escassez de informações biográficas e do limitado acesso ao conjunto composicional do violonista – caso, de fato, existam outros registros, já que Remy se consolidou como músico eminentemente prático –, a Coleção José Pascoal Guimarães proporciona o contato com uma obra inédita de sua autoria. Em correspondência datada de 15 de fevereiro de 1990, Júlio Borges escreve a José Pascoal e anexa duas partituras à correspondência: uma nova versão de *As Abelhas* e a peça *Romanza* – ilustrada na Figura 92.

Figura 92 – *Romanza*, de Remy Couto. Fotocópia de manuscrito redigido por Júlio Borges.



Fonte: Coleção José Pascoal Guimarães.

No corpo da carta, Júlio oferece comentários relevantes sobre a nova edição de *As Abelhas*, indicando alterações na fórmula de compasso e propondo uma digitação alternativa. Segundo ele, essas modificações buscavam resolver problemas decorrentes de uma digitação “anti-violonística” concebida por Remy Couto, cujos “dedos exageradamente grandes”

¹¹⁵ Disponível em: https://www.musimed.com.br/partituras/violao-guitarra-baixo-cavaco/violao/as-abelhas-83820-p73020?srsItd=AfmBOop4RCPnjHVrK8qv_oq84A-pYdqoEScLwyaKFanlv1-17dkHBaON Acesso em: 15 out. 2024.

influenciaram soluções técnicas questionáveis. A correspondência ainda informa que *As Abelhas* foi composta em 1940, mas que Remy realizou diversas alterações ao longo dos anos, sem, no entanto, se propor à elaboração de uma partitura definitiva. Júlio relata também um contexto de performance um tanto curioso, em que ambos apresentavam a obra em duo: ele iniciava com a introdução, e logo após, Remy Couto entrava executando a melodia em trêmulo. A seguir, transcrevo trechos dessa carta, nos quais Júlio detalha suas considerações sobre a transcrição.

O Dr. Milton possuía uma cópia do original de *As Abelhas*, de Remy Couto. Depois de tirar um xerox, resolvi conferir, com o original, a música que eu escrevi, de memória. [...] Sanei alguns “pequenos cochilos meus”, à vista do original, pois a música eu a escrevi de memória, depois de uns 40 anos que a executava com o Remy... Agora a música está escrita exatamente como o Remy tocava. [...] A segunda cópia, que ora lhe envio, absolutamente correta, substituirá a que lhe foi remetida anteriormente. Queira inutilizá-la, para bem geral... (BORGES, 1990).

O “Dr. Milton” citado por Júlio na carta corresponde a Milton Sóther de Alencar, autor dos álbuns musicográficos abordados na seção 3.4, personagem que será retomado adiante. Esse relato permite constatar como a rede de sociabilidades em torno do violão em Minas Gerais se ramifica e se entrecruza de diferentes formas e a partir de ângulos distintos. A correspondência endereçada a José Pascoal, além de anexar as transcrições, revela o contexto no qual o estudo de concerto *As Abelhas* foi produzido e introduz uma nova composição de Remy Couto.

Embora ainda não tenha sido alvo de pesquisas dedicadas à sua trajetória, biografia ou ao possível resgate de suas obras, Remy Couto é mencionado em algumas produções bibliográficas. Segundo Sandra Mara Alfonso, em *O violão, da marginalidade à academia*, Remy Couto foi o primeiro professor de violão solo do Conservatório Musical de Uberlândia, inaugurado em 13 de julho de 1957. O músico, que, além de violonista, se dedicava à composição, “era um conhecedor do repertório erudito. Porém, sua permanência não foi longa no estabelecimento [conservatório] e ele continuou seu trabalho com aulas particulares” (ALFONSO, 2020, p. 142).

Ao refletir sobre as características que envolvem a prática violonística de Remy Couto – observadas tanto nos relatos de Júlio Borges quanto em produções acadêmicas –, deduz-se que ele não se restringia a uma linguagem específica do instrumento, transitando entre o repertório clássico de concerto e as práticas urbanas e populares do violão do rádio. Ao descrever suas características como violonista, Júlio Borges (1989, p. 8-9) destaca que ele “tinha portentosa execução e imprimia às músicas de estilo popular – muitas delas composições

próprias – boa interpretação, tirando uma sonoridade limpa e agradável”. Outro aspecto que evidencia a versatilidade de Remy Couto como violonista é uma nota publicada no jornal *Correio de Uberlândia*, em 27 de maio de 1953, que destaca sua audição na Rádio Educadora.

HOJE, ÀS 20:30 HORAS, AUDIÇÃO DO PROF. REMY COUTO. Hoje, sob o patrocínio de Vasconcelos Alfaiate, a Educadora irradiará a audição semanal do prof. Remi Couto, o mago do violão, em números de **música popular e música fina** [...] Um programa de classe, a altura do mais exigente ouvinte. [grifos nossos]. (Cf. CORREIO DE UBERLÂNDIA, 1953 *apud* MARTINS, 2017, p.49)

Desde a inauguração do Conservatório Musical de Uberlândia, conforme explicita Alfonso (2020, p. 142), “o ensino do violão sempre ocorreu nas modalidades solo e acompanhamento”, fator que nos leva a crer que Remy Couto lecionava tanto violão solista quanto acompanhador. Com o intuito de incorporar à grade curricular do Conservatório cursos que contemplassem a diversidade instrumental brasileira, sobretudo em seu caráter popular, a fundadora e professora D. Cora Pavan Caparelli convidou músicos que integravam manifestações artísticas de origem urbana. Segundo Lilia Neves Gonçalves (2007, p. 271):

Além da D. Cora e do professor Alberto Frateschi, faziam parte do primeiro grupo de professores do Conservatório Musical de Uberlândia algumas alunas de D. Cora que, assim que o conservatório foi criado, também passaram a dar aulas. Com o objetivo de criar uma escola de música que oferecesse não só ensino de piano e do canto, D. Cora também convidou para dar aulas **músicos que tocavam na noite da cidade**: Giancarlo Bevilacqua (acordeom), Michele Virno (violino) e **Remy Couto (violão)**”. [grifos nossos].

Remy Couto é mais um, entre os violonistas brasileiros, relegado ao esquecimento em decorrência de uma historiografia que, ao supervalorizar as tendências e práticas artísticas eurocêntricas, silenciou as linguagens do violão presentes nas camadas populares, tomadas como primitivas e obsoletas. Dedicando sua vida à música e ao violão, lecionando e se apresentando, sempre que possível, em recitais e programas de rádio, Remy Couto foi um músico que não se limitou ao popular ou ao clássico: transitou pelos mais variados ambientes socioculturais e se desenvolveu musicalmente em um cenário marcado pelo entrecruzamento de gêneros e ritmos que constituem a miscigenação de povos e culturas no Brasil. Segundo Júlio Borges (1989, p. 10), Remy enfrentou sérios problemas com bebidas alcoólicas. A partir de 1972, os efeitos devastadores do vício o dominaram completamente, comprometendo sua capacidade técnica e debilitando seu organismo. Faleceu no ano de 1976, na cidade de Uberlândia.

Considerando as linguagens do violão conservatorial e do violão do rádio, é possível afirmar, a partir da análise do texto *Reminiscências Violonísticas*, que Júlio Borges se enveredou pelas linguagens e pelos princípios técnicos que regem o violão clássico de concerto. Em um país fortemente marcado pela colonização europeia – território que testemunhou o entrecruzamento de etnias e culturas de universos multifacetados –, o hibridismo inerente à construção artística de um indivíduo nas primeiras décadas do século XX é condicionado pelo contexto social em que ele está inserido. Júlio Borges, filho de comerciantes, desenvolveu-se profissional e culturalmente em um meio privilegiado da sociedade brasileira, com acesso à produção artística de tradição europeia e a uma educação qualificada. Dessa forma, devido à possibilidade de acesso à produção musical oriunda dos centros culturais hegemônicos – por meio de gravações comerciais, partituras e, ocasionalmente, concertos de músicos renomados –, Júlio foi orientado por parâmetros de técnica, interpretação e repertórios de matriz eurocêntrica.

O violão de caráter escrito, solista, disciplinado e legitimado pelos críticos e pela imprensa local tem, como um de seus principais representantes no início do século XX, o espanhol Andrés Segovia – figura que esteve entre os concertistas estrangeiros que se apresentaram em Belo Horizonte. É inegável a atuação relevante de Segovia como concertista e colaborador de inúmeros compositores na construção de um repertório que explorasse todas as possibilidades técnicas e expressivas do violão, projetando-o como instrumento de concerto, presente nos maiores palcos do mundo. Nesse sentido, Júlio Borges nutria grande fascínio e admiração por Andrés Segovia, dada a importância do espanhol como grande propulsor do violão solista de concerto, destacando-se como uma das maiores referências do violão clássico para a geração da segunda metade do século XX.

O texto *Reminiscências Violonísticas* revela a preferência de Júlio Borges pela chamada “arte séria” ou “cultura” do violão clássico de concerto, evidenciando, em certa medida, um desprezo pelo violão que incorpora a música de tradição urbana, presente nas manifestações populares e destinadas ao entretenimento. Nesse sentido, Júlio lamenta que Remy Couto não tenha aprimorado seus conhecimentos musicais e não tenha tido a oportunidade de conviver com Andrés Segovia: “mesmo que ele não tomasse, diretamente, aulas com Segovia, poderia aprender interpretação musical ouvindo gravações daquele notável violonista” (BORGES, 1989, p. 9). Embora Remy Couto executasse obras tecnicamente complexas com extrema facilidade, o incômodo de Júlio quanto à interpretação musical, sobretudo no contexto do violão clássico, é evidente. “Lástima é que ele não desse a devida interpretação às obras de autores

clássicos, ignorando, por completo, qualquer espécie de estética musical. Um professor competente o conduziria, com facilidade, a um caminho certo.” O potencial de Remy Couto é constantemente destacado, mas, considerando o contexto sociocultural que condicionou sua trajetória, Júlio Borges reforça: “as qualidades inatas para o violão, a par de um rigoroso preparo musical e uma técnica bem orientada, fariam de Remy Couto – liberto de qualquer influência alcoólica –, um astro de primeira grandeza e (por que não dizer?) do mesmo nível do imortal Segovia” (BORGES, 1989, p. 9-10).

O violão de caráter urbano e popular circulava nas periferias e nas manifestações artísticas das camadas de menor poder socioeconômico, sendo associado, pelas elites intelectuais, ao capadócio e à marginalidade. Das valsas seresteiras ao choro, o violão conquistou os meios de entretenimento das classes populares, difundido, pelas ondas do rádio, nos cafés, nas praças e nos teatros. Dessa forma, assumindo o estigma imposto pela elite colonialista – de ser um instrumento popularesco e de baixo valor artístico –, o violão do rádio percorreu um caminho marcado pela desqualificação por parte de alguns e pela vaidade de muitos outros. Nesse contexto, torna-se perceptível o descontentamento de Júlio Borges diante daquilo que considera uma “carência cultural” da população brasileira:

Naquela época, **o atraso artístico do povo brasileiro (e até hoje) era muito grande**. Basta dizer que o repertório do violão era composto de músicas de Américo Jacomino (Canhoto) e de mais algumas obras clássicas anti-violonísticas. Nada de Tárrega, Barrios, Sor, Giuliani, Coste ou as excelentes transcrições de Tárrega... Pouco ou nada se ouvia dizer de Segóvia. [grifos nosso]. (BORGES, 1989, p. 8).

Por meio dos relatos e das críticas direcionadas a Remy Couto e a Benedito Chaves, “o Guru”, torna-se evidente a predileção de Júlio Borges pelos princípios estéticos do violão clássico de concerto, de tradição europeia. O violão clássico assumiu papel central na construção de sua identidade artística, servindo de parâmetro para aquilo que, em sua visão, constituía a verdadeira arte violonística. Diante de seu ressentimento em relação ao eminente desconhecimento da população acerca do que considerava referência legítima de música e arte, Júlio rememora o contexto em que testemunhou uma apresentação de Benedito Chaves, ocorrida por volta de 1928, na cidade de Nova Ponte.

[...] quando eu tinha os meus 9 anos de idade, Benedito Chaves (Guru), nascido no município de Estrela do Sul, era um concertista de violão, considerado famoso... [...] O Guru daquela época, nas suas audições, após tocar música de Canhoto e uns trêmulos que produziam algum efeito, exibia-se apresentando as “7 posições”: tocava com o violão às costas, sobre a cabeça, entre as pernas, atrás das pernas, sobre os ombros, etc. Uma

palhaçada! O público, musicalmente atrasado, admirava aqueles malabarismos e se expressava com entusiasmo: “O homem é, mesmo, um artista!” (BORGES, 1989, p. 8).

A maneira como Benedito Chaves¹¹⁶ conduzia suas audições – incorporando ao repertório músicas de maior apelo popular, como as composições de Américo Jacomino “Canhoto”, e explorando o instrumento sob a ótica do entretenimento, por meio de brincadeiras e interações com o público – contrasta com o estatuto do performer consolidado na música clássica de concerto do século XX, em que a interpretação é voltada à contemplação estética e à formalidade. Apesar das críticas de Júlio Borges – que, além de reforçar suas tendências, qualificou-o como um violonista de “técnica defeituosa e péssima interpretação” (BORGES, 1989, p. 8) – Benedito Chaves integrou ativamente o circuito do violão brasileiro ao longo do século XX. Conforme aponta o pesquisador e violonista Jefferson Motta, Benedito Chaves integrou o seleto grupo de músicos convidados para a “Noite do Violão”, evento marcante organizado pelo violonista João dos Santos em julho de 1939. A ocasião reuniu diversos nomes notáveis do instrumento em uma noite dedicada à celebração do violão, com a segunda parte do programa destinada a um concurso de músicas compostas pelo próprio João dos Santos (MOTTA, 2020, p. 43-44).

No programa de rádio *Violão*, apresentado semanalmente por Fábio Zanon na Rádio Cultura FM entre 2006 e 2008, o violonista Benedito Chaves é mencionado no episódio *Pioneiros IV: Othon Salleiro, Benedito Chaves e José Augusto de Freitas*. O episódio revela detalhes sobre sua trajetória como professor e concertista, ao mesmo tempo em que destaca avaliações contrastantes sobre sua performance. Segundo o programa, “quem o assistiu ao vivo narra que Benedito Chaves era um violonista bastante limitado”. Ainda que sua interpretação,

¹¹⁶ Benedito Chaves foi um violonista mineiro radicado no Rio de Janeiro que integrou o circuito do violão brasileiro ao longo do século XX. Atuou intensamente em atividades didáticas e concertos, além de realizar gravações em discos de 78 RPM pelas gravadoras Columbia (1929), Odeon (1931 e 1932) e Continental (1953). Após análise das gravações realizadas por Benedito Chaves – tanto de obras autorais quanto de composições de nomes consagrados, como Francisco Tárrega, Franz Schubert e Robert Schumann –, é possível atestar sua qualidade interpretativa e versatilidade como violonista, capaz de transitar entre as práticas do violão clássico de concerto e o repertório de matriz urbana e popular. Além de transcrições e arranjos sobre obras de grandes compositores da música de concerto, suas composições exploram possibilidades técnicas e expressivas idiomáticas do violão, como o efeito de tambora/caixa-clara – apresentado na peça *Marcha Heroica* –, trêmulos, harmônicos e sons onomatopaicos. Este último recurso é ilustrado na peça *Em São José do Pito Aceso*, obra construída como uma cena cômica, na qual o compositor narra a história por meio da fala e a evoca ao violão, utilizando escalas em registros distintos para representar o diálogo entre personagens, *campanellas* que simulam sinos, arrastes e sons percussivos que aludem a fogos de artifício. Suas gravações estão disponíveis em: <https://discografiabrasileira.com.br/artista/28986/benedito-chaves-guru>. Acesso em: 11 nov. 2024.

conforme observa Fábio Zanon, demonstre “uma certa falta de capricho, com o instrumento mal afinado”, sua intensa atuação didático-pedagógica e sua dedicação à realização de recitais o destacam como um dos pioneiros na história do violão no Brasil. Conforme conclui Zanon, Chaves “fez muito para disseminar o violão solista, tinha o destemor dos concertistas e sinceramente acreditava no valor de si próprio e no valor de sua música” (VIOLÃO, 2006-2008).¹¹⁷

Considerando que a linguagem do violão brasileiro é atravessada tanto pelos dialetos musicais oriundos das manifestações populares das camadas subalternas quanto pelas convenções técnico-interpretativas oriundas da tradição erudita europeia, é possível observar que a produção artística de diversos músicos que atuaram no Brasil ao longo do século XX revela um processo de hibridização estética e cultural. Nesse sentido, ao passo que Júlio Borges se orientou predominantemente pelos paradigmas da música de concerto – aprofundando-se no estudo da teoria musical e da composição, além de incluir, em seu repertório, obras de compositores canônicos como Heitor Villa-Lobos e Francisco Tárrega –, a trajetória artística de Remy Couto e Benedito Chaves evidencia uma prática musical marcada pela transversalidade entre os universos popular e erudito. Ambos os músicos transitaram entre repertórios e técnicas associadas tanto aos ambientes urbanos e programas radiofônicos quanto ao espaço institucionalizado dos concertos, configurando-se como agentes históricos que compõem a complexa malha sociocultural que contribuiu para o estabelecimento do violão no Brasil.

Embora Remy Couto seja mais frequentemente associado às práticas do violão de caráter popular, inserido em contextos como rodas de choro e serestas, as duas composições de sua autoria atualmente conhecidas revelam traços composicionais que dialogam com a linguagem da música de concerto. O estudo de concerto *As Abelhas*,¹¹⁸ por exemplo, inicia-se com um encadeamento harmônico que evoca a sonoridade da música flamenca, transportando o ouvinte – especialmente o menos familiarizado – para o imaginário das touradas madrilenhas. Tal referência se intensifica à medida que o compositor conclui a seção com movimentos escalares rápidos, característicos do gênero. Na sequência, a peça se desenvolve sobre uma melodia executada em trêmulo, acompanhada por tercinas, recurso que confere ao estudo uma

¹¹⁷ As informações detalhadas sobre essa fonte estão disponíveis nas referências bibliográficas. No entanto, o programa mencionado (49. *Pioneiros IV: Othon Salleiro, Benedito Chaves, Augusto de Freitas*) está disponível em: <https://vcfz.blogspot.com/>. Acesso em: 12 nov. 2024.

¹¹⁸ Gravação realizada pelo próprio autor da edição comercial de *As Abelhas*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cdSeqBzMQPQ>. Acesso em: 12 nov. 2024.

complexidade técnica e expressiva singular.

Por outro lado, a peça *Romanza* também evidencia a influência da linguagem da música de concerto sobre a produção artística de Remy Couto. A *romanza*, como forma ou gênero musical, caracteriza-se pelo lirismo e pela expressividade, geralmente em andamento lento e comumente associada à evocação de sentimentos profundos – especialmente amorosos ou nostálgicos. A composição de Remy, estruturada na tonalidade de Lá menor (Am), projeta uma atmosfera introspectiva e melancólica, desenvolvendo-se em três grandes seções. O autor articula uma melodia *cantabile* no registro agudo e emprega um progressivo adensamento rítmico, que imprime à obra crescente profundidade e tensão. Na primeira seção, o acompanhamento harmônico e rítmico provoca a sensação de um “soluço” – efeito resultante da suspensão do segundo quarto do tempo (subdividido em semicolcheias - 2/4), conforme exemplificado na Figura 92 –, recurso que acentua a expressividade melancólica da composição. A segunda seção mantém o contorno melódico no registro agudo, mas introduz um novo ritmo: a quintina, figura que intensifica a densidade sonora e a tensão emocional da obra. Essa tensão crescente culmina na terceira e última seção, construída sob a técnica do trêmulo, recurso que confere fluidez e dramaticidade ao desfecho da peça. Assim, somando-se as evidências da atividade profissional, a análise das composições de Remy Couto permite afirmar que o violonista não se limitava a uma única linguagem musical, mas transitava com autonomia, confiança e originalidade entre os universos da música popular e da música clássica de concerto.

Em síntese, embora existam distinções entre o violão clássico e o violão do rádio, as fronteiras que delimitam tais práticas, vistas como manifestações sociais ativas, nem sempre foram claramente perceptíveis aos próprios músicos que as representaram. O violão, instrumento que historicamente ditou tendências e veiculou expressões artísticas oriundas de universos multifacetados, consolidou-se no Brasil como símbolo de pluralidade cultural, sendo acolhido em diferentes ambientes sociais e incorporando repertórios que refletem a fricção de gêneros e estilos que compõem a identidade musical do país. Muitos instrumentistas que estabeleceram suas trajetórias em meio a esse processo de hibridização se lançaram, de maneira fluida e espontânea, à experimentação de diversas linguagens. Ainda que as informações disponíveis sobre a trajetória artística e as práticas violonísticas de Júlio Borges sejam limitadas, é possível supor que, apesar de sua preferência manifesta pelas convenções da música clássica de concerto, ele também tenha, em algum momento, dialogado com o repertório de tradição popular – seja por meio da execução de obras de Américo Jacomino, seja pelo apreço por

personalidades como Mozart Bicalho e Nelson Piló. Dessa forma, mesmo que o texto *Reminiscências Violonísticas* revele, com clareza, as orientações estéticas de Júlio Borges, a proposta aqui não é reforçar uma dicotomia excludente entre os campos popular e erudito, mas, sim, reconhecer a relevância da atuação artística de ambos os violonistas – Júlio Borges e Remy Couto – no contexto do violão em Minas Gerais. Desse modo, valorizar suas contribuições é reconhecer os diferentes modos pelos quais desempenharam papéis significativos na constituição de uma rede de sociabilidades e na construção dos valores – artísticos e culturais – que hoje simbolizam as práticas do instrumento na música mineira.

4.2.5 Lauro Cataldi (s.d)

Não desenes a pecinha
Que no jogo é o pião;
Posso prender-te, o Rainha
No xadrez do coração.¹¹⁹

Trova de Lauro Cataldi

Natural de Santos Dumont (MG) e filho de Reinaldo Correia de Sousa e Laura Cataldi,¹²⁰ Lauro Cataldi construiu uma trajetória artística plural e multifacetada. Sua produção abrange, além das atividades relacionadas ao violão – de cunho didático-pedagógico, composicional e interpretativo –, incursões significativas na literatura e nas artes visuais. Ainda que, até o momento, não haja informações precisas sobre seu primeiro contato com a música e com o violão, é possível supor, a partir de uma reconstituição historiográfica baseada em dados extraídos de periódicos e registros disponíveis em páginas digitais, que sua formação artística tenha se iniciado na infância, sob forte influência do ambiente familiar. Sua mãe, Laura Cataldi – artista de primeira mão –, promovia saraus regados a música – nos quais todos os filhos tocavam instrumentos –, além de estimular práticas voltadas às artes de maneira ampla e

¹¹⁹ PIXOTE, D. Trovas. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano LXVIII, 3º Caderno, n. 23080, 7 jul. 1968. Xadrez, p. 3. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&Pesq=%22Lauro%20Cataldi%22&pagfis=93576. Acesso em: 20 fev. 2025.

¹²⁰ Disponível em: <https://falandodetrova.com.br/laurocataldi>. Acesso em: 20 fev. 2025.

diversa.¹²¹

Foi identificada, em matéria publicada no jornal *Minas Geraes* em 1933 – que convocava o público para os recitais do prestigiado violonista argentino Juan Angel Rodríguez no Teatro Municipal –, a menção ao nome de Lauro Cataldi. O texto destaca Rodríguez como uma personalidade que se estabeleceu em Belo Horizonte por alguns anos, desenvolvendo atividades regulares de caráter didático-pedagógico – difundindo a escola moderna do violão clássico – e atuando também como concertista (DE SOUZA, 2023, p. 150). Entre os nomes de seus alunos, figuram Christovam Colombo dos Santos, José de Assis Martins e Lauro Cataldi. No entanto, a nota de apresentação do LP *Recital de Violão*, gravado por Cataldi em 1969, sugere nuances distintas sobre a possível relação entre ele e Juan Angel Rodríguez, indicando que:

O inesquecível maestro argentino Juan Angel Rodriguez, profundo conhecedor do difícil instrumento, ao ouvir Lauro Cataldi, ainda nos albôres de sua juventude, impressionado com o talento do artista, prontificou-se a ensiná-lo de conformidade com os seus vastos conhecimentos, entretanto, não conseguiu levar avante o seu desejo. Lauro Cataldi era rebelde; desejava executar livremente sem se prender às determinações acadêmicas, dando asas ao fecundo temperamento artística natural. Na segunda aula que teve com o grande maestro, rendeu-se. Dirigindo-se ao professor, com ingenuidade característica das crianças, disse sem hesitar: “*A música é muito complicada... acho que já sei tocar, e isso basta*”.¹²²

A nota de contracapa do LP revela que Lauro Cataldi não restringiu sua formação violonística aos princípios do violão conservatorial, caracterizado por uma abordagem disciplinada, institucionalizada e, frequentemente, alinhada a padrões técnico-interpretativos de tradição eurocêntrica. Ao contrário, Cataldi optou por uma prática artística mais autônoma, livre de imposições formais, desenvolvendo sua linguagem musical a partir da experimentação e da liberdade expressiva. Embora a versatilidade e o domínio técnico sejam evidentes em sua produção artística – aspecto atestado, por exemplo, na gravação do LP mencionado –, o texto informa que “mesmo lutando contra todas as dificuldades, Lauro Cataldi jamais deixou de cultivar a arte de tocar violão, por conta própria” (RECITAL, 1969). A partir disso, infere-se que sua formação musical se deu sobretudo por meio da experiência prática e do aprendizado pautado na oralidade – ferramenta recorrente na formação de músicos na primeira metade do

¹²¹ Disponível em: <https://rmceramicaartistica.com.br/2022/08/13/uma-pequena-homenagem-a-nossos-pais/>. Acesso em: 20 fev. 2025.

¹²² Disponível em: <https://digital-collections.csun.edu/digital/collection/IGRADiscography/id/148/>. Acesso em: 20 fev. 2025.

século XX, alicerçada na escuta, na observação e na imitação. No que diz respeito às gravações comerciais, Lauro Cataldi lançou apenas um disco ao longo de sua trajetória musical, exemplificado na Figura 93.

Figura 93 – LP *Sua Excelência o Violão* de Lauro Cataldi, 1969.¹²³



Fonte: CSUN – University Library. John Tanno Collection.¹²⁴

O disco gravado por Lauro Cataldi, embora não traga o título explícito em sua capa, é intitulado *Sua Excelência o Violão*, em homenagem ao programa homônimo apresentado pelo próprio músico na Rádio Sociedade de Juiz de Fora. A gravação é composta exclusivamente por obras de sua autoria, refletindo a maturidade técnica e interpretativa adquirida ao longo de sua trajetória. Realizado trinta e seis anos após seu contato com o renomado violonista argentino Juan Angel Rodríguez, em 1933, o álbum representa a culminância de uma longa jornada de intensa divulgação do violão em meios de comunicação, além da realização de recitais e de atividades didático-pedagógicas. O repertório é composto pelas seguintes obras:

1. *Dança Espanhola n. 1*
2. *Poema Musical*
3. *Saudade "tango"*
4. *Dança "Luso-Brasileira"*

¹²³ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=H_7n_A25SfM. Acesso em: 20 fev. 2025.

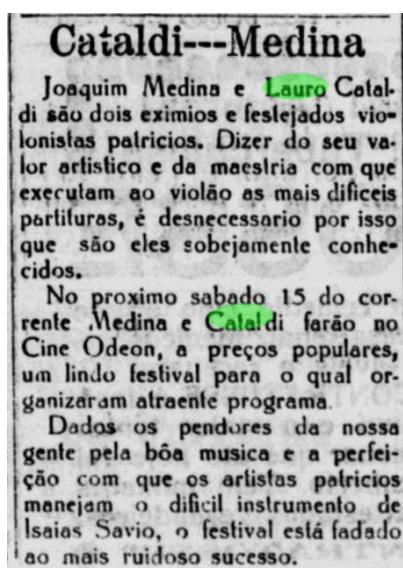
¹²⁴ Disponível em: <https://digital-collections.csun.edu/digital/collection/IGRADiscography/id/148/>. Acesso em: 20 fev. 2025.

5. *Nas Volutas do Sonho "valsa"*
6. *Gavote n. 2*
7. *Capricho Argentino "tango"*
8. *Cateretê*
9. *Cordas Plangentes*
10. *Lenda da Lagoa Assombrada (folclore)*

Embora o disco não conste atualmente na Coleção José Pascoal Guimarães, acredita-se que, em virtude da estreita relação de Lauro Cataldi com o circuito do violão mineiro – especialmente em Belo Horizonte –, o LP tenha integrado o acervo em algum momento. No entanto, possivelmente em decorrência do ataque biológico por cupins, o exemplar foi irremediavelmente comprometido, levando ao seu descarte. As obras que compõem o álbum revelam o hibridismo de gêneros e ritmos que marcam a formação musical de Lauro Cataldi, artista que atuou tanto em salas de concerto quanto em programas de auditório da indústria radiofônica – aspectos de sua trajetória que destaco a seguir.

Os “exímios e festejados violonistas patricios” – assim foram descritos Joaquim Medina e Lauro Cataldi em matéria publicada pelo jornal *O Sol* – protagonizaram recital de violão no dia 15 de dezembro de 1934, no Teatro Cine Odeon, em Santos Dumont/MG. A notícia, que convidava o público a prestigiar o evento, está ilustrada na Figura 94.

Figura 94 – Matéria publicada no jornal *O Sol*. Ano IX; Número 223; 09 de dezembro de 1934, Santos-Dumont/MG.

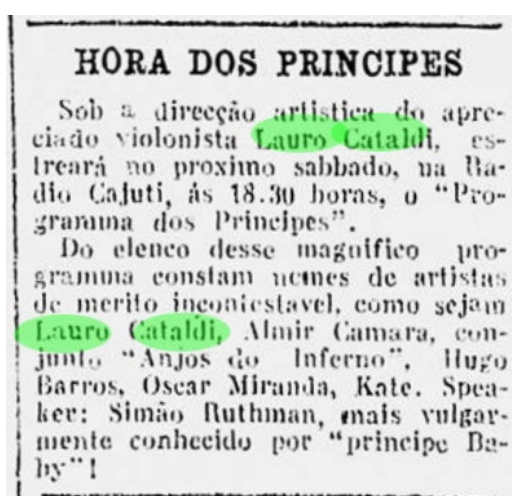


Fonte: Hemeroteca digital.

Ainda que a matéria não apresente o repertório a ser executado, supõe-se que, por tratar-se de um recital em sala de concerto, a linguagem composicional tenha se orientado majoritariamente pelas convenções do violão clássico de concerto. A descrição dos músicos como intérpretes das “mais difíceis partituras”, comprometidos com a “boa música” e praticantes do “difícil instrumento de Isaías Sávio” indica uma abordagem alinhada à tradição do violão solista – fundamentada na música escrita, de matriz erudita, legitimada pelos meios de comunicação e pela elite intelectual (CATALDI-MEDINA, 1934, p. 1). No entanto, essa referência não exclui a possibilidade de que Lauro Cataldi tenha incluído obras de sua autoria no programa. Como ressalta a contracapa de seu disco, sua prática artística não se submetia às convenções limitadoras que hierarquizam ou segregam manifestações artísticas ou repertórios, evidenciando uma postura estética transversal, capaz de dialogar tanto com o universo do violão clássico quanto com aquele da música de tradição urbana, rural e popular.

Por outro lado, assim como Mozart Bicalho e Nelson Piló, Lauro Cataldi transferiu-se para a cidade do Rio de Janeiro em busca de melhores oportunidades profissionais. Na capital federal, passou a atuar intensamente em programas radiofônicos, ampliando o alcance de sua arte e levando o violão a diferentes camadas da sociedade carioca. Uma matéria publicada no jornal *Diário da Noite* em 17 de maio de 1935 anunciou a estreia do programa *Hora dos Príncipes*, transmitido pela Rádio Cajuti, cuja direção artística estava a cargo de Lauro Cataldi, conforme evidencia a Figura 95.

Figura 95 – Matéria publicada no jornal *Diário da Noite*. Ano VII; Número 2340; 17 de maio de 1935, Rio de Janeiro/RJ.



Fonte: Hemeroteca digital.

No dia 18 de maio de 1935, às 18h30 de um sábado, foi ao ar, pela primeira vez, o programa radiofônico *Hora dos Príncipes*, idealizado e dirigido por Lauro Cataldi. A estreia contou com a participação de Almir Camara, do conjunto regional Anjos do Inferno, dos músicos Hugo Barros e Oscar Miranda, da cantora Kate e do locutor Simão Ruthman, popularmente conhecido como “Príncipe Baby”. Embora não haja registros detalhados do repertório ou das formações instrumentais que compunham a programação do programa, seu sucesso imediato foi notável. De acordo com matéria publicada no jornal *A Nação* em 8 de junho de 1935, o êxito alcançado motivou a emissora a ampliá-lo para um formato diário, passando a ser transmitido de segunda a sábado, das 18h30 às 19h30, a partir do dia 10 de junho daquele ano.¹²⁵

Além do prestígio e do reconhecimento concedidos pelos meios de comunicação às suas atividades como diretor artístico e instrumentista no programa *Hora dos Príncipes*, transmitido pela Rádio Cajuti, Lauro Cataldi também participou, ainda que de forma pontual, de programas radiofônicos na condição de cantor. Tal atuação é mencionada em matéria publicada pelo jornal *Gazeta de Notícias* de 14 de julho de 1935, conforme destacado na Figura 96.¹²⁶

Figura 96 – Matéria publicada no jornal *Gazeta de Notícias*. Ano 60; Número 165; 14 de julho de 1935, Rio de Janeiro/RJ.



Fonte: Hemeroteca Digital.

A atuação multifacetada de Lauro Cataldi – que, além do violão, também se dedicou ao canto – manifesta-se, de forma ainda mais evidente, no campo da composição. Dentre os episódios que atestam sua expressiva contribuição autoral, destaca-se sua participação no

¹²⁵ COMENTÁRIOS. *A Nação*, Rio de Janeiro, ano III, n. 739, 8 jun. 1935. Rádio, p. 8. Disponível em:

<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=120200&Pesq=%22Lauro%20Cataldi%22&pagfis=9082>. Acesso em: 20 fev. 2025.

¹²⁶ CATALDI na Tupy. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 60, n. 165, 14 jul. 1935. Rádio, p. 17. Disponível em:

https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_06&Pesq=%22Lauro%20Cataldi%22&pagfis=5506. Acesso em: 20 fev. 2025.

Concurso de Músicas Carnavalescas promovido pelo Centro Excursionista da cidade de Juiz de Fora, realizado no Cinema Central em 9 de fevereiro de 1936.¹²⁷ Na ocasião, entre as trinta composições submetidas à avaliação da comissão julgadora, as músicas *Vae no meu Golpe* e *Adeus Tristeza*, com letra de Luiz e música de Lauro Cataldi, conquistaram o segundo lugar. Para além das obras que integram o LP mencionado anteriormente – de sua autoria –, outras produções revelam a inserção de Cataldi no universo da música popular. Dentre elas, destaca-se o samba *Saudade Daquelle Cantinho*, gravado por Nuno Roland (voz) e um conjunto regional, cuja circulação foi noticiada em diversos periódicos da época, como *A Nação*, *Correio da Manhã* e *Gazeta de Notícias* (edição de 12 de maio de 1937),¹²⁸ bem como o jornal *A Noite* (publicado em 14 de setembro de 1937).¹²⁹ Menciona-se, ainda, a valsa *Preces de Amor*, composta em parceria com Eijas e registrada em gravação na voz de Ismar Guimarães.¹³⁰

A partir de 1937, Lauro Cataldi passa a ser vinculado à Rádio Inconfidência – sediada em Belo Horizonte, Minas Gerais –, conforme evidenciam matérias veiculadas nas revistas *Vida Doméstica* e *Revista da Semana*, ambas publicadas em fevereiro daquele ano e ilustradas nas figuras Figura 97 e Figura 98.

¹²⁷ CONCURSO de Músicas Carnavalescas. *A Noite*, Rio de Janeiro, ano XXV, n. 8665, 11 fev. 1936. p. 23. Disponível em:

https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_03&Pesq=%22Lauro%20Cataldi%22&pagfis=29022. Acesso em: 20 fev. 2025.

¹²⁸ DEPARTAMENTO de Propaganda. *A Nação*, Rio de Janeiro, ano V, n. 1328, 12 mai. 1937. Rádio, p. 8. Disponível em:

<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=120200&Pesq=%22Lauro%20Cataldi%22&pagfis=17471>. Acesso em: 20 fev. 2025.

DEPARTAMENTO de Propaganda do Brasil. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano XXXVI, n. 13036, 12 mai. 1937. Sem Fio, p. 12. Disponível em:

https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&Pesq=%22Lauro%20Cataldi%22&pagfis=40088. Acesso em: 20 fev. 2025.

DEPARTAMENTO de Propaganda e Difusão Cultural: Programa da "Hora do Brasil". *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 63, n. 111, 12 mai. 1937. Rádio, p. 8. Disponível em:

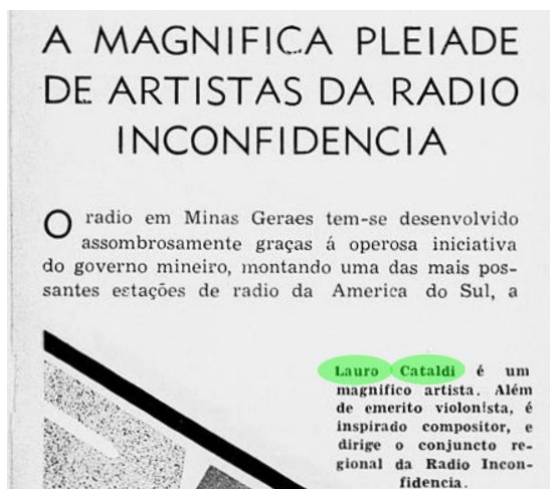
https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_06&Pesq=%22Lauro%20Cataldi%22&pagfis=12767. Acesso em: 20 fev. 2025.

¹²⁹ DEPARTAMENTO de Propaganda do Brasil. *A Noite*, Rio de Janeiro, ano XXVI, n. 9068, 12 mai. 1937. Rádio, p. 4. Disponível em:

https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_03&Pesq=%22Lauro%20Cataldi%22&pagfis=43429. Acesso em: 20 fev. 2025.

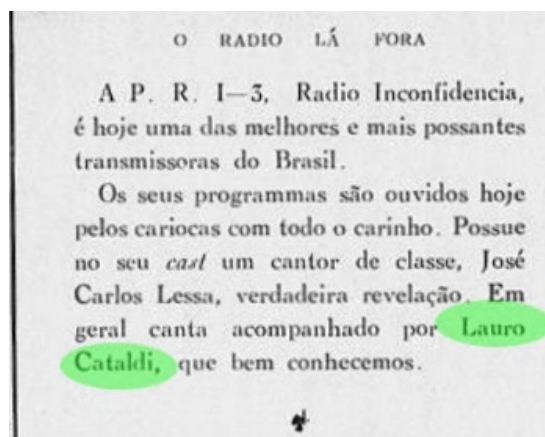
¹³⁰ ISMAR Guimarães. *Gazeta de Notícias*, ano 60, n. 145, 21 jun. 1935. Rádio, p. 10. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_06&Pesq=%22Lauro%20Cataldi%22&pagfis=5233. Acesso em: 20 fev. 2025.

Figura 97 – Matéria publicada na revista *Vida Doméstica*. Número 227; Fevereiro de 1937; Rio de Janeiro/RJ.¹³¹



Fonte: Hemeroteca Digital.

Figura 98 – Matéria publicada na *Revista da Semana*. Ano XXXVIII; Número 12; 22 de fevereiro de 1937; Rio de Janeiro/RJ.¹³²



Fonte: Hemeroteca Digital.

A Rádio Inconfidência, conforme observa Fábio Nery de Souza (2023, p. 203–204), foi inaugurada em 3 de setembro de 1936. A cerimônia contou com um discurso do então governador Benedito Valadares, seguido de uma programação musical apresentada por

¹³¹ A MAGNÍFICA pleiade de artistas da Rádio Inconfidência. *Vida Doméstica*, n. 227, p. 23, fev. 1937. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=830305&Pesq=%22Lauro%20Cataldi%22&pagfis=25515>. Acesso em: 20 fev. 2025.

¹³² ONDAS Curtas e Longas - O rádio lá fora. *Revista da Semana*, v. XXXVIII, n. 12, p. 21, 27 fev. 1937. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909_03&Pesq=%22Lauro%20Cataldi%22&pagfis=17180. Acesso em: 20 fev. 2025.

Francisco Lessa. A atração contou com a participação de músicos representantes da cena musical carioca, dentre os quais se destacam Orlando Silva, Sebastião Pinto, Herivelto Martins, Dalva de Oliveira, Moraes Neto e Nuno Roland. Contratado pela recém-inaugurada Rádio Inconfidência, Lauro Cataldi é qualificado, segundo a matéria publicada na revista *Vida Doméstica* – ilustrada na Figura 97 –, como um “inspirado compositor” que, além de exímio violonista, “dirige o conjunto regional da Rádio Inconfidência” (A MAGNÍFICA, 1937, p. 23), o que reforça sua versatilidade como músico. Vale destacar que os conjuntos regionais atuantes nas emissoras tinham presença assegurada na programação das rádios. Eram formados por músicos práticos, que acompanhavam artistas sem recorrer a partituras ou arranjos escritos, guiando-se, sobretudo, pela experiência e capacidade auditiva, ou seja, “tocando de ouvido” (DE SOUZA, 2023, p. 205). Além de ressaltar a relevância da Rádio Inconfidência no contexto musical de Minas Gerais, *A Revista da Semana* – exemplificada na Figura 98 – enfatiza a atuação do violonista Lauro Cataldi, reconhecido nos meios artísticos cariocas, destacando sua participação como acompanhante do então emergente cantor José Carlos Lessa, figura em ascensão na indústria radiofônica da época.

Embora Lauro Cataldi não figure nas bibliografias que tratam das atividades da Rádio Inconfidência, fontes documentais comprovam sua presença e participação no processo de difusão artística e cultural que consolidou a emissora como símbolo de modernidade em Minas Gerais. Tais registros impedem que a memória de Lauro Cataldi seja completamente apagada, apesar de ter sido relegada ao ostracismo e à ação implacável do tempo por décadas. Conforme identificado por Parreiras (2014, p. 56 *apud* DE SOUZA, 2023, p. 204-205), a Rádio Inconfidência mantinha, à época, quatro orquestras fixas que se apresentavam regularmente em sua programação ao vivo:

Orquestra de Dança, regida pelos maestros Djalma Pimenta e José Torres, que tinha uma formação tradicional com 35 músicos, com todos os naipes instrumentais. Tinha ainda a Orquestra Melódica, dirigida pelo maestro e arranjador Moacyr Portes. Na formação eram quatro violinos, duas violas, dois violoncelos, um contrabaixo acústico, duas flautas, duas trompas, duas clarinetas, um piano e a percussão. A terceira era a Orquestra de Salão, um misto de câmara e sinfônica, com 25 músicos. A regência era do maestro Mário Pastore, responsável por um repertório clássico. [...] **A quarta orquestra era a Típica**, composta de piano, bandoneón, violinos e cello. Dirigida pelo pianista Mauro Coura Macedo, apresentava um repertório portenho, com tangos, milongas, valsas e acompanhava cantores como Juan Moreno, Alaor Brasil, Maria Helena e outros intérpretes do gênero de

Gardel.¹³³ [grifos nossos].

Considerando as quatro orquestras que compunham as práticas musicais nos programas de auditório da Rádio Inconfidência, destaca-se a menção ao violonista Lauro Cataldi em registros da programação da emissora atuando em conjunto com a Orquestra Típica, conforme ilustrado na Figura 99. Tal evidência reforça sua inserção efetiva no cenário radiofônico mineiro e corrobora seu papel como agente ativo na difusão da música nos meios de comunicação da época.

Figura 99 – Matéria publicada no jornal *Correio da Manhã*. Ano XXXVII; Número 13.194; 13 de novembro de 1937; Rio de Janeiro/RJ.¹³⁴

Belo Horizonte: Radio Inconfidencia:	
7,30	— Discos.
8,45	— Hora educativa.
9,15	— Jornal falado, com noticiário social e religioso.
11 hs.	— Jornal falado, com noticiário completo da capital, do interior do Estado, de outros pontos do país e do exterior.
11,45	— Discos seleccionados.
5 hs.	— Discos.
5,30	— Discos.
6,15	— Hora do Fazendeiro.
6,45	— Retransmissão da Hora do Brasil.
7,30	— Um quarto de hora com Vera Iguéz, Sebastião Pinto e Regional.
7,45	— Um quarto de hora com a Typica Argentina e Dóra Sartini.
8 hs.	— Jornal falado, com noticiário completo, intercalando Dagmar Leite e João Decimo Brescia.
8,30	— Um quarto de hora com a orchestra e Dagmar Leite.
8,45	— Um quarto de hora com Dóra Sartini e Elias Salomé.
9 hs.	— Um quarto de hora com Elísinha Coelho.
9,10	— Um quarto de hora com Sebastião Pinto e Vera Iguéz.
9,30	— Um quarto de hora com a Typica Argentina o Lauro Cataldi.

Fonte: Hemeroteca Digital.

¹³³ PARREIRAS, Ricardo. *O Gigante do Ar: a história da Rádio Inconfidência* narrada por Ricardo Parreiras e convidados. Belo Horizonte: Rádio Inconfidência, 2014.

¹³⁴ BELLO Horizonte: Radio Inconfidencia. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano XXXVII, n. 13.194, 13 nov. 1937. p. 9. Disponível em:

https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&Pesq=%22Lauro%20Cataldi%22&pagfis=43483. Acesso em: 22 fev. 2025.

Uma personalidade de destaque no contexto da indústria radiofônica em Belo Horizonte foi o multi-instrumentista Elias Salomé (1911-1985).¹³⁵ Para além de suas habilidades como instrumentista, Salomé também se destacou como compositor, professor e diretor musical, atuando, majoritariamente, como músico contratado da Rádio Inconfidência. Em entrevista concedida à revista *A Cena Muda* em 1943,¹³⁶ o periódico o apresenta nos seguintes termos:

Quem, em Minas, se interessa pelas coisas do rádio conhece de sobejo, a figura de Elias Salomé. Compositor, pianista, cantor, bandolinista, diretor da Escola de Rádio, diretor do regional, etc., já se impôs na admiração e no entusiasmo dos fans [sic] pela sua admirável capacidade de trabalho e pela variedade de seu talento artístico. No momento em que trazemos a estas páginas as figuras mais representativas do rádio mineiro não o podíamos deixar de lado: Ouvir-lo era obra de absoluta necessidade e justiça (O RADIO, 1943, p. 22).

Na entrevista que se segue à apresentação do músico, ao ser questionado sobre a estreia do programa *Escola de Rádio*,¹³⁷ transmitido pela Rádio Inconfidência, Elias Salomé responde: [foi fundada] “Há muito tempo já, pelo professor Fernando Coelho, Lauro Cataldi e eu. Com o afastamento mais tarde dos dois continuei sozinho a dirigi-la [...]” (O RADIO, 1943, p. 22). Dessa forma, tal afirmação comprova a atuação de Lauro Cataldi no meio social em torno do violão em Belo Horizonte, evidenciando sua inserção ativa no circuito cultural da cidade. A partir desse envolvimento, é plausível supor que Cataldi tenha estabelecido contato com outros personagens abordados nesta pesquisa, como Júlio Borges, José de Assis Martins, Agostinho de Matos e Milton Sóther de Alencar. Essa hipótese é reforçada pela presença do manuscrito da peça *Serenata Azul*, de autoria de Cataldi, nos álbuns musicográficos organizados por Milton Sóther de Alencar, o que indica o reconhecimento e a circulação de sua obra no meio violonístico mineiro – aspecto que será abordado com mais profundidade na sequência.

A atuação de Lauro Cataldi ultrapassou os limites do campo musical, estendendo-se às

¹³⁵ Para maiores detalhes sobre a trajetória e produção artística de Elias Salomé, consultar: *Dicotomias e similaridades da trajetória do violão em Belo Horizonte (2023)* – Fábio Nery de Souza; *O choro orquestrado na Rádio Inconfidência: uma perspectiva a partir de Elias Salomé, José Torres e Moacyr Portes (2024)* – Ian Zadorosny Quadros Vieira.

¹³⁶ O RADIO de Minas em Revista: Elias Salomé, o poliforme artista da Rádio Inconfidência. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, ano 23º, n. 16, 20 abr. 1943. p. 22. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=084859&Pesq=%22Lauro%20Cataldi%22&pagfis=43396>. Acesso em: 22 fev. 2025.

¹³⁷ Programa com fins didático-pedagógicos e profissionalizantes, visando formar profissionais para atuar nas emissoras de rádio. Na entrevista cedida à revista *A Cena Muda*, Elias Salomé destaca que a “a Escola de Rádio é realmente meritória. Campo de treinamento para os que se julguem com capacidade artística, acolhemos com o maior desvelo a todos, corrigindo os defeitos naturais, ensinando, orientando, estimulando sempre. E dela têm saído vários elementos que já se tornaram hoje figuras representativas no rádio nacional” (O RADIO, 1943, p. 22).

esferas da literatura e das artes visuais, com destaque para a crônica, a poesia, o desenho e o trovadorismo. Em 1938, período em que ainda atuava na Rádio Inconfidência, participou do 2.º Salão de Belas Artes, realizado entre os dias 1.º de outubro e 19 de novembro, sob organização da Prefeitura de Belo Horizonte. De caráter anual, o evento tinha como objetivo a exposição de obras de pintores, escultores, arquitetos e ilustradores, cuja seleção era feita mediante inscrição prévia e aprovação por uma comissão julgadora. Na ocasião, Cataldi teve seis obras exibidas na seção de desenhos: *Joe Louis*, *Dr. Israel Pinheiro*, *Romeu Hadad*, *Dr. Benedito Valadares*, *Sanguínea* e *Elias Salomé* – sendo esta última premiada pela comissão julgadora.¹³⁸ Outra referência à atuação de Lauro Cataldi nas artes visuais encontra-se em uma manchete de *O Jornal*, publicada em 15 de janeiro de 1970, que destaca a produção de diversos artistas, entre os quais figura o poeta Ney Ivo Freire. A matéria anuncia a publicação de sua obra intitulada *Vultos e Letras de Juiz de Fora*, que seria organizada por Antônio Barbosa e contaria com ilustrações de Lauro Cataldi.¹³⁹

Não há informações precisas sobre até quando Lauro Cataldi manteve vínculo com a Rádio Inconfidência. No entanto, estima-se que, nos primeiros anos da década de 1940, ele tenha se transferido para Juiz de Fora, onde passou a desempenhar atividades intensas no campo didático-pedagógico, realizar apresentações e concertos e dirigir o programa radiofônico *Sua Excelência o Violão*, veiculado pela Rádio Sociedade. No que se refere a suas iniciativas culturais em Juiz de Fora, o jornal *Diário Carioca*, em matéria publicada em 20 de maio de 1949, sob a manchete *Intercâmbio Artístico-Cultural*, destaca a atuação de Cataldi, em parceria com o músico e vereador J. Guedes, na promoção de eventos voltados à integração de personalidades do meio artístico de Minas Gerais e do Rio de Janeiro. Por meio da realização de conferências, palestras e concertos, buscava-se consolidar um intercâmbio entre artistas dessas cidades, promovendo trocas culturais contínuas e recíprocas. Como marco inaugural do projeto, a matéria menciona a conferência do escritor Alberto Montalvão, que seria realizada em Juiz de Fora, abordando o tema do folclore, considerado “sempre oportuno e palpitante”. Em depoimento concedido ao jornal, Cataldi adiantou a intenção de convidar outros escritores, como Genolino Amado e Jorací Camargo, além de figuras representativas da música brasileira.

¹³⁸ SEÇÃO de Desenho. 2º Salão de Belas Artes, p. 21-25, 1938. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=403210&Pesq=Lauro%20Cataldi&pagfis=16>. Acesso em: 22 fev. 2025.

¹³⁹ ALGUNS expoentes do ano que passou. *O Jornal*, Rio de Janeiro, ano L, n. 14.816, 15 jan. 1970. p. 22. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_06&Pesq=%22Lauro%20Cataldi%22&pagfis=81073. Acesso em: 22 fev. 2025.

(GALENO, 1949, p. 7).¹⁴⁰ Destaca-se, na Figura 100, o registro do encontro entre J. Guedes, Lauro Cataldi e o escritor Alberto Montalvão, ocasião em que discutiram os desdobramentos da “feliz iniciativa” – como é noticiada pela matéria no Jornal *Diário Carioca* – de promover o intercâmbio artístico-cultural entre Juiz de Fora e o Rio de Janeiro.

Figura 100 – Matéria publicada no jornal *Diário Carioca*. Ano XXII; Número 6.411; 22 de maio de 1949; Rio de Janeiro/RJ.¹⁴¹



Fonte: Hemeroteca Digital.

A trajetória de Lauro Cataldi distingue-se pela versatilidade de sua atuação artística, que não se restringiu à prática instrumental/musical. Além de realizar concertos, Cataldi também se dedicou às artes visuais, à literatura, à apresentação e à direção de programas radiofônicos e, com especial destaque, à atividade pedagógica. Cataldi dedicou-se de forma consistente às

¹⁴⁰ GALENO, Ricardo. Intercâmbio Artístico-Cultural. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ano XXII, n. 6.409, 20 mai. 1949. O Rádio, p. 7. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_03&Pesq=%22Lauro%20Cataldi%22&pagfis=36813. Acesso em: 22 fev. 2025.

¹⁴¹ GALENO, Ricardo. Diversas. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ano XXII, n. 6.411, 22 maio 1949. Rádio, p. 9. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_03&Pesq=%22Lauro%20Cataldi%22&pagfis=36839. Acesso em: 22 fev. 2025.

atividades de caráter didático-pedagógico, como evidenciado anteriormente por sua participação na criação do programa *Escola do Rádio*, idealizado em parceria com Elias Salomé e Fernando Coelho. Reitero, ainda, um projeto de especial relevância surgido no contexto de sua atuação como professor: a *Orquestra Feminina de Violões*, composta exclusivamente por alunas sob sua orientação, conforme ilustrado na Figura 101.

Figura 101 – Orquestra Feminina de Violões em apresentação dirigida por Lauro Cataldi em 1970.¹⁴²



Fonte: Fotografia de José Nicolau.

A Orquestra Feminina de Violões foi formada em 1968, realizando inicialmente apresentações voltadas à população local de Juiz de Fora. Sob a direção de Lauro Cataldi, o grupo contava com a participação de sua esposa, Dalci – posicionada à sua direita na fotografia (Figura 101) –, além das violonistas Verinha, Elizabeth, Lucimar, Lucília, Dea, Isa I, Isa II e Marly (RICHARD, 1970, p. 76). O sucesso das primeiras exibições motivou o convite do então presidente da República, Marechal Costa e Silva, para que a orquestra se apresentasse em Brasília. Os concertos ocorreram nos dias 13 e 14 de outubro do mesmo ano, às 20h30, no Teatro Martins Penna.¹⁴³ Cabe ressaltar que, desde sua criação, toda a receita arrecadada com

¹⁴² RICHARD, Fernando. Violões tocam por uma cidade. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 6, 3 fev. 1970. p. 76-77. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&Pesq=%22Lauro%20Cataldi%22&pagfis=233253>. Acesso em: 22 fev. 2025.

¹⁴³ ORQUESTRA Feminina de Violões. *Correio Braziliense*, Brasília, n. 2708, 13 out. 1968. Música, Disponível em:

os concertos do grupo era destinada ao projeto social “Cidade da Fraternidade”, voltado ao acolhimento de crianças em situação de vulnerabilidade. Apesar de não terem sido encontradas fontes que revelem as atividades de Cataldi após 1970, acredita-se que ele tenha se radicado na cidade de Juiz de Fora, onde exerceu atividades regulares voltadas à música e às artes de modo geral até o fim de sua vida.

Ao revisar os documentos que compõem a Coleção José Pascoal Guimarães, identificamos o grande apreço do colecionador pela obra *Serenata Azul*, de Lauro Cataldi, evidenciado, sobretudo, por sua dedicação à elaboração de uma edição revisada e digitada, conforme ilustrado na Figura 102.

Figura 102 – Partitura da peça *Serenata Azul*, de Lauro Cataldi. Revisão e digitação de José Pascoal Guimarães.



Fonte: Coleção José Pascoal Guimarães.

Apesar de Lauro Cataldi não ter incluído a peça *Serenata Azul* no repertório de seu único disco gravado, o LP *Sua Excelência o Violão* (1969), a obra alcançou grande notoriedade no circuito violonístico de Belo Horizonte, tendo sido, inclusive, transcrita para piano por Nelson

Piló – iniciativa mencionada anteriormente e ilustrada na Figura 66. Além disso, a investigação dos programas de concerto que integram a coleção revelou a presença da obra no repertório de dois violonistas, em ocasiões distintas.

O primeiro deles, Raul Santiago,¹⁴⁴ apresentou *Serenata Azul* em um concerto realizado no dia 17 de agosto de 1961, no auditório do Instituto de Educação de Belo Horizonte.¹⁴⁵ O repertório do violonista, com exceção de *Serenata Azul* e *Dança Chinesa* – ambas de Dilermando Reis –, é composto integralmente por obras de compositores que representam a música de tradição clássica, como Johann Sebastian Bach, Fernando Sor, Heitor Villa-Lobos, Enrique Granados, Frédéric Chopin, entre outros. Tal circunstância reforça a qualidade artística da obra de Cataldi, ao ser inserida por Raul Santiago, sem ressalvas, em um repertório dedicado às maiores personalidades da música de concerto. Também identificamos uma gravação de *Serenata Azul* realizada durante um sarau em Brasília, em 1960, na residência de Neusa e Oswaldo França. Nessa ocasião, Raul Santiago interpretou diversas obras de seu repertório como violonista solista, dividindo o protagonismo com Magda França (cantora) e a anfitriã Neusa França (pianista).¹⁴⁶ Portanto, evidencia-se que a peça *Serenata Azul* foi prestigiada e

¹⁴⁴ Raul Santiago (1935-1990) aprendeu os primeiros acordes de violão ainda em Anápolis (GO), sob a orientação de seu tio, Joaquim Militão. Movido por uma curiosidade voraz, desenvolveu-se no instrumento por meio de exercícios criados por ele próprio, e, em seus anos iniciais, seu repertório era formado por arranjos e músicas aprendidas de forma autodidata, “de ouvido”. Na década de 1950, esteve em Belo Horizonte, onde obteve reconhecimento unânime daqueles que acompanharam suas apresentações, destacando-se por sua desenvoltura técnica e originalidade interpretativa. Ao longo de sua juventude, em busca do aperfeiçoamento de suas habilidades violonísticas, fixou residência na cidade do Rio de Janeiro. Inserido na efervescente cena artística e cultural da então capital federal, Raul teve a oportunidade de expandir seus conhecimentos ao se relacionar com grandes nomes da música, como Baden Powell, Sérgio e Odair Assad, Darcy Villa-Verde, entre outros. Alguns anos mais tarde, transferiu-se para Brasília, a nova capital federal, para integrar o corpo docente da recém-inaugurada *Escola de Música*, ao lado do amigo e também violonista Geraldo Ribeiro. No entanto, em 1973, um evento trágico alterou radicalmente o rumo de sua vida: Raul foi acometido por um derrame cerebral, que resultou em severas limitações motoras e perda parcial da visão. Apesar dessas dificuldades, permaneceu atuante na *Escola de Música* até sua aposentadoria, demonstrando resiliência e compromisso com o ensino. Com o tempo, as sequelas do derrame se agravaram: sua mobilidade foi progressivamente comprometida e, por fim, perdeu completamente a visão. Ainda assim, com extraordinária dedicação, inspiração e amor pela música, continuou exercendo atividades didático-pedagógicas, orientando dezenas de alunos. Sua trajetória foi interrompida definitivamente por um tumor, que marcou os anos finais de sua vida e culminou em seu falecimento em 1990. Raul Santiago foi uma personalidade marcante na história do violão brasileiro, não apenas como intérprete e concertista, mas também como agente ativo na divulgação do repertório violonístico e na formação de novos músicos. Em razão de suas passagens por Belo Horizonte, não se descarta a possibilidade de ter participado das reuniões e saraus promovidos por José Pascoal Guimarães. Disponível em: <https://raulecmsantiago.blogspot.com/2010/11/hoje-e-dia-do-musico.html>. Acesso em: 25 fev. 2025.

¹⁴⁵ O programa de concerto está disponível para consulta na seção *anexos*.

¹⁴⁶ A gravação completa do sarau está disponível no canal do Instituto Piano Brasileiro (IPB) no YouTube. A interpretação de *Serenata Azul*, por Raul Santiago, corresponde à quinta faixa do programa

incorporada às práticas artísticas de Raul Santiago, sendo presença recorrente em suas apresentações e recitais.

O segundo violonista, Raimundo dos Santos,¹⁴⁷ desenvolveu-se ao instrumento sob orientação de Nelson Piló, tendo interpretado a peça *Serenata Azul* em recitais anuais promovidos pelo professor. Conforme constatado nos programas de concerto que integram a coleção, a primeira apresentação da obra ocorreu no 6.º *Recital de Violão dos Alunos do Professor Nelson Piló*, realizado no Instituto de Educação em 7 de outubro de 1972. A obra foi apresentada pela segunda vez no sétimo recital dos alunos, realizado no Instituto de Educação em 16 de junho de 1973.¹⁴⁸

Embora o nome de Lauro Cataldi tenha permanecido, por décadas, no limbo do esquecimento, as fontes comprovam sua inserção na rede de sociabilidades em torno da música, do violão e das artes em Belo Horizonte. Atuou como diretor do conjunto regional e, ao lado do estimado Elias Salomé, foi idealizador e apresentador do programa *Escola de Rádio*, transmitido pela Rádio Inconfidência. A atividade artística de Cataldi destaca-se pela versatilidade de um músico que não se deixou limitar por convenções que, muitas vezes, restringem, segregam e silenciam. Sua produção revela a trajetória de uma personalidade que, assim como o instrumento que o guiou em sua jornada musical, percorreu caminhos plurais e instáveis – dialogou tanto com as elites quanto com as camadas populares, transitando entre práticas urbanas e rurais, salas de concerto e programas de auditório. A revisitação e o reavivamento de sua história e de sua produção artística – motivados pelo contato com a peça *Serenata Azul*, preservada na Coleção José Pascoal Guimarães – destinam-se ao resgate de um personagem cuja relevância é indiscutível para a consolidação do violão em Minas Gerais. Além do LP *Sua Excelência o Violão* – atualmente disponível em plataformas digitais –, há apenas uma obra impressa de sua autoria de que se tem conhecimento. Diante disso, reitera-se a urgência de se promover ações que visem descortinar os caminhos ainda inexplorados de sua trajetória profissional, bem como fomentar a investigação, o estudo e a divulgação de sua obra. Tal esforço pode se concretizar por meio de transcrições e edições comerciais de suas

apresentado. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B8aFp3chhHA>. Acesso em: 25 fev. 2025.

¹⁴⁷ Raimundo dos Santos (1943-2001) foi um violonista que se dedicou intensamente ao ensino do instrumento, incorporando a versatilidade característica de muitos músicos de sua época. Sua prática abrangia tanto a linguagem do violão clássico quanto a do violão popular (SAMPAIO, 2002, p. 57). Segundo relatos da família Pascoal Guimarães, Raimundo foi um violonista que esteve presente, de forma recorrente, nas práticas e nos saraus musicais promovidos por José Pascoal.

¹⁴⁸ Os programas de concerto serão disponibilizados para consulta na seção *anexos*.

composições, de publicações em congressos e da realização de gravações, contribuindo para a preservação e a valorização de sua memória.

4.2.6 Milton Sóther de Alencar (s.d)

Nascido na cidade do Rio de Janeiro, filho de Carlos Passos de Alencar e Arzuíla Sóther de Alencar, Milton transfere-se para Belo Horizonte em janeiro de 1928, onde concluiu sua formação no ensino básico e, posteriormente, no ensino superior. Gradou-se pela Faculdade de Odontologia da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em 1942. Ainda muito jovem, Milton conciliava a atuação profissional na área da odontologia com a música, a literatura e a mecânica. A partir de 1978, passou a escrever com maiores pretensões. “Sempre amou a literatura. Tanto assim que, ainda muito moço, já havia lido as principais obras de Victor Hugo, Balzac, Euclides da Cunha, Ingenieros, assim como os mais destacados escritores brasileiros” (ALENCAR, 2000).¹⁴⁹

Milton Alencar foi uma personalidade que integrou o circuito do violão em Belo Horizonte, conforme evidenciado pelos álbuns musicográficos – exemplificados na seção 3.4 – que reúnem manuscritos de violonistas mineiros, muitos dos quais permanecem no esquecimento. Relatos da família Pascoal Guimarães, bem como do violonista José Lucena Vaz, atestam sua presença recorrente nas reuniões e nos saraus organizados por José Pascoal. Dessa forma, estima-se que a relação entre José Pascoal Guimarães e Milton Sóther de Alencar tenha se consolidado, sobretudo, por meio da música e da prática violonística. Reitero que, embora ainda não tenhamos acesso às gravações realizadas em fitas VHS – as quais aguardam transferência e acondicionamento definitivo pela Escola de Música da UFMG –, há fortes indícios de que Milton Alencar esteja presente nos registros produzidos por José Pascoal Guimarães.

Violonista aficionado e, assim como José Pascoal, movido pelo entusiasmo e fascínio pela música, Milton Alencar conciliava, diariamente, a prática instrumental com sua atuação profissional como dentista. Segundo depoimento do violonista José Lucena Vaz, colhido durante uma aula de violão que tive em 2023, Milton Alencar era um violonista amador, tendo

¹⁴⁹ ALENCAR, Milton Sóther de. *Fruto Inesperado*: crônicas, narrativas e pequenos ensaios. Belo Horizonte: Segrac Editora e Gráfica, 2000. 300 p.

estudado com José de Assis Martins. Lucena ressaltou sua disciplina e dedicação ao instrumento, destacando que, após ter tido contato com Andrés Segovia, Milton passou a praticar duas horas diárias de escalas. Em tom descontraído e entusiasmado, comentou ainda que Milton “possuía a melhor escala de Belo Horizonte”. Além de ter sido um violonista dedicado e astuto, Milton também se aventurou no campo da composição, conforme constatado em um dos álbuns musicográficos, em que se encontra o manuscrito autógrafo da peça *Prelúdio*, apresentado na seção 3.4, Figura 30.

Pouco se sabe a respeito da trajetória de Milton Alencar, tampouco se faz necessária uma reconstituição historiográfica minuciosa para reconhecer a importância de sua produção artística. O tributo que Milton Alencar deixou ao violão mineiro é refletido nos cinco álbuns musicográficos que compõem seu legado. Herdados por José Pascoal Guimarães, esses documentos constituem fontes valiosas que, como vem sendo demonstrado ao longo deste trabalho, preservam a produção artística de violonistas mineiros relegados ao esquecimento. As partituras salvaguardadas nesses álbuns – sobretudo os manuscritos, cuja reprodução era limitada e cujo valor se acentua pelo ineditismo – configuram importantes meios de acesso às práticas e memórias musicais do passado. Além das obras de Christovam Colombo dos Santos, Júlio Borges, Remy Couto e Lauro Cataldi – compositores aos quais dedico um olhar mais aprofundado neste capítulo –, destaco, em especial, as composições do professor José de Assis Martins, que, à luz da ausência de outras fontes, poderiam ter permanecido inacessíveis e relegadas ao completo esquecimento. O caráter amador da trajetória musical de Milton Sóther de Alencar em nada diminui sua relevância no contexto do violão mineiro, tampouco a importância dos álbuns musicográficos como fontes para a investigação musicológica, a reconstituição historiográfica e o resgate de obras e compositores esquecidos.

4.2.7 Walter de Carvalho Alves (1923-1986)

Mineiro de Três Corações, Walter de Carvalho Alves nasceu em 13 de novembro de 1923. Filho de José Alves Maфра e Aurora de Carvalho Alves, transferiu-se para Belo Horizonte a fim de estudar no Instituto São Rafael, em razão de sua deficiência visual. Segundo Souza (2023, p. 251), “sua formação musical no Instituto São Rafael incluiu Teoria e Solfejo, de 1939 a 1942; Harmonia Elementar, de 1942 a 1945; [e] Curso de Piano, de 1940 a 1946”. Visto que

o Instituto não ofertava aulas de violão no período em que Walter manteve vínculo discente com a instituição, o músico buscou o ilustre professor José de Assis Martins, com quem manteve estudos de 1953 a 1959.

Na valiosa empreitada do pesquisador e violonista Fábio Nery de Souza, que se dedicou a desvelar a trajetória de Walter de Carvalho Alves por meio da documentação preservada pela esposa do músico, Elaine Viera Alves, constatou-se que Walter passou a atuar como professor no Instituto São Rafael a partir de 1950, lecionando as disciplinas de Português, História do Brasil, Geografia e Aritmética. Concomitantemente, ministrou aulas extranumerárias de violão entre 1956 e 1960. “A partir de 1960, assumiu, definitivamente, a cadeira de Violão, com conteúdo programático para violão erudito e popular” (DE SOUZA, 2023, p. 251).

Walter de Carvalho Alves – representado na Figura 103 – foi um importante personagem do circuito do violão mineiro em Belo Horizonte na segunda metade do século XX. Figura de intensa atuação didático-pedagógica, teve entre seus alunos nomes que alcançaram destaque nas práticas voltadas ao violão, como José Lucena Vaz, Eustáquio Grilo e Eduardo Campolina. Além disso, é válido recordar que seu nome figura entre aqueles que frequentavam a residência de Christovam Colombo dos Santos, conforme mencionado por Christovinho no livro *Crônicas de Paz e de Guerra*. Da mesma forma que Walter de Carvalho Alves estreitou sua relação com Christovam Colombo dos Santos mediante o violão, o mesmo elemento potencializou seu encontro com outra personalidade influente no universo da música na capital mineira, José Pascoal Guimarães.

Figura 103 – Walter de Carvalho Alves ao violão.

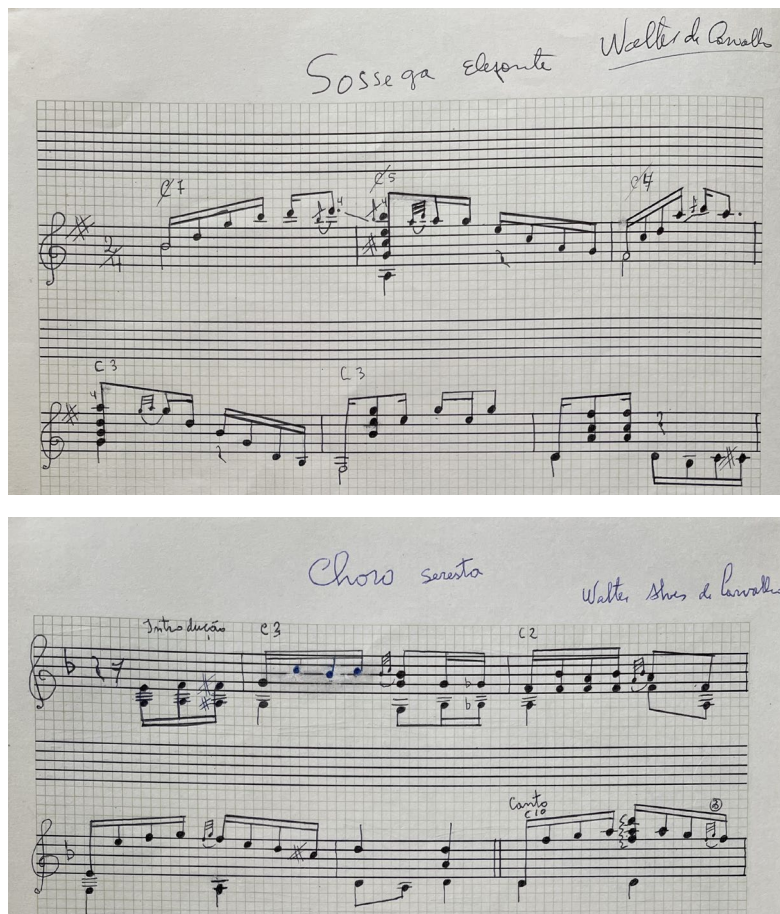


Fonte: Acervo pessoal de Alexandre Piló.

Nas primeiras iniciativas voltadas à Coleção José Pascoal Guimarães, etapa que envolveu o processamento técnico, foram identificados documentos relacionados à produção artística de Walter de Carvalho Alves. A partir dos itens localizados na coleção, somados aos testemunhos documentais e aos relatos da família Pascoal Guimarães, é possível atestar a inserção do músico no círculo social em torno de José Pascoal. Personalidade de presença recorrente nos encontros e saraus promovidos por José Pascoal Guimarães, Walter de Carvalho Alves realizou gravações caseiras registradas em fitas de rolo e cassete.

Com base nas gravações confeccionadas por José Pascoal Guimarães, observou-se o empenho em novas transcrições, prática que, como foi salientado anteriormente, foi constatada nas obras de João Pinheiro e José Augusto Vieira. Dentre as composições de Walter de Carvalho Alves gravadas pelo próprio autor, destacam-se a valsa *Sossega Elefante* e o *Choro Seresta*, transcritos por José Pascoal Guimarães – sem registro de data – e representados na Figura 104.

Figura 104 – Manuscritos da Valsa *Sossega Elefante* e *Choro Seresta* de Walter de Carvalho Alves. Transcrição de José Pascoal Guimarães.



Fonte: Coleção José Pascoal Guimarães.

Devido às circunstâncias que envolvem sua produção, uma transcrição, em particular, despertou o ímpeto de curiosidade e motivou um olhar mais atento. A valsa *Eluize*, composta por Walter de Carvalho Alves – apresentada na Figura 105 – em homenagem à sua filha, foi identificada na Coleção José Pascoal Guimarães sob transcrição de Alexandre Piló. Em depoimento, Alexandre relatou que a transcrição foi realizada a pedido de José Pascoal. Segundo ele, logo após o professor Walter de Carvalho Alves fixar-se em sua nova residência, no bairro São Lucas, José Pascoal Guimarães sugeriu uma visita ao amigo. Na ocasião, acompanhados de Warner Souto,¹⁵⁰ os três dirigiram-se à residência de Walter com o intuito de, além de conhecer os novos aposentos do músico, compartilhar momentos de descontração,

¹⁵⁰ Violonista que integrou a rede de sociabilidade em torno de José Pascoal Guimarães e, assim como o prof. Walter de Carvalho Alves, também foi mencionado no livro de Christovam Colombo Santos Sobrinho “Christovinho” como um dos personagens que frequentaram a residência de seu tio Christovam.

casos e histórias, músicas e violão. Nesse dia, reafirmando sua apurada habilidade auditiva, Alexandre Piló transcreveu a valsa *Eluíze* a partir da performance e da interpretação do próprio autor.

Figura 105 – Fotocópia da valsa *Eluíze*, composta por Walter de Carvalho Alves em homenagem à sua filha.



Fonte: Coleção José Pascoal Guimarães.

Movido pelo ímpeto de aperfeiçoar sua formação musical – tanto de ordem prática quanto teórica – e por uma curiosidade insaciável, Walter de Carvalho Alves participou, juntamente com José Lucena Vaz e Eustáquio Grilo, em 1972, do IV Seminário Internacional de Violão, promovido pelo Liceu Palestrina em Porto Alegre. Em 1974, além do IV Festival Internacional de Violão em Porto Alegre, participou do Curso de Aperfeiçoamento em Música e Guitarra (violão), na cidade de Montevideu (Uruguai), ministrado por Abel Carlevaro. Retornando ao Seminário Internacional de Violão de Porto Alegre, em 1978, já em sua décima edição, ministrou aulas de violão aos alunos participantes. Cabe, ainda, ressaltar que, em 1945, Walter integrou o grupo *Titulares do Ritmo*, atuando na Rádio Inconfidência; e, em 1969, foi fundador e presidente da Sociedade Violonística “Professor José Martins de Assis”, onde, além de promover atividades artísticas e culturais, protagonizou um recital de violão em maio de 1975 (DE SOUZA, 2023, p. 251-252).

O professor Walter de Carvalho Alves foi um músico que, ao se analisar o contexto de sua formação e de sua atuação como docente e concertista, tornou ainda mais tênues as fronteiras entre o violão conservatorial e o violão do rádio. O paradoxo que permeia os dialetos

e as linguagens do violão brasileiro reverbera na atuação multifacetada de músicos que não se limitaram às convenções impostas pela necessidade de categorizar e classificar, a qual, muitas vezes, estabelece margens que excluem, segregam e silenciam. Grande parte dos violonistas abordados nesta pesquisa – que busca não apenas reconstituir trajetórias biográficas e a história do violão em terras mineiras, mas também propor uma reflexão crítica sobre suas práticas artísticas e a preservação de sua memória – transitaram por caminhos que dignificam tanto as atividades musicais de caráter formal e erudito, desenvolvidas em ambientes aristocráticos e institucionais, quanto as manifestações socioculturais vinculadas às classes menos abastadas, situadas em espaços públicos e programas de auditório. Desse modo, Walter de Carvalho Alves se enveredou por ambas as facetas do violão retratadas ao longo deste capítulo: adentrou as práticas do violão clássico de concerto – estudando com uma das maiores referências no desenvolvimento técnico do instrumento, Abel Carlevaro – e do violão do rádio, exercendo a função de violonista no grupo *Titulares do Ritmo*, com o qual atuou em programas de auditório na Rádio Inconfidência.

O violão, instrumento que propicia o entrecruzamento cultural e dá voz a expressões artísticas híbridas, não se submete à imposição hierárquica de valores sociais e simbólicos. Sua prática percorreu, simultaneamente, os ambientes da elite socioeconômica e os espaços urbanos permeados pelas manifestações populares das classes desprivilegiadas. Walter de Carvalho Alves, assim como seu fiel companheiro de jornada – o violão –, fincou raízes profundas na música mineira e, assumindo posição de pioneirismo na trajetória do instrumento em Belo Horizonte, não se intimidou diante do sinuoso caminho que marcou sua atuação como professor, compositor e intérprete.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O violão, símbolo de identidade nacional, é um instrumento que veicula manifestações sociais e práticas artísticas de origens heterogêneas e multifacetadas. Assim como foi acolhido e incorporado às expressões musicais em praticamente todas as esferas da sociedade, o instrumento passou a ocupar também o imaginário coletivo como objeto de desejo entre admiradores e apaixonados pelo ressoar de suas seis cordas. A partir dessa premissa, destaco a figura de José Pascoal Guimarães, que, no contexto do violão mineiro, emerge como agente aglutinador e catalisador das diversas linguagens artísticas que conformam a fricção de gêneros e musicalidades em Belo Horizonte ao longo do século XX – elemento reiteradamente explicitado ao longo deste trabalho.

Personalidade de prestígio e influência no circuito do violão em Minas Gerais, José Pascoal Guimarães consolidou-se por seu ímpeto como colecionador e, conseqüentemente, pelos encontros e saraus promovidos em sua residência. Ao longo de cinco décadas de atividades ininterruptas voltadas à música e ao violão, José Pascoal constituiu um acervo cuja importância se verifica pela preservação da produção artística de músicos ostracizados pelo tempo. A partir desse acervo, fonte de acesso às práticas do passado, tornam-se possíveis ao pesquisador a reconstituição biográfica e o resgate de obras.

No cenário social de uma capital projetada como símbolo de modernidade em uma recém-proclamada república, Belo Horizonte tornou-se palco de um caldeirão cultural que favoreceu o entrecruzamento de ritmos e gêneros, lançando o violão em um processo de hibridização intrínseco às suas práticas. “Esse instrumento, operante nas manifestações do povo e da elite, foi conformando, em seu percurso, vários dialetos e – por que não dizer – idiomas” (DE SOUZA, 2023, p. 259). Em meio às diversas linguagens que compõem o arcabouço técnico e idiomático do violão, o desvelamento da rede de sociabilidades em torno do instrumento em Belo Horizonte – algumas delas marcadas por vínculos intensos com José Pascoal Guimarães e sua família – evidencia o apagamento imposto à trajetória e à produção artística de muitos personagens que integraram esse circuito.

Como aponta De Souza (2023), o violão circulou tanto em espaços públicos – comumente associado às práticas da população marginalizada – quanto nos salões de concerto – aclamado pela imprensa e pela elite intelectual. Contudo, com o advento e a popularização das emissoras radiofônicas, a atuação de muitos violonistas desenvolveu-se na tênue fronteira

entre o violão do rádio e o violão conservatorial, como é o caso de Lauro Cataldi. Embora existam distinções claras entre essas duas vertentes – no estilo, nas técnicas e nas práticas interpretativas –, muitos violonistas, marcados pela versatilidade, construíram suas trajetórias profissionais atuando em programas de rádio (como solistas ou em conjuntos regionais), em manifestações urbanas (rodas de choro e bailes) e em concertos (nos espaços institucionalizados da música erudita).

Dado que as condições de sustento profissional no passado eram ainda mais desafiadoras que as atuais, a atuação desses músicos raramente se limitava a uma única prática: era comum recorrer a todas as possibilidades que a música oferecia como meio de sobrevivência. Com base nessa perspectiva, destaco também a atuação de Mozart Bicalho, Nelson Piló, Remy Couto e Agostinho de Matos – violonistas que não apenas produziram repertório, mas também desempenharam atividades regulares de cunho didático-pedagógico, além de participarem de programas de rádio e de apresentações musicais.

A investigação que envolveu o levantamento biográfico e a produção artística de violonistas inseridos na rede de sociabilidades em torno do violão em Minas Gerais suscita reflexões relevantes sobre as instâncias de legitimação do instrumento e de seus expoentes. Apesar dos diversos meios nos quais o violão se inseriu, o instrumento, como ferramenta de comunicação e expressão artística, encontra-se intrinsecamente ligado a ideologias sociais e movimentos culturais. Nesse contexto, o violão do rádio e o violão conservatorial mobilizaram seus praticantes e públicos de acordo com características específicas de estilo e repertório, condicionados, principalmente, ao meio no qual eram veiculados.

Embora se reconheça a hegemonia do violão clássico de concerto nos ambientes formais e institucionalizados – o que, de certo modo, facilita a reconstituição de suas práticas por meio de periódicos e publicações impressas –, tal condição não foi suficiente para impedir que muitos de seus representantes caíssem no esquecimento. Mesmo figuras influentes no circuito do violão em Belo Horizonte, como Christovam Colombo dos Santos – notável incentivador do violão de tradição erudita –, foram alcançadas pelo ostracismo do tempo.

Nesse sentido, refletir sobre o violão a partir de suas singularidades e do meio cultural em que o instrumento está inserido é essencial para compreender suas práticas de repertório, sua interpretação e sua técnica. Entretanto, não se trata aqui de reforçar uma ideologia segregacionista ou excludente, mas de pensar o violão como um elo, um ponto de encontro, um meio pelo qual pessoas se conectam e compartilham experiências, vivências, histórias e

memórias. Portanto, separar suas diversas vertentes com base em uma lógica de oposição não faria sentido quando o objetivo é valorizar suas práticas, reconhecer seus autores e elevar sua arte como um todo.

Cabe a nós, músicos e pesquisadores, especialmente aqueles voltados ao mapeamento e ao estudo de acervos musicais – que resguardam vestígios da música do passado –, reconstituir a historiografia e as práticas que envolvem o circuito do violão, seus agentes e repertórios. A esse respeito, o processamento documental da Coleção José Pascoal Guimarães revelou a riqueza e a diversidade das produções violonísticas em Minas Gerais. A pesquisa buscou reconhecer a relevância dessa coleção, reflexo da multiplicidade de dialetos e linguagens do instrumento, para o estabelecimento do violão no cenário da música mineira. Revisitar a produção musical e resgatar o repertório desses violonistas é um ato de justiça para com a herança cultural e a memória social salvaguardadas pelos arquivos. “O violão é resistência porque, mesmo quando grande parte do seu repertório foi esquecida ou negligenciada pela academia, não sucumbiu e se reinventou” (DE SOUZA, 2023, p. 309).

Em suma, reafirmo aqui a importância da preservação do patrimônio histórico-cultural, bem como da promoção de iniciativas voltadas à salvaguarda, ao tratamento e à difusão da diversidade artística e cultural registrada em documentos que integram arquivos e coleções públicas e privadas. A presente pesquisa, voltada ao levantamento biográfico de José Pascoal Guimarães e à descrição do acervo por ele constituído ao longo de suas atividades musicais, não pretende esgotar as inúmeras possibilidades oferecidas pela coleção – tarefa, aliás, inviável no escopo de uma dissertação de mestrado. Reitero, portanto, que este trabalho representa um marco inicial nas ações voltadas ao tratamento arquivístico e à investigação musicológica da coleção, com vistas à preservação da memória do passado cristalizada nas fontes e à projeção de sua pluralidade sociocultural junto à comunidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCAR, Milton Sóther de. **Fruto Inesperado**: Crônicas, narrativas e pequenos ensaios. Belo Horizonte: Segrac Editora e Gráfica, 2000. 300 p.
- ALFONSO, Sandra Mara. **O violão: da marginalidade à academia: trajetória de Jodacil Damaceno**. Edufu, 2020.
- A MAGNÍFICA pleidade de artistas da Rádio Inconfidência. **Vida Doméstica**, n. 227, p. 23, fev. 1937. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=830305&Pesq=%22Lauro%20Cataldi%22&pagfis=25515>. Acesso em: 20 fev. 2025.
- AMORIM, Humberto; PASCHOITO, Ivan. " Souvenir du Pará": pioneirismo no tremolo"(1909) e critérios de uma nova edição para violão. **Revista Vórtex**, v. 9, n. 3, p. 14-14, 2021.
- AMORIM, Humberto. Importância da preservação e alocação do Acervo Pascoal Guimarães na UFMG. *Às autoridades da Universidade Federal de Minas Gerais*, Rio de Janeiro, 2022, 13 out. 2022.
- ARQUIVO NACIONAL. **DIBRATE: Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. 230 p. Disponível em: <<https://www.gov.br/conarq/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/publicacoes-conarq>>. Acesso em: 15 dez. 2024.
- ASSIS, Wendell Ficher Teixeira. Do colonialismo à colonialidade: expropriação territorial na periferia do capitalismo. **Caderno CRH**, v. 27, p. 613-627, 2014.
- BECKER, Howard. **Mundos da Arte**. Tradução: Luís San Payo. **Livros Horizonte**, 1982.
- BELLOTO, Heloísa Liberalli. **Arquivos Permanentes: tratamento documental**. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
- BELLO Horizonte: Radio Inconfidencia. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano XXXVII, n. 13.194, 13 nov. 1937. p. 9. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&Pesq=%22Lauro%20Cataldi%22&pagfis=43483. Acesso em: 22 fev. 2025.
- BLANCO, Pablo Sotuyo. O patrimônio musical na Bahia: diagnóstico, estratégias e propostas. **Arquivologia e patrimônio musical**, p. 57, 2006.
- BORGES, Júlio. **Reminiscências violonísticas**. Datiloscrito, 2 nov. 1989. [S.l.]. Coleção José Pascoal Guimarães.
- _____. O meu amplexo violonístico. 15 fev. 1990.
- BRASIL. CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS. **NOBRADE: Norma brasileira de descrição arquivística**. Conselho nacional de arquivos, 2006.
- CASTAGNA, Paulo. Desenvolver a arquivologia musical para aumentar a eficiência da Musicologia. **Musicologia**, v. 3, p. 191-243, 2016.

_____. Entre arquivos e coleções: desafios do estudo de conjuntos documentais musicográficos a partir de suas características intrínsecas. **Interfaces, Rio de Janeiro**, n. 29, p. 22-41, 2019.

CATALDI na Tupy. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, ano 60, n. 165, 14 jul. 1935. Rádio, p. 17. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_06&Pesq=%22Lauro%20Cataldi%22&pagfis=5506. Acesso em: 20 fev. 2025.

CATALDI-MEDINA. **O Sol**, Santos-Dumont, ano IX, n. 223, 9 dez. 1934. p. 1. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=849952&pesq=Lauro%20Cataldi&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=225>. Acesso em: 23 fev. 2025.

CIA-CONSELHO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS. ISAD(G): Norma geral internacional de descrição arquivística. 2. ed , adotada pelo Comitê de Normas de Descrição, Estocolmo, Suécia, 19-22 set. 1999, versão final aprovada pelo CIA. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2000. Disponível em: <<https://www.gov.br/conarq/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/publicacos-do-ica>>. Acesso em: 15 dez. 2024.

CONARQ-CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS. **Descrição Arquivística**: Referências Bibliográficas. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2004. Disponível em: <<https://www.gov.br/conarq/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/publicacoes-conarq>>. Acesso em: 15 dez. 2024.

_____. **Diretrizes para Gestão de Documentos Musicográficos em Conjuntos Musicais do Âmbito Público**. Rio de Janeiro: Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais (CTDAISM), 2018. Disponível em: <<https://www.gov.br/conarq/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/publicacoes-conarq>>. Acesso em: 15 dez. 2024.

COMENTÁRIOS. **A Nação**, Rio de Janeiro, ano III, n. 739, 8 jun. 1935. Rádio, p. 8. Disponível em: Acesso em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=120200&Pesq=%22Lauro%20Cataldi%22&pagfis=9082>. 20 fev. 2025.

COTTA, André Guerra. Fundamentos para uma arquivologia musical. **Arquivologia e patrimônio musical**. Salvador: EDUFBA, p. 15-38, 2006.

DE ALMEIDA NEVES, Lucilia. Memória, história e sujeito: substratos da identidade. **História oral**, v. 3, 2000.

DE ANDRADE, Carlos Drummond. **Boitempo-Esquecer para lembrar**. Editora Companhia das Letras, 2017.

DE CERQUEIRA, Amanda Patrycia Coutinho. Diáspora africana na espoliação e restituição de bens culturais: um ensaio acerca das discussões contemporâneas. **ODEERE**, v. 5, n. 9, p. 379-390, 2020.

DE SALES, Eric. Cronos, Mnemosine, Clio e a defesa do patrimônio. **Historiæ**, v. 6, n. 2, p. 153-166, 2015.

DE SOUZA, Fábio Nery et al. Dicotomias e similaridades na trajetória do violão em Belo Horizonte. 2023.

DE SOUZA, Fabio Nery. Nelson Piló (1914-1986) e seus Estudos para violão solo: aspectos biográficos do compositor e dados sobre 157 Estudos resgatados. 2018.

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

GALEANO, E. **O livro dos Abraços**. Porto Alegre: LPM, 2022.

GALENO, Ricardo. Intercâmbio Artístico-Cultural. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, ano XXII, n. 6.409, 20 mai. 1949. O Rádio, p. 7. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_03&Pesq=%22Lauro%20Cataldi%22&pagfis=36813. Acesso em: 22 fev. 2025.

GONÇALVES, Lilia Neves. Educação musical e sociabilidade: um estudo em espaços de ensinar/aprender música em Uberlândia-MG nas décadas de 1940 a 1960. 2007.

HORA dos Principes. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, ano VII, n. 2340, 17 mai. 1935. Irradiações, p. 4. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=221961_01&Pesq=%22Lauro%20Cataldi%22&pagfis=21803. Acesso em: 23 fev. 2025.

LOVISI, Daniel Menezes. A construção do violão mineiro: singularidades, estilos e identidades regionais na música popular instrumental de Belo Horizonte. 2017.

MAGIOLI, Ailton. História do violão tem guardiões no país: José Pascoal e Ronoel Simões preservam, em Minas e em São Paulo, dois dos maiores acervos do violão no Brasil. **Magazine Brasil, O Tempo**, Belo Horizonte, 12 jan. 2001. Música, p. 4.

MARTINS, Reginaldo de Almeida. **Muito além da valsa Gotas de Lágrimas**: o violão seresteiro de Mozart Bicalho em transcrições e arranjos de seus álbuns Sonhando ao Luar e um Senhor Violão. 2013. 314 f. Dissertação (Mestrado em performance musical). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

MARTINS, Suhellen Souza et al. **Cidade sonora**: o popular, o massivo e a cultura letrada nas ondas da Rádio Educadora de Uberlândia (1952-1969). 2017.

MELLO, Jorge. **Gente humilde: vida e música de Garoto**. Edições Sesc, 2015.

MOTTA, Jefferson Luis Gonçalves. **Rogério Guimarães: o violão brasileiro nas gravadoras, nas rádios e palcos (1926-1968)**. 2020. Tese de Doutorado. [sn].

NORA, Pierre et al. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, v. 10, 1993.

ONDAS Curtas e Longas - O rádio lá fora. **Revista da Semana**, v. XXXVIII, n. 12, p. 21, 27 fev. 1937. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909_03&Pesq=%22Lauro%20Cataldi%22&pagfis=17180. Acesso em: 20 fev. 2025.

O RADIO de Minas em Revista: Elias Salomé, o poliforme artista da Rádio Inconfidência. **A Cena Muda**, Rio de Janeiro, ano 23º, n. 16, 20 abr. 1943. p. 22. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=084859&Pesq=%22Lauro%20Cataldi%22&pagfis=43396>. Acesso em: 22 fev. 2025.

ORQUESTRA Feminina de Violões. **Correio Braziliense**, Brasília, n. 2708, 13 out. 1968. Música, Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_01&Pesq=%22Lauro%20Cataldi%22&pagfis=36667 Acesso em: 22 fev. 2025.

O SOM vivo do violão de Pascoal. **Boletim Informativo da MinasCaixa**, Belo Horizonte, ano XVII, n. 147, maio 1981. Nossa Gente, p. 8.

POR AMOR a música. **Jornal do Caiçaras**, Belo Horizonte, ano III, n. 25, jan. 1997. Espaço cultural do Caiçaras, p. 4.

PRANDO, Flavia. Acervos musicais: possibilidades para reconstrução de trajetórias e reabilitação de repertório para o violão brasileiro. In: **XXX Congresso da Anppom**. 2020.

PRANDO, Flavia Rejane. O mundo do violão em São Paulo: processos de consolidação do circuito do instrumento na cidade (1890-1932). 2021.

RAMIREZ, José. **Things about the Guitar**. Soneto, 1993.

RECITAL de Violão. Lauro Cataldi. In: *Sua Excelência o Violão*. Juiz de Fora, Minas Gerais: Rádio Sociedade, 1969. Disco de Vinil, 33 RPM.

REIS, Sylvio Guimarães. Presidente do BDMG homenageado: Exímio Violonista. **Jornal de Ponte Nova**, Ponte Nova, ano VI, n. 173, ago. 1987. Belo Horizonte & Interior em Revista, p. 5.

RICHARD, Fernando. Violões tocam por uma cidade. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, n. 6, 3 fev. 1970. p. 76-77. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&Pesq=%22Lauro%20Cataldi%22&pagfis=233253>. Acesso em: 22 fev. 2025.

SAMPAIO, Renato. **O violão brasileiro de Mozart Bicalho**. Belo Horizonte: Ed. Hematitas, 2002.

SANTOS, Christovam Colombo dos. **Em Louvor do Espírito**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1973.

SANTOS SOBRINHO, Christovam Colombo. **Crônicas de Paz e de Guerra**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais - Imprensa Universitária, 1988.

SEÇÃO de Desenho. **2º Salão de Belas Artes**, p. 21-25, 1938. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=403210&Pesq=Lauro%20Cataldi&pagfis=16>. Acesso em: 22 fev. 2025.

TABORDA, Marcia. **Violão e identidade nacional**. Editora José Olympio, 2011.

TONI, Flávia Camargo. Acervos musicais: os pioneiros e a situação atual: o musicólogo e colecionador Mario de Andrade. **Música em debate: perspectivas interdisciplinares**. ARAÚJO, S.; PAZ, G, p. 50-57, 2014.

VIANNA, Geraldo. *Violões de Minas*. [filme-vídeo]. Produção de Maurício Saturnino, roteiro e direção de Geraldo Vianna. Brasil, Uirapuru, 2007. 1 DVD (1h41min).

VIOLÃO com Fábio Zanon: *Pioneiros IV* – Othon Salleiro, Benedito Chaves, Augusto de Freitas. Fábio Zanon. São Paulo: Rádio Cultura FM, 2006-2008. [disponibilizado em: 30 jan. 2010]. Disponível em: <http://vcfz.blogspot.com.br> . Acesso em: 12 nov. 2024. (Programa de rádio disponível em formato MP3, episódio 49)

APÊNDICES

Apêndice A – LP *Aquarela da Saudade*, gravado por Sebastião Idelfonso, José Vieira e Orlando Pereira. Destaco o texto de apresentação, confeccionado por Mozart Bicalho.



Fonte: Coleção José Pascoal Guimarães.

Apêndice B – LP *Aquarela da Saudade Vol.2*, gravado por Sebastião Idelfonso (à esquerda da imagem), José Vieira (à direita da imagem) e Orlando Pereira.



Fonte: Coleção José Pascoal Guimarães.

Apêndice C – LP *Em Cada Coração Uma Saudade*, gravado por Sebastião Idelfonso. Neste disco, José Vieira (à esquerda da imagem) participou apenas da 5.ª faixa da Face B: Crepúsculo Triste.



Fonte: Coleção José Pascoal Guimarães.

Apêndice D – LP *Sebastião Idelfonso*, gravado em parceria com José Vieira, Davi de Castro (violão) e Dimas Lopes (cavaquinho).



Fonte: Coleção José Pascoal Guimarães.

Apêndice E – LP *Amor e Romance*, gravado por Sebastião Idelfonso em parceria com José Vieira, Orlando Pereira, Geraldo Manoel da Silva (violão), Toshiyuki Tanaka (violão) e Edson Lima Fernandes (clarineta).



LPEP 1004
Stereo *Amor e Romance* **LA PALOMA**

LADO A

- 1 AMOR E ROMANCE - Vozes: Sebastião Idelfonso
- 2 TRISTEZA - Chopin - Arr.: Sebastião Idelfonso
- 3 AVE MARIA - Schubert - Arr.: Sebastião Idelfonso
- 4 NOTURNO - Chopin - Arr.: Sebastião Idelfonso
- 5 SONATA AO LUAR - Shumann - Arr.: Sebastião Idelfonso
- 6 QUER SABE - Carlos Gomes - Arr.: Carlos Gomes - Arr.: Sebastião Idelfonso

LADO B

- 1 LAGRIMAS DE SAUDADES - Vozes: Sebastião Idelfonso
- 2 NOITE DO PASSADO - Vozes: Amélia F. Gomes - Arr.: Sebastião Idelfonso
- 3 EVOCACÃO - Vozes: Maria Bicalho - Arr.: Sebastião Idelfonso
- 4 TALITA - Vozes: Sebastião Idelfonso
- 5 LADRIMAS DE ARTISTA - Vozes: Prof. Bento de Oliveira - Arr.: Sebastião Idelfonso
- 6 CELI - Vozes: Prof. Edson Lima - Solo de Clarineta Pelo Memoro

AMOR E ROMANCE

Nascimento e LA PALOMA lança no gravação um LP de Sebastião Idelfonso. Resumir os méritos e virtudes do músico brasileiro é tarefa árdua. Com o tempo e a idade, o músico sempre consegue "revelar" os méritos, tornando o público com o que é melhor dele. Com o tempo e a idade, o músico sempre consegue "revelar" os méritos, tornando o público com o que é melhor dele. Com o tempo e a idade, o músico sempre consegue "revelar" os méritos, tornando o público com o que é melhor dele.

FICHA TÉCNICA

Produção: Prof. SEBASTIÃO IDELFONSO
Direção Artística: Prof. EDSON LIMA
Coordenação: CYNTHIA
Fotografia: REGIS FOTO CURITIBA - R. Curitiba, 757 - Fone: 242-1587
Capa: QUINTAS PRODUÇÕES

DECISÃO

Dado e música "LAGRIMAS DE SAUDADES" ao seu amigo e colaborador, HUGO DE CASTRO da Direção de "CINEMA E TEATROS MINAS GERAIS S/A".

FEITOS POR - GRAVADORA LA PALOMA
Rua Solís, 205 - Bairro Padre Eustáquio - B.H. - Fone: 462-7135

OSCO E CULTURA **também em Cassete**

Fonte: Coleção José Pascoal Guimarães.

Apêndice F – LP *Brincando Com As Cordas*, gravado por Sebastião Idelfonso em parceria com José Vieira, comandando o "Regional da Saudade", que conta com a participação de Orlando Pereira, Geraldo Manoel da Silva, Elvio (cavaquinho), Toshiyuki Tanaka (violão), Edson Lima Fernandes (clarineta), Zacarias (trombone), Waldemar (percussão) e Joãozinho (pandeiro).



LPEP 1003
STEREO *BRINCANDO COM AS CORDAS* **LA PALOMA**

LADO A

- 1 DANÇA MINEIRA - Delfino Mineiro - Arr.: Sebastião Idelfonso
- 2 SONO DE CARVALHÃO - Choro Manani - Arr.: Sebastião Idelfonso
- 3 DISPARADA - Arr.: Sebastião Idelfonso
- 4 FEIXE FEIXE - Choro - Arr.: Sebastião Idelfonso
- 5 BRINCANDO COM AS CORDAS - Castro - Arr.: Sebastião Idelfonso
- 6 BARRIL DE CHOPP - Choro Banquet - Arr.: Sebastião Idelfonso

LADO B

- 1 BANDA DO GUEDES - Solo de Bateria
- 2 BARRIL DE CHOPP - Corrido Solo de Bateria de dança folclor Alentejo
- 3 CHORO DO ABREU - Solo de Abreu
- 4 SAUDADE DE OURO PRETO - Arr.: Sebastião Idelfonso e Edson Lima
- 5 SONO DE CARVALHÃO - Arr.: Sebastião Idelfonso
- 6 ROSA ROSA - Maria Antena - Solo de Bateria

BRINCANDO COM AS CORDAS

Muitos tipos de instrumentos de cordas são utilizados, da sereta ao rock, entendendo-se o espírito do tempo. O mais peculiar de todos, naturalmente, é o VIOLÃO, instrumento do Brasil pelo português, e VIOLÃO rapidamente se tornou o instrumento de maior destaque no Brasil - a ponto de se fazer praticamente indispensável em qualquer banda de música popular brasileira.

O Brasil conta com excelentes violonistas. Entretanto, devido as condições para a música alentejana, o violonista brasileiro, especialmente aquele que se dedica à música instrumental, não fez um nome internacional. Hoje a violonista do Brasil vive uma situação de grande dificuldade. Entretanto, devido as condições para a música alentejana, o violonista brasileiro, especialmente aquele que se dedica à música instrumental, não fez um nome internacional. Hoje a violonista do Brasil vive uma situação de grande dificuldade.

FICHA TÉCNICA

Produção: Prof. SEBASTIÃO IDELFONSO
Direção Artística: Prof. EDSON LIMA
Coordenação: SEBASTIÃO IDELFONSO FILHO
Engenharia de Som: DIRCEU e AFRANIO
Capa: QUINTAS PRODUÇÕES

DECISÃO

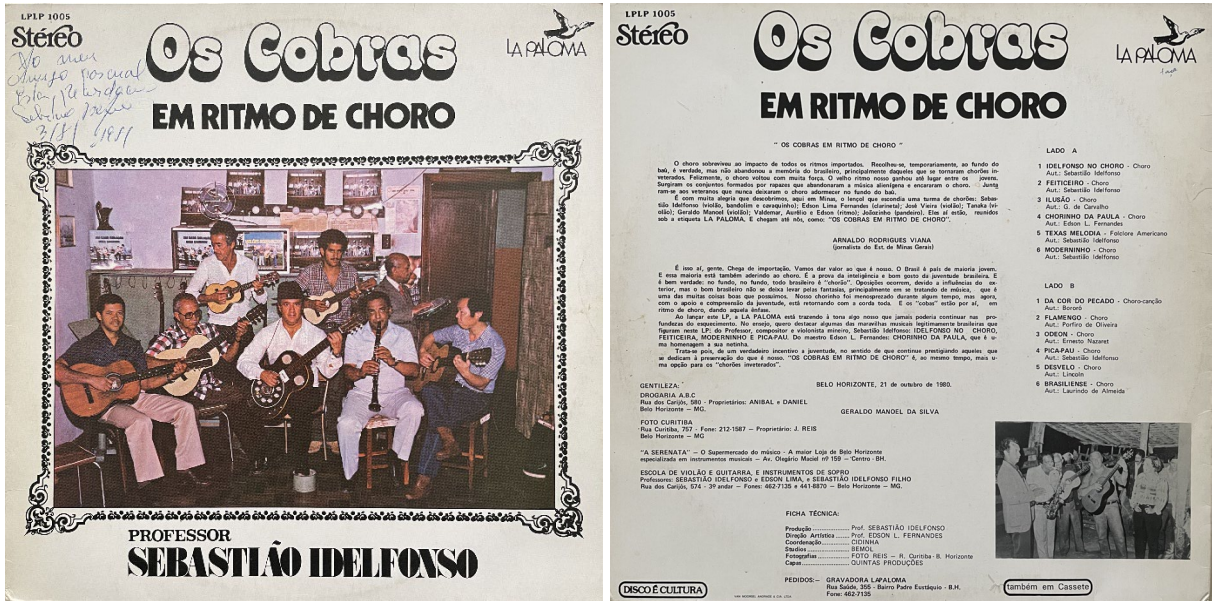
Dado e música "LAGRIMAS DE SAUDADES" ao seu amigo e colaborador, HUGO DE CASTRO da Direção de "CINEMA E TEATROS MINAS GERAIS S/A".

FEITOS POR - GRAVADORA LA PALOMA
Rua Solís, 205 - Bairro Padre Eustáquio - B.H. - Fone: 462-7135

OSCO E CULTURA **também em Cassete**

Fonte: Coleção José Pascoal Guimarães.

Apêndice G – LP *Os Cobras: Em Ritmo de Choro*, gravado por Sebastião Idelfonso (violão, bandolim e cavaquinho), José Vieira (violão), Toshiuky Tanaka (violão), Geraldo Manoel (violão), Edson Lima Fernandes (clarineta), Valdemar, Aurélio e Edson (percussão) e Joãozinho (pandeiro).



Fonte: Coleção José Pascoal Guimarães.

Apêndice H – LP *Rosa No Abismo*, gravado por Sebastião Idelfonso e José Vieira.



Fonte: Coleção José Pascoal Guimarães.

ANEXOS

Anexo A – Link de acesso ao recital de mestrado.

<https://www.youtube.com/watch?v=NUUubxvamYk>

Anexo B – Programa de Concerto referente ao recital de defesa, realizado no Conservatório de Música da UFMG em 30 de junho de 2025.

Conservatório UFMG
30 de junho de 2025 (segunda-feira) - 14h00

**Coleção José Pascoal Guimarães –
Tributo ao Violão Mineiro
Roger Deboben**

O violonista e pesquisador Roger Deboben apresenta recital e defesa de mestrado em Performance Musical pela UFMG, sob orientação do professor Fernando Araújo. O trabalho investiga a rede de sociabilidades em torno do violão mineiro no século XX, por meio da Coleção José Pascoal Guimarães, revelando autores, obras e arranjos pouco difundidos.

Vencedor do Prêmio Jovem Músico BDMG (2017), Roger já atuou como solista no programa Segunda Musical (ALMG, 2023 e 2024) e integrou o corpo docente do 1º Festival de Violão de Patos de Minas (2023).

Programa

- **Mozart Bicalho (1901–1986):** Petúnia (arr. Reginaldo Martins)
- **João Pinheiro (s.d):** Horizontina (arr. Alexandre Piló)
- **Lauro Cataldi (s.d):** Serenata Azul
- **Agostinho de Matos “Agustín Bob” (1921–1979):** Pascoal Amigo
- **Walter de Carvalho Alves (1923–s.d):** Eluíze
- **José Augusto Vieira (1911–1994):** Lua de Mel, Carmem Lúcia (duo de violões; transcrição: Roger Deboben)
- **Remy Couto (1912–1976):** Romanza
- **Júlio Borges (1919–s.d):** Mazurka Romântica, Homenagem a Robert de Visée
- **Nelson Piló (1914–1986):** Na Ginga da Nega

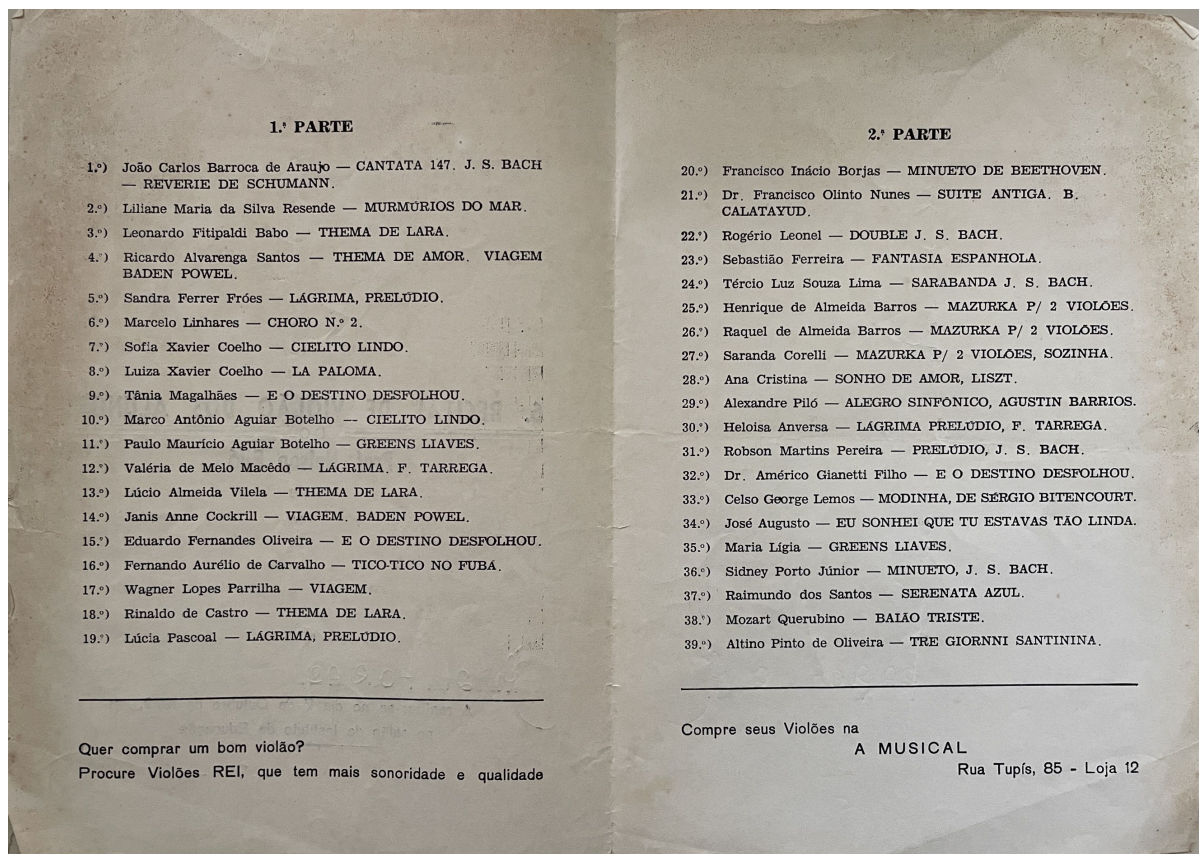
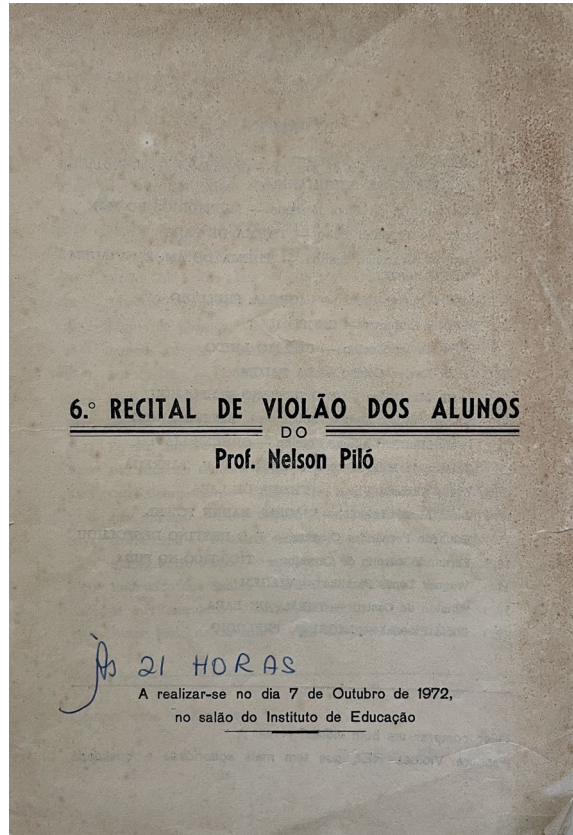
Fonte: Programa de Concerto produzido pela equipe técnica do Conservatório de Música da UFMG.
Registro iconográfico realizado pelo autor.

Anexo C – Programa de concerto do violonista Raul Santiago, 1961, Belo Horizonte/MG.

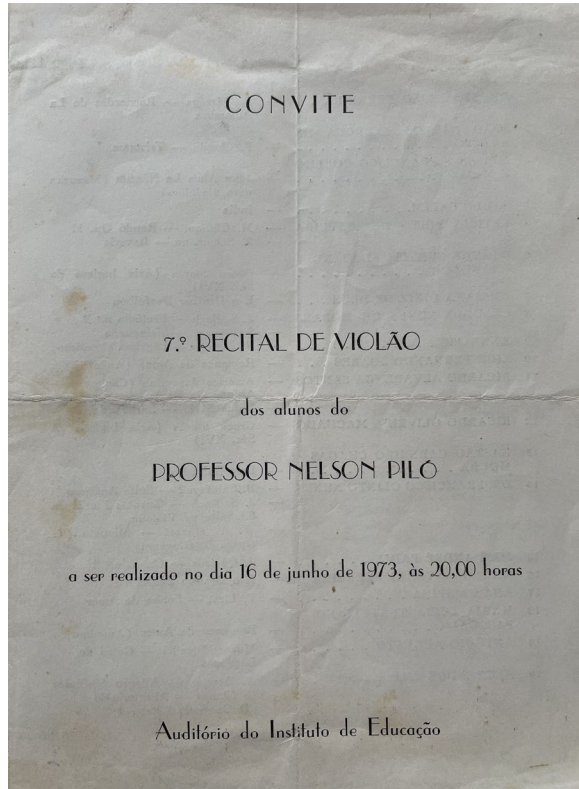
<p style="text-align: center;">Concerto de Guitarra</p> <p style="text-align: center;">PELO RECITALISTA</p> <p style="text-align: center;"><i>Raul Santiago</i></p> <p style="text-align: center;">NO AUDITÓRIO DO INSTITUTO DE EDUCAÇÃO</p> <p style="text-align: center;">SOB O ALTO PATROCÍNIO DO COMÉRCIO DA CAPITAL</p> <hr style="width: 10%; margin: 10px auto;"/> <p style="text-align: center;">Belo Horizonte, 17 de Agosto de 1961</p>	<p style="text-align: center;">PROGRAMA</p> <p style="text-align: center;">PRIMEIRA PARTE:</p> <p>a) J. S. Bach Bourée da suite em Dó p/ Violoncello</p> <p>b) J. Ph. Rameau Minueto</p> <p>c) G. F. Haendel Sarabanda</p> <p>d) F. Sors Tema Variado</p> <p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE:</p> <p>e) Villa Lobos Prelúdio n. 1</p> <p>f) L. Cataldi Serenata</p> <p>g) Haydn Minueto</p> <p>h) H. Granados . Dança Espanhola n. 5</p> <p style="text-align: center;">TERCEIRA PARTE:</p> <p>i) Dilermando Reis . . . Dança Chinesa</p> <p>j) F. Chapin Estudo Op. 10 n. 3</p> <p>k) Tema Popular Flamengo</p> <p>l) M. Aguado Dois Estudos</p>
--	---

Fonte: Coleção José Pascoal Guimarães.

Anexo D – Programa de concerto do 6.º recital de alunos do prof. Nelson Piló, 1972, Belo Horizonte/MG.



Anexo E – Programa de concerto do 7.º recital de alunos do professor Nelson Piló, 1973, Belo Horizonte/MG.



PROGRAMA		
1 DR. SEBASTIÃO FERREIRA . . .	— F. Tárrega — Recuerdos de La Alhambra	21 LEVY ELIZIÁRIO VIEIRA . . . — De s/ autoria — Crepúsculo do Amor
2 JOÃO CARLOS BARROCA DE ARAÚJO	— F. Chopin — Tristesse	22 MARIA DE FÁTIMA DA VITE . . . — Tema de Lara
3 MIRIAN e FRANCISCO COELHO E MELO	— Juan Alais La Nãntita (Mazurka para 2 violões)	23 JOSÉ AUGUSTO OLINTO MOREIRA — A. Jacomino (Canhoto) — Marcha dos Marinheiros
4 SAULO CALLIL	— Índia	24 MARCELO RIBEIRO MARQUES L. FILHO — Bid'n Time
5 LETÍCIA PINTO DE OLIVEIRA	— M. Giuliani — Rondó Op. 11 — R. Schumann — Reverie	25 CARMEN SILVEIRA — F. Chopin — Tristesse
6 OTÁVIO CURTISS SILVIANO BRANDÃO	— Green Slevés (Ária Inglesa do Séc. XVI)	26 FRANCISCO BORJAS — L. van Beethoven — Minueto em Sol
7 ADRIANA DINIZ DE DEUS	— E o Destino Desfolhou	27 SOPHIA XAVIER COELHO — Nelson Piló — Malagueña
8 CLÁUDIO NUNES DE MORAES	— J. S. Bach — Prelúdio n.º 3 — S. Ranieri — Malagueña	28 WERTER SANTA CECÍLIA — H. Villa Lobos — Prelúdio n.º 4
9 ANNE LISE	— F. Tárrega — Lágrima (Prelúdio)	29 IRENE DAS GRAÇAS EDUARDO — Romance de Amor (Anônimo)
10 LUIZ FERNANDO SOARES	— Romance de Amor (Anônimo)	30 CELSO JORGE LEMOS — João Pernambuco — Sons de Carrilhões
11 RICARDO ALVARENGA SANTOS	— Américo Jacomino (Canhoto) — Abismo de Rosas — Isaías Sávio — Sarabanda	31 LUIZA XAVIER COELHO — Yradier — La Paloma
12 RICARDO OLIVEIRA MACHADO	— Green Slevés (Ária Inglesa do Séc. XVI)	32 FERNANDO PILÓ VELOSO — M. Giuliani — Allegro
13 GASTÃO CARNEIRO CHAGAS MOURA	— Fale Baixinho	33 IBÉRIA CAMPOS BOTELHO — Green Slevés (Ária Inglesa do Séc. XVI)
14 DR. FRANCISCO OLINTO NUNES	— B. Calatayud — Suite Antigua — J. S. Bach — Gavotas I e II da 6.ª Suite p/ Violonc. — W. A. Mozart — Minueto (da Ópera D. Giovanni)	34 AGENOR GUIMARÃES — Dilermando Reis — Serenata
15 JOSÉ ANDRÉ PAIVA	— J. Queiroz — Choro n.º 2	35 CLÁUDIO URGEL PIRES CARDOSO — José Queiroz — Choro n.º
16 MARCO ANTÔNIO FERREIRA	— E o Destino Desfolhou	36 ZÓZIMO CÂNDIDO DAS CHAGAS — Mozart Bicalho — Gotas de Lágrimas
17 ANA CRISTINA	— F. Lizst — Sonho de Amor	37 ROGÉRIO LEONEL — De s/ autoria — Estudos em Do menor e La menor
18 MARIA LÚCIA TERTULIANO PASCOAL	— Romance de Amor (Anônimo)	38 DELMO ARGUELLES — Sérgio Bittencourt — Modinha
19 ANTÔNIO AUGUSTO	— Mozart Bicalho — Gotas de Lágrimas	
20 ALEXANDRE PILÓ	— A. Barrios — Allegro Sinfônico — C. Gomes — Abertura de «O Guarani» (Síntese)	
	VIOLÕES SÓ ROMEU DI GIORGIO	
		CONVIDADOS ESPECIAIS
		RAIMUNDO DOS SANTOS . . . — Lauro Cataldi — Serenata Azul
		WARNER SOUTO — L. Weiss — Giga
		RAIMUNDO MENEZES — G. Gallos — Danza Paraguaya

Fonte: Coleção José Pascoal Guimarães.