

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música

Fábio Nery de Souza

DICOTOMIAS E SIMILARIDADES
NA TRAJETÓRIA DO VIOLÃO EM BELO HORIZONTE

Belo Horizonte
2023

Fábio Nery de Souza

**DICOTOMIAS E SIMILARIDADES
NA TRAJETÓRIA DO VIOLÃO EM BELO HORIZONTE**

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

Linha de pesquisa: Música e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Flávio Terrigno Barbeitas

Belo Horizonte

2023

S729d Souza, Fábio Nery.

Dicotomias e similaridades na trajetória do violão em Belo Horizonte [manuscrito] / Fábio Nery de Souza. - 2023.

328 f. : il.

Orientador: Flávio Terrigno Barbeitas.

Linha de pesquisa: Música e cultura.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Violão - História e crítica. I. Barbeitas, Flávio Terrigno. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 787.6



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese defendida pelo aluno **Fábio Nery de Souza**, em 1º de dezembro de 2023, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Flavio Terrigno Barbeitas
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Profa. Dra. Cláudia Araújo Garcia
Universidade do Estado de Minas Gerais

Prof. Dr. Loque Arcanjo Júnior
Universidade do Estado de Minas Gerais

Prof. Dr. Stanley Levi Nazareno Fernandes
Universidade do Estado de Minas Gerais

Prof. Dr. Eduardo Pires Rosse
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. José Ricardo Jamal Júnior
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Flavio Terrigno Barbeitas, Professor do Magistério Superior**, em 04/12/2023, às 15:09, 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 **José Ricardo Jamal Júnior, Professor do Magistério Superior**, em 05/12/2023, às 07:38, 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 **Loque Arcanjo Junior, Usuário Externo**, em 05/12/2023, às 10:27, 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 **Eduardo Pires Rosse, Professor do Magistério Superior**, em 05/12/2023, às 10:36, 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 **Stanley Levi Nazareno Fernandes, Usuário Externo**, em 05/12/2023, às 11:04, 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 **Cláudia Araújo Garcia, Usuária Externa**, em 05/12/2023, às 11:19, 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 **2766579** e o código CRC **1344BD96**.

AGRADECIMENTOS

À minha família – Dennyse, Larissa, Pedro e João –, pela presença em todos os momentos.

À minha mãe, Maria Conceição, e ao meu irmão – Carlos Nery –, pela condescendência para com meu distanciamento em função deste trabalho acadêmico.

Aos meus primeiros mestres – avô José Rita e tio Luiz Maurílio –, pela memória afetiva das primeiras leituras musicais, dos primeiros acordes e pela constante (con)vivência musical.

Ao meu orientador, Flávio Barbeitas, pela sabedoria, paciência, liberdade de ideias e ensinamentos. Difícil encontrar palavras para expressar a ele minha gratidão.

Aos entrevistados – Maria Rachel Tostes, Nelson Salomé, Cecília Barreto, Adriano Tomé e Sebastião Idelfonso –, que trouxeram as vivências e as memórias que deram existência às histórias apresentadas neste trabalho.

Agradeço à professora Patrícia, pelas preciosas dicas de diagramação, indicações bibliográficas e conversas nesses anos de amizade e convívio.

Aos professores Alexandre Rossi, Loque Arcanjo e Humberto Amorim, pela valiosa contribuição que me deram para este trabalho, com avaliação criteriosa, por ocasião da qualificação.

Aos “Danettes”, amigos inseparáveis, inspiradores pelas palavras, carinho e apoio constantes.

Agradeço aos amigos da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais - ESMU e aos meus alunos, que me apoiaram nos momentos em que precisei ficar mais distante para a realização deste trabalho.

Aos amigos Fernando Rodrigues, Thaís Marques, Aline Azevedo, Cláudia Araújo Garcia, Domingos Sávio, Helder da Rocha Coelho, Loque Arcanjo, Ana Cláudia Assis, Edite Rocha, Lúcia Campos, Stanley Levi, Ausier Vinícius, Marcão 7 Cordas, José Antônio Baêta Zille, Rogério Leonel, Weber Lopes, Maria Helena, Marco Teruel, Luiz Sérgio, Patrícia, Alexandre Piló e Alvimar Liberato, pelas conversas, incentivos, apoio nesta caminhada.

*A vida é uns deveres que nós trouxemos para fazer em casa.
Quando se vê, já são 6 horas: há tempo...
Quando se vê, já é 6ª-feira...
Quando se vê, passaram 60 anos!
Agora, é tarde demais para ser reprovado...
E se me dessem – um dia – uma outra oportunidade,
eu nem olhava o relógio
seguia sempre em frente...
E iria jogando pelo caminho a casca dourada e inútil das horas.
(Mario Quintana – “O tempo”)*

RESUMO

Descrevem-se similaridades e dicotomias do violão em Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. De um lado, essa cidade que traz, em sua gênese, hierarquias epistemológicas conformadas em avenida circular – Avenida do Contorno – que separa, divide, demarca, silencia e exclui. De outro, o violão que, conforme os espaços de atuação, sofreu mudanças pontuais na sua gramática musical. A partir das biografias de alguns violonistas e professores que contribuíram para a divulgação e a prática desse instrumento, bem como em dados obtidos em entrevistas, tece-se uma trama histórica que revela silenciamentos, diferentes vivências, disputas por poder, espaços de atuação e habilidades diversas. Nos trânsitos desse instrumento em lugar de simbiose, marcado pelo constante jogo entre tradição e modernidade, surge, com o advento do rádio, um violão original, híbrido, composicional. Essa longa trajetória do “pinho de seis cordas” é a motivação para se descrever a vida musical que se formava na capital símbolo da República, procurando entender o ensino/aprendizado e prática/repertório relativos a um dos instrumentos musicais mais populares do Brasil.

Palavras-chave: dicotomia; similaridade; violão; tradição; modernidade; história do violão; Belo Horizonte.

Abstract

This research describes guitar-related similarities and dichotomies in Belo Horizonte, Minas Gerais, Brazil, city whose genesis has drawn on epistemological hierarchies shaped by a circular avenue that separates, divides, sets boundaries, hushes up and excludes. Within it, the guitar, according to its performance spaces, has undergone specific changes in its musical grammar. Relying on biographies of guitarists and teachers who has contributed to its dissemination and practice and on data gathered through interviews, this study weaves a historical plot revealing silencing, experiences, power struggles, performance spaces, and diverse skills. Thanks to the long journey of this instrument within a place of symbiosis, interplaying tradition and modernity, and to the advent of the radio, an original, hybrid, compositional guitar was born. This long trajectory of this six-stringed instrument is the motivation to describe the musical life in progress in the capital then taken as symbol of the Republic, seeking to understand teaching/learning and practice/repertoire issues related to one of the most popular musical instruments in Brazil.

Keywords: dichotomy; similarity; guitar; tradition; modernity; history of the guitar; Belo Horizonte.

Lista de Tabelas:

<i>Tabela 1 - Anúncios de vendas de instrumentos e serviços musicais período de 1894 a 1930.....</i>	<i>104</i>
<i>Tabela 2 - Importação de pianos de 1912 a 1923.....</i>	<i>105</i>
<i>Tabela 3 - Apresentações de violonistas no período de 1894 a 1950.....</i>	<i>169</i>
<i>Tabela 4 - Matérias sobre apresentações de violonistas publicadas nos jornais Estado de Minas, Diário da Tarde e Folha de Minas - de 1894 a 1950.....</i>	<i>172</i>
<i>Tabela 5 - Escola e professores de música período de 1894 a 1934.....</i>	<i>226</i>
<i>Tabela 6 - Habilidades dos violonistas que se apresentaram em Belo Horizonte de 1894 a 1950.....</i>	<i>302</i>

Lista de Figuras:

Figura 1 - Matéria publicada no jornal Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado. Ano XXI; Edição 163. 13 de julho de 1912.....	37
Figura 2 - Matéria publicada no jornal Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado. Ano XXII; Edição 173. 25 de julho de 1913.....	38
Figura 3 - Reprodução fotográfica da apresentação musical do violonista Sebastião Idelfonso.....	44
Figura 4 – Matéria publicada no jornal Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado. Ano XII; Edição 57. 09 e 10 de março de 1903.....	75
Figura 5 - Matéria publicada no jornal Minas Geraes – Órgão oficial dos Poderes do Estado. Ano VII; Edição 146. 12 de julho de 1898.....	78
Figura 6 - Matéria publicada no jornal Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado. Ano XII; Edição 115. 19 de maio de 1903.....	80
Figura 7 - Orquestra de bandolins.....	81
Figura 8 - Orquestra do Teatro Soucasseeaux.....	82
Figura 9 – Fachada do Teatro Municipal de Belo Horizonte.....	82
Figura 10 - Orquestra do Cinema Odeon.....	85
Figura 11 - Matéria publicada no jornal Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado. Ano XX; Edição 75. 31 de março de 19011.....	86
Figura 12 - Orquestra do Cine-Theatro Commercio.....	87
Figura 13 - Cine Floresta em 1928.....	88
Figura 14 - “A capital exige um teatro popular”.....	91
Figura 15 – Casa da família Vivacqua.....	93
Figura 16 - Filomena Vivacqua.....	95
Figura 17- Lúcia Machado de Almeida; Thereza Christina Bolivar; Monteiro Lobato; Godofredo Rangel e Arduíno Bolivar.....	98
Figura 18 - Christovam Colombo dos Santos em um recital de violão de Maria Rachel, em 1969.....	100
Figura 19 - Matéria publicada no jornal Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado. Ano XIII; Edição 92, 20 de abril de 1904.....	101
Figura 20 - Matéria publicada no jornal Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado. Ano XIII; Edição 307, 12 e 13 de dezembro de 1904.....	102
Figura 21 - Matéria publicada no jornal Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado. Ano XVIII; Edição 34, 09 de fevereiro de 1919.....	103
Figura 22 - Matéria publicada no jornal Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado. Ano XXXIV; Edição 44, 21 de fevereiro de 1925.....	105
Figura 23 - Periódico A Capital. 15 setembro de 1896.....	113
Figura 24 - Reprodução fotográfica da Sociedade Musical Carlos Gomes, fundada por Alfredo Camarate em 1896, no atual bairro do Calafate.....	115
Figura 25 - Declaração da Fundação Clóvis Salgado, datada de 05 de outubro de 1994, sobre a apresentação de Cecília Barreto com a OSMG (Orquestra Sinfônica de Minas Gerais), assinada pelo maestro David Machado.....	128
Figura 26 - Folder da apresentação de Cecília Barreto junto da OSMG (Orquestra Sinfônica de Minas Gerais) na Cantata Cênica, autoria de Rufo Herrera, inspirada na obra de Guimarães Rosa que se chama Sertão: Sertões. De 25 a 28 de Abril /2001, sob regência do Maestro Emilio de Cesar.....	129
Figura 27 - Matéria publicada no jornal Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado. Ano XVIII; Edição 222, 20 e 21 de setembro de 1909.....	138
Figura 28 - Matéria publicada no jornal Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado. Ano XXV; Edição 280, 27 e 28 de novembro de 1916.....	139
Figura 29 - Matéria publicada no jornal Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado. Ano XXVII; Edição 134, 10 e 11 de junho de 1918.....	142
Figura 30 - Matéria publicada no jornal Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado. Ano XXIX; Edição 183, 05 de agosto de 1920.....	143
Figura 31 - Matéria publicada no jornal Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado. Ano XXIX; Edição 141, 17 de junho de 1920.....	145
Figura 32 - Matéria publicada no jornal Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado.....	147
Figura 33 - Trecho de partitura da composição de Juan Angel Rodríguez Rayos de Luar.....	149
Figura 34 - Recital Juan Angel Rodríguez. Matéria publicada no jornal Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado. Ano XXVIII; Edição 301, 23 e 24 de dezembro de 1929.....	150

Figura 35 - Recital Juan Angel Rodríguez. Matéria publicada no jornal Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado. Ano XLII; Edição 297, 20 de dezembro de 1933.....	151
Figura 36 - Matéria publicada no jornal Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado.....	152
Figura 37 - Trecho de um arranjo de Olga Prager, da Canção de Marcello Tupynamba e Alphosus Guimarães.....	179
Figura 38 - Capa do compacto disco do cantor Haroldo Medina. Arranjos de Nelson Piló.....	181
Figura 39 - Capa do LP (vinil) "Nelson Piló - seu violão, sua arte".....	181
Figura 40 - Capa do LP (vinil) "Um violão dentro da noite".....	182
Figura 41 - Obra para violão - Penumbra - Choro Canção Copyright 1957 for all countries - Editora Musical Santos Dumont LTDA. Cat 6020.....	185
Figura 42 - Matéria publicada no jornal Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado.....	193
Figura 43 - Matéria publicada no jornal Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado. Ano XI; Edição 42, 21 de fevereiro de 1931.....	198
Figura 44 - Matéria publicada no jornal Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado. Ano XLV; Edição 282, 01 de dezembro 1936.....	199
Figura 45 - Matéria publicada no jornal Estado de Minas, 06 de maio de 1959.....	201
Figura 46 - Fotos de Agustin Bob - 1ª) Agustin Bob acompanhado de sua esposa. 2ª) Agustin Bob em uma apresentação.....	203
Figura 47 - Conjunto Regional da Rádio Inconfidência Juvenal Dias da Silva (flauta), Elias Salomé (violão).....	205
Figura 48 - Auditório Lakmé rádio inconfidência.....	206
Figura 49 - Elias Salomé regendo e tocando violino em apresentação com o "Bando dos Cariúnas".	209
Figura 50 - Elias Salomé (à esquerda) em jantar com o violonista Andrés Segóvia (1893-1987), em 02 de maio de 1950.....	210
Figura 51 - Matéria publicada no jornal Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado. Ano X; Edição 330, 17 de dezembro de 1901.....	219
Figura 52 - Escola Livre de Música.....	221
Figura 53 - Francisco Flores.....	222
Figura 54 - Recital Juan Angel Rodríguez. Matéria publicada no jornal Minas-Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado. Ano XLII; Edição 297, 20 de dezembro de 1933.....	228
Figura 55 - Trecho de um arranjo de Juan Angel Rodríguez para Espalhafatoso, de Ernesto Nazareth.	229
Figura 56 - Anúncio de aulas do violonista argentino Juan Angel Rodríguez. Matéria publicada no Jornal Minas-Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado. Ano XLIII; Edição 37, 10 de fevereiro de 1934.	230
Figura 57 - Trecho do exercício para violão escrito por Juan Angel Rodríguez, Juego de Cordas (estúdio matinal).....	230
Figura 58 - Matéria publicada no jornal Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado. Ano XLIX; Edição 12, 14 de janeiro de 1941.....	239
Figura 59 - Certificado emitido, em 07 de fevereiro de 1973, por Isaias Sávio, violonista,.....	242
Figura 60 - Matéria publicada no Jornal do Brasil de 19 de novembro de 1971.....	247
Figura 61 - Recital de Maria Rachel Tostes em 23 de agosto de 1969. Concerto em Ré Maior para Violão e Orquestra de Antonio Vivaldi.....	248
Figura 62 - X Seminário Internacional de Violão, em 1978. Na segunda fila da esquerda para direita - José Lucena, Eustáquio Grilo e Walter de Carvalho Alves.....	252
Figura 63 - Walter de Carvalho Alves (à esquerda), ao lado de José de Assis Martins.....	253
Figura 64 - Trecho da peça Interrogando, de João Pernambuco.....	270
Figura 65 - Pequeno trecho de partitura de Caboca de Caxangá, de João Pernambuco e Catulo da Paixão Cearense.....	271
Figura 66 - Trecho de partitura instrumentos de percussão - Maxixe.....	271
Figura 67 - Partitura para acompanhamento, ao violão, no ritmo maxixe.....	271
Figura 68 - 1ª variação - Partitura para acompanhamento, ao violão ritmo, no ritmo maxixe.....	271
Figura 69 - 2ª variação partitura para acompanhamento, ao violão, no ritmo maxixe.....	272
Figura 70 - Trecho de manuscrito da obra Na Ginga da Nêga, de Nelson Piló e Dilermando Reis... 275	275
Figura 71 - Partitura instrumentos de percussão - Baião.....	277
Figura 72 - Trecho de partitura ritmo baião - violão.....	278
Figura 73 - Variação - partitura ritmo baião - violão.....	278
Figura 74 - Trecho de partitura manuscrita da peça Joãozinho e Seu Rapé, de Nelson Piló.....	278
Figura 75 - Manuscrito da peça Alma do Baião de Nelson Piló.....	279

<i>Figura 76 - Manuscrito da peça Alma do Baião de Nelson Piló.....</i>	<i>279</i>
<i>Figura 77 - Trecho de manuscrito da peça Alma do Baião de Nelson Piló.....</i>	<i>279</i>
<i>Figura 78 - Trecho da partitura da peça Violeiro Nordestino de Nelson Piló.....</i>	<i>280</i>
<i>Figura 79 - Trecho da partitura da peça Violeiro Nordestino, de Nelson Piló.....</i>	<i>281</i>
<i>Figura 80 - Trecho da partitura da peça Malagueña de Nelson Piló.....</i>	<i>281</i>
<i>Figura 81- Trecho da partitura da peça Malagueña, de Nelson Piló.....</i>	<i>281</i>
<i>Figura 82 - Trecho da partitura da peça Moderninho, de Sebastião Idefonso.....</i>	<i>282</i>
<i>Figura 83 - Trecho dos estudos de Nelson Piló - lição elementar 1 e 9.....</i>	<i>289</i>
<i>Figura 84 - Trecho da partitura estudos para violão solo de Nelson Piló - Chorinho didático nº 1.....</i>	<i>289</i>
<i>Figura 85 - Matéria publicada no jornal Minas Geraes - Orgão Oficial dos Poderes do Estado.....</i>	<i>293</i>
<i>Figura 86 -Trecho de partitura de Jingle composto pelo violonista Agustín Bob (Agostinho de Matos).</i>	<i>299</i>
<i>Figura 87 -Trecho de partitura de jingle composto pelo violonista Agustín Bob (Agostinho de Matos)</i>	<i>299</i>

Sumário

Introdução	15
Como esta tese está estruturada	15
O tempo... ..	17
Motivo.....	20
A dicotomia do violão	21
Violão do Rádio	22
Violão Conservatorial	22
O violão e a cidade - história e memória	24
O violão do rádio, tradição e modernidade – a subsistência de uma determinada realidade histórica.....	26
A importância de ilustrações nesta tese	41
Um retrato em branco e preto.....	44
Um violão moderno ou tradicional?	46
1 – Belo Horizonte – a cidade moderna e o violão	52
1.1 A transposição das seis cordas - de Curral D’el Rei para Belo Horizonte.....	53
1.2 A construção do discurso musical de Curral D’El Rei	64
1.3 A inauguração da capital mineira	67
1.4 Os espaços urbanos da música na nova cidade	69
1.6 A música nos ambientes privados.....	91
O Salão Vivacqua	92
A casa de Arduíno Bolívar	96
A casa de Christovam Colombo dos Santos.....	98
1.7 Casa de Música e o mercado incipiente da capital moderna	100
2.0 O contorno e a Contorno do determinismo – e os caminhos do violão	107
Narciso acha feio o que não é espelho.....	111
Um adendo sobre a ilustração... Pra Ver a Banda Passar	115
Os contornos da segregação.....	117
A mulher e o violão em Belo Horizonte.....	124
3.0 O itinerante violão	131
3.1 As apresentações de violonistas em Belo Horizonte de 1894 a 1950.....	138
Ernani Esmeraldo de Figueiredo	138
Francisco Brant Horta	139
Josefina Robledo	140
Agustín Barrios	144
Américo Jacomino (Canhoto)	145
Catulo da Paixão Cearense	146
Levino Lopes da Conceição	147
Domingos Anastácio da Silva	148
Juan Angel Rodríguez	148
Maria Thereza Augusto de Lima	151
Stephana de Macedo.....	152
Benedicto Chaves.....	153
Isaías Sávio	154
Helena de Magalhães Castro	155
Olga Prager Coelho	155
José Leite	157
Nelson Piló.....	158

José de Freitas	158
Abel Carlevaro	159
Alfredo Scupinari	160
Raimundo Costa Lobão	160
3.2 O disco e o violão, parceiros desde o início	173
3.3 A partitura e o violão	183
4 – O violão nas ondas do rádio em Belo Horizonte	187
4.1 O início do rádio no Brasil	188
A Rádio Mineira	196
A Rádio Guarani	199
Agostinho de Matos - Agustin Bob	201
A Rádio Inconfidência	203
Elias Salomé - o “homem dos 70 instrumentos”	206
Sebastião Idelfonso - Meu amigo violão	211
5.0 O ensino do violão conservatorial	218
5.1 Escola Livre de Música	218
5.2 A primeira escola de música oficial de Belo Horizonte	222
5.3 A Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG	224
5.4 Aulas de música na capital mineira	225
5.5 O início do violão conservatorial em Belo Horizonte	227
Juan Angel Rodríguez	227
José de Assis Martins	232
Maria Rachel Tostes do Carmo	239
Ao mestre com carinho	248
Walter de Carvalho Alves	250
José Lucena Vaz	254
6 – O dialeto do violão do rádio	258
6.1 - O violonista do rádio - uma metodologia entre a prática e a teoria	285
6.2 - O violão como motivador de encontro e de relações socioculturais	292
7 – Conclusão	304
Referências	310

Introdução

O maior desafio que se apresenta ao violão brasileiro é a pesquisa e organização do seu repertório, o levantamento dos principais violonistas e a recuperação de sua história.
(Castagna e Antunes - *O Violão Brasileiro Já é Uma Arte*)

Como esta tese está estruturada

Início esta seção com reflexões que me conduziram à problemática histórica que une violão e sociedade em Belo Horizonte. Em seguida, conceituo violão conservatorial e violão do rádio, história e memória, tradição e modernidade, com apoio na fundamentação teórica desta tese.

Após a introdução, estruturo esta tese da seguinte forma: no primeiro capítulo – “Belo Horizonte – a cidade moderna e o violão” –, apresento levantamento histórico desde a chegada da “Comissão Construtora da Capital” à vila preexistente até a inauguração de Belo Horizonte, cidade então símbolo da Modernidade no Brasil. Identifico a presença do violão e sua contribuição para a elaboração de um discurso que o associa à boemia, assim como também se associava a vila de Curral D’el Rei a uma concepção de atraso. Com leis e decretos, o Poder Público impôs drásticas mudanças sociais, arquitetônicas e culturais, num processo de destruição/construção marcado por velada desapropriação que tem ares de despejo, abandono e desigualdade. Com discurso ameno e a ações violentas de mudanças, inaugura-se uma cidade dividida; nela, tudo fora da Avenida do Contorno testemunha povoamento desordenado, sem planejamento, desassistido do poder público. Na área central, com ruas e avenidas largas e arborizadas, edificam-se palacetes, teatros e cinemas, configurando-se região planejada para um público seletivo. Nessa “pequena Paris”, concentram-se cafés e salões onde predomina o repertório musical eurocentrista acompanhado por pianos e instrumentos de orquestras. Desse cenário dicotômico, descrevo espaços urbanos, relações sociais e valores musicais, além de ambientes privados, dando destaque a encontros no salão Vivacqua e às residências de Arduíno Bolívar e Christovam dos Santos.

No segundo capítulo – “O contorno e a Contorno do determinismo – e os caminhos do violão” –, chamo atenção para os esforços da pequena elite construtora da nova capital para conservar uma hierarquia social, estabelecendo, para esse

mister, diferenciados critérios de cidadania, apoiados em teorias ideologicamente construídas. Respaldados em “certezas”, intelectuais estabelecem normas, publicam decretos e promulgam leis para silenciar, excluir e segregar o que está fora dos ideais da cidade moderna. O violão – instrumento musical mais popular do país – sofreu essa tentativa de silenciamento porque, se se segrega o povo, segrega-se, também, a sua arte.

No terceiro capítulo, “itinerante violão”, exponho o resultado da pesquisa que realizei analisando matérias publicadas em edições do jornal *Minas Geraes* do período de 1894 a 1950, visando coletar citações e referências sobre esse instrumento. Identifiquei, então, violonistas que atuaram na capital mineira, como Josefina Robledo, Agustín Barrios, José Augusto de Freitas, Américo Jacomino, Catulo da Paixão Cearense, Olga Prager, Stephana de Maceto, Nelson Piló e Abel Carlevaro, entre outros. Analisando matérias que divulgaram apresentações de diversos violonistas, refleti sobre a forma como o instrumento foi contemplado nesse periódico, incluindo habilidades e repertório. Apresento, em seguida, sucinto levantamento histórico sobre a “era do disco” no Brasil e mudanças motivadas por essa nova tecnologia, além de suas implicações sobre as atuações dos violonistas.

No quarto capítulo – intitulado “O violão nas ondas do rádio em Belo Horizonte” –, abordo o início do rádio no Brasil e na capital mineira, detalhando a inauguração das rádios Mineira, Guarani e Inconfidência e diversas atividades desenvolvidas por violonistas nesse meio de comunicação. Além de estabelecerem estreita relação com o público ouvinte, os violonistas do rádio compuseram extenso repertório inédito e solista. Concomitantemente, apresento resumidas biografias de três personagens do violão do rádio: Agustín Bob, Elias Salomé e Sebastião Idelfonso.

Por acreditar que a trajetória do instrumento não se resume à sua *performance*, apresento, no quinto capítulo – “O ensino do violão conservatorial” –, quadro listando diversos estabelecimentos de ensino musical da capital mineira. No processo de pesquisa no jornal *Minas Geraes*, desde 1894, encontrei, em edição de 1933, a primeira matéria divulgando aula de violão. Presumo, então, que, por volta de 1931, iniciou-se o ensino do violão conservatorial e uma rede de sociabilidade em torno do argentino Juan Angel Rodríguez Vega. Seguindo a linha mestre-discípulo, descrevo a trajetória de Maria Rachel Tostes do Carmo, primeira professora de violão em uma instituição de ensino oficial da capital mineira. Destaco, então, detalhes de trabalhos didáticos, além de curtas biografias de personagens do violão conservatorial, com esta

sequência: Juan Angel Rodríguez Vega, José de Assis Martins, Maria Rachel do Carmo, Walter de Carvalho Alves e seu aluno José Lucena Vaz.

Finalmente, no sexto e último capítulo, intitulado “Dialeto do Violão do Rádio”, teço considerações sobre esse instrumento urbano que, com o advento do disco e do rádio, contribuiu para a produção de material composicional diversificando-se em dialetos. Exemplificando com composições de João Pernambuco, Nelson Piló e Sebastião Idelfonso, assinalo as habilidades desses violonistas compositores que foram intérpretes, arranjadores, transcritores, solistas e acompanhadores.

O violão e a cidade dividem essa balda comparativa entre o que está dentro e o que está fora dos padrões simbolizados pela Avenida do Contorno. Analisei apresentações dos violonistas desde a então recém inaugurada capital de Minas Gerais e constatei que, apesar da tentativa de um limite demarcador, instrumentistas (sobretudo, os compositores) e instrumento se reinventam em repertório e sonoridade e, mesclando dialetos, ultrapassaram os limites deterministas e segregacionistas impostos desde a construção da capital mineira, moldando o gosto e vencendo certo preconceito quanto ao violão, seus ritmos e estilos populares.

O tempo...

Pesquisar é exercitar resiliência, sendo imprescindível compreender que, apesar de vivermos em uma sociedade que vende a ideia de controle sobre eventos, não é possível controlar todas as variáveis, porque contingências agem sobre nossas vidas. Sem essa consciência, corre-se o risco de se cair no perigoso jogo da ansiedade. É nesse sentido que o conhecimento se torna fascinante, posto ser impossível vislumbrar, com segurança, se uma hipótese inicial se confirmará ou não. Afirmo-o não visando ocultar ou justificar minhas falhas, mas apontar detalhes importantes quanto às difíceis escolhas e decisões para a realização deste trabalho.

Tendo iniciado o Doutorado em meados de 2019, busquei informações sobre o violão na capital mineira e me deparei com uma primeira dificuldade: a impossibilidade de entrevistar José Pascoal Guimarães, importante colecionador de partituras e conhecedor de diversas histórias sobre esse instrumento em Belo Horizonte. Fui informado, pela sua família, sobre a impossibilidade dessa entrevista, porque ele estava muito doente; durante o percurso desta pesquisa, faleceu. A boa notícia é que, consciente da importância do trabalho desse colecionador, neste ano

(2023), sua família doou o seu valioso acervo à Escola de Música da UFMG. Acredito, então, que, num futuro próximo, outros pesquisadores poderão trazer importantes contribuições para a história do violão em Belo Horizonte, complementando informações contidas nesta tese.

Ainda sobre imprevistos: no início de 2020 – precisamente, em março –, fomos surpreendidos com a pandemia da covid-19 e o mundo quase parou: bibliotecas, escolas e museus fechados e distanciamento e/ou isolamento social. Em meio à falta de informações, medo e insegurança, em novembro, recebi telefonema de Jorge Matos, filho do violonista do rádio Agostinho de Matos, insistindo para que eu fosse à sua residência, para buscar materiais que pertenceram ao seu pai: algumas partituras, fotos, disco e uma pasta com reportagens, composições e *jingles* para publicidade. Combinamos manter o distanciamento proposto pelos protocolos da Organização Mundial da Saúde - OMS; por isso, aguardei que Jorge colocasse a caixa com esses materiais no chão do passeio público, para que eu pudesse pegá-la, e, para evitar possível contaminação, prometi deixar essa caixa no porta-malas do meu carro por, no mínimo, 30 (trinta) dias, e assim fiz. Chegando à sua residência, no bairro Cidade Nova, vivenciei uma das cenas mais inusitadas da minha vida: sem sequer um aperto de mãos, sem vermos os rostos um do outro (ambos usávamos máscaras), mantendo distância, conforme combináramos previamente, peguei a caixa e a guardei no porta-malas. Antes de entrar no carro, da varanda de sua casa, Jorge me disse: “– Estou muito feliz em saber que alguém finalmente se interessou pelo trabalho do meu pai. Espero que este material ajude. Assim que passar a pandemia, marcamos a entrevista”. Entrei no carro, higienizei mãos e braços com álcool gel, com uma sensação muito estranha: estava feliz por conseguir informação sobre o violonista Agostinho de Matos, mas persistiam em mim medo e tristeza. Os cenários frequentes eram de ruas e avenidas desertas, pessoas com máscaras, ambulâncias pelas ruas e constantes dúvidas sobre o futuro. Duas semanas após esse episódio, Heloísa, esposa de Jorge Matos, me informou que seu esposo falecera, devido a complicações de uma cirurgia. Não consigo descrever o que senti naquele momento; era muita informação a ser processada. Tive de controlar a ansiedade, porque prometera aguardar 30 (trinta) dias para retirar o material guardado no porta-malas. Decorrido esse tempo, ao investigar cada partitura, documento e reportagem, vinha-me à mente toda aquela conjuntura. Como já afirmei: pesquisar é exercitar resiliência.

Desde então, aprendi a contar com a imprevisibilidade da pesquisa, por saber ser ela inerente ao trabalho. Consegui mais algumas informações com Maria de Lourdes, filha de Agostinho de Matos, mas, devido ao fato de ela morar no interior do Estado e de enfrentarmos uma pandemia, as informações me chegaram de forma espaçada e como elementos complementares ao que havia levantado, em jornais e revistas, sobre o violão no rádio.

Como todos que atravessaram esse momento difícil (da pandemia), entendi que o mais importante era não perder a esperança. A partir de então, o tempo passou a ser meu maior desafio, tempo de espera e de esperança, e, assim, a vacina chegou e, aos poucos, após a sua segunda dose, foi possível voltar a conviver, em sociedade, presencialmente.

A partir de então, precisei recuperar o tempo perdido, visitar bibliotecas, conversar com violonistas e, o mais importante: escolher quem entrevistar, visto que, mesmo com a vacina, era preciso estar atento às recomendações da OMS; principalmente quanto aos grupos de risco. Munido de máscaras, álcool gel, luvas e muita atenção, pesquisei, por meses, na biblioteca da Assembleia Legislativa, o periódico *Minas Gerais*. Reunidas as informações dessa primeira etapa, segui para outro acervo, o da Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais, estendendo a pesquisa a edições dos jornais *Estado de Minas*, *Diário de Minas* e *Folha de Minas*. A atenção e o carinho dos servidores dessas duas instituições foram imprescindíveis para a realização deste trabalho.

Simultaneamente, comecei a fazer contatos com violonistas de Belo Horizonte. Devido aos efeitos da pandemia e à exiguidade de tempo, decidi entrevistar personagens sobre os quais havia pouca ou nenhuma informação na *Internet*, sendo, portanto, imprescindíveis conversas presenciais. Entrevistei, então, Maria Rachel Tostes, Nelson Salomé, Cecília Barreto, Adriano Tomé e Sebastião Idelfonso. Apesar de entender que escolher sempre implica perder, devido às circunstâncias, para informações sobre José Lucena Vaz, Agostinho de Matos, Elias Salomé e Mozart Bicalho, entre outros, recorri a documentários, *sites* e entrevistas disponíveis em diversas plataformas online.

Após todas essas intercorrências, a palavra que me vem à mente é gratidão. Em meio a tantos acontecimentos inesperados, consegui esperar e ter esperança porque, como bem escreveu Mario Quintana (1906-1994) no poema “Seiscentos e

sessenta e seis”: “A vida é uns deveres que nós trouxemos para fazer em casa” (QUINTANA, 2013, p. 38).

Motivo

O mote para pesquisar a história do violão em Belo Horizonte surgiu ainda quando me preparava para cursar o Mestrado. Na busca por um projeto que se alinhasse aos meus anseios, encontrei a obra do compositor e violonista Nelson Victório Emanuel Piló (1914-1986) e, em 2012, fiz o primeiro contato com seu filho, o também músico Alexandre Piló. Após romper a famosa desconfiança mineira, fui convidado a ir à sua residência, no bairro Nações Unidas, em Sabará - MG, para conhecer (segundo Alexandre) uns poucos estudos para violão que seu pai compusera como autodidata. Em vários encontros, conversas acompanhadas por cafezinhos, Alexandre me mostrou manuscritos, discos, fotos, relatos de uma história de vida dedicada ao violão e à música: a obra de um homem simples que atuou, por mais de cinco décadas, como arranjador, transcritor, compositor e professor e que, apesar do convívio com grandes nomes da famosa “era do rádio”, e de ter trabalhado na então maior emissora do País – a Rádio Nacional –, não alcançou reconhecimento em vida, nem condição póstuma suficiente para proteger sua música e sua obra. Em minha dissertação de mestrado¹, concluí, a partir de documentos, entrevistas e relatos, que Nelson Piló foi figura representativa dos temas que norteiam este trabalho. Praticamente esquecido pela história, foi figura introspectiva e, em sua trajetória, venceu o preconceito e o julgamento raso, não tendo se acomodado em sua cidade natal, no seu lugar de classe, e rompeu um ciclo social de repetição, tendo buscado crescimento profissional no Rio de Janeiro, convivido com músicos de outros estilos e nacionalidades, demonstrando amor incondicional pelo instrumento.

A pesquisa sobre a vida e a obra desse compositor ensejou-me reflexões mais profundas, conduzindo-me a um objeto maior: a problemática histórica que une violão e sociedade em Belo Horizonte. A propósito, segundo Samira (2007, p. 104), “[a] história não é apenas o sepultamento dos tempos passados, mas, muitas vezes, a

¹ SOUZA, Fábio Nery de. *Nelson Piló (1914-1986) e seus estudos para violão solo: aspectos biográficos do compositor e dados sobre 157 estudos resgatados*. 2018. 100 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

redefinição de alguns aspectos, ou sua combinação com o novo que emerge”. Percebi que estava diante de um contexto maior e essas reflexões extrapolaram minhas hipóteses e alavancaram inquietudes. Concluída a pesquisa de Mestrado, ficaram-me várias perguntas, como, por exemplo: 1) como se escreveu a história do violão em Belo Horizonte?; 2) quais valores a presidem?; e 3) o instrumento abordado era plural, a exemplo das práticas e dos seus usos, e que, de certa maneira, Piló também representava? Para responder essas perguntas, era preciso mudar o foco, visto que o violão, o violonista e a cidade estão interligados em uma rede de sociabilidade, porque “as ideias não circulam elas mesmas pelas ruas; elas estão sendo portadas por homens que fazem parte de grupos sociais organizados”, CASTRO GOMES (2004:82).

Entendi, então, que precisava localizar o grupo de violonistas que atuaram na “era do rádio” em Belo Horizonte e observar como se articularam esses personagens e, a partir de estudo contextualizado das histórias dos principais violonistas de Belo Horizonte, pretendo abordar a atuação desses músicos e as transformações sociais e culturais em Belo Horizonte: como se inseriram em diferentes contextos? E qual o papel do rádio, dos salões e das instituições de ensino para a atuação desses músicos? Acredito que essas informações possam explicar o ostracismo de Nelson Piló e de outros músicos do violão do rádio em Belo Horizonte. Relembro, a propósito, Castagna e Antunes (1994), citados na epígrafe dessa pesquisa, que afirmam que, além da importância do repertório e dos violonistas, precisamos nos preocupar com a “recuperação de sua história”.

A dicotomia do violão

Para melhor entendimento histórico da trajetória do violão em Belo Horizonte, cunhei os termos *violão conservatorial* e *violão do rádio* como nomenclaturas para designar diferenças históricas, visto que vislumbro uma “desconstrução”; ou melhor: uma aproximação dos violões conservatorial e do rádio, afastando um olhar histórico evitado de preconceitos estéticos e ideológicos. Viso, com isso, estabelecer diálogo entre essas tradições, passando pelas transformações pedagógicas resultantes de reconsiderações históricas, a fim de fazer emergir uma série de questões sob múltiplos aspectos sociais e históricos, mas, também, eminentemente musicais (sonoridades, técnicas, personagens musicais, repertórios, usos e práticas).

Violão do Rádio

O violão, no Brasil, 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. Trata-se, portanto, de instrumento que, mesmo sem perceber, buscou seu próprio caminho, porque, no seu fazer musical, foi encontrando soluções, no dia a dia, organizando-se na prática ligada ao mercado. Apesar de dialogar com o grande público e, historicamente, ter herança do colonialismo², o violão do rádio construiu um repertório híbrido, diverso, não se limitando a repetir atitudes ou rastros de colonialidade, conquistou forma e encontrou sustentação no rádio, acompanhando regionais e programas de auditórios, não se enclausurou em um padrão solista, técnico, metodológico, próprio da escrita e da pedagogia do violão moderno nos moldes da escola de Francisco Tárrega. Apesar de, sob a luz de uma musicologia mais antiga, por vezes, esse violão ter sofrido com adjetivações pejorativas como “menor”, “popular”, “regional”, “prático”, “acompanhador” e “cifrado”, não se abalou, produziu repertório, estilo e público, com raízes no rural e no urbano, dialoga com o cotidiano e o coletivo, escapando às atribuições estéticas colonizadoras de mera imitação.

Violão Conservatorial

Cunhei o termo *violão conservatorial* visando trazer um olhar disciplinar³ que englobasse a trajetória histórica do instrumento à academia, identificando o seu meio

²Para essa afirmação, parti de dois pontos: segundo Márcia Tarborda (2011, p. 71), entre 1808 e 1822, com a chegada dos estrangeiros, “podemos imaginar, portanto, que com o numeroso desembarque de pessoas tivesse aqui chegado à novidade da viola francesa, que, como vimos, percorria com sucesso as principais capitais europeias”. O violão, portanto, chegou pelas mãos dos europeus e, a partir da convivência, foi se moldando e construindo repertório no Brasil. O segundo é que, no decorrer da pesquisa sobre as trajetórias dos violonistas do rádio de Belo Horizonte Elias Salomé, Mozart Bicalho, Nelson Piló e Sebastião Idelfonso, constatei que parte da sua formação no instrumento foi baseada em métodos de compositores europeus. De certo modo, esse fato pode ser considerado uma herança do colonialismo, mas esses violonistas, porém, não seguiram esse rastro de colonialidade, porque construíram um repertório do rádio tipicamente brasileiro.

³ Capaz de produzir interações entre disciplinas, articulando práticas com o instrumento e estabelecendo diálogos entre campos do saber e comportamentos dos sujeitos.

de legitimação que não se sujeita ou se limita às universidades, estando associado ao fazer nos sentidos estético, escrito e hegemônico. Acolhido pelo Poder Público, o violão, nesse caso, vincula-se à carreira didática oficial e privilegiada, o que contribuiu para que a função de seu trabalho ficasse, por vezes, oculta. Por isso, afirmo que o *violão conservatorial* incorporou a si um traço de colonialidade⁴; ou seja: seguiu uma lógica em sua (con)formação: o que fugia ao padrão europeu não tinha legitimidade para produzir sua história. Seu lugar de confirmação foi o conservatório, espaço de reprodução que conserva e (re)produz por meio de ensino formal. Em Belo Horizonte, o violão erudito foi acolhido pela elite e pelo Poder Público, tendo como portas de entradas os salões, os clubes e o Conservatório Mineiro de Música. Esse violão conservatorial, de repertório europeu, teve por objetivos ensinar, refinar, salvar e elevar⁵ 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.

Entendo que, entre o objetivo didático do violão formalizado e a prática diária do violão de raízes populares em Belo Horizonte, tivemos transições, influências, diálogos e rasuras, porque nem a música nem o violão se limitam a territórios demarcados.

Esta pesquisa lança, portanto, um olhar para além das fronteiras⁶ sociais e deterministas, visando descrever as trajetórias de um instrumento que frequentou teatros, salas de concertos, saraus e serestas, produziu histórias e memórias, dignas de se ouvir, escrever e contar.

⁴ Não quero trazer juízos categóricos, porque entendo que há muitas nuances nessas classificações; pretendo, sim, mostrar que o violão não respeitou essas barreiras e conceitos.

⁵ Segundo Myrian Ribeiro Aubin (2015, p. 19), no início da formação musical da moderna Belo Horizonte, a classe social vinculada ao repertório erudito trouxe como “projeto civilizador” a crença de que seria capaz de educar, civilizar, apurar e refinar “os gostos de outras camadas da população que considerava esse tipo de música, muitas vezes, como superior em relação a outras manifestações artísticas”.

⁶ Esclareço que, ao longo deste trabalho, especificarei essas fronteiras, por entender ser necessário para se descrever a trajetória do instrumento, que serviu à elite, aos menos abastados e à cidade marcada por uma avenida que delimitou território e segregou moradores. Por meio de uma linha imaginária, a capital mineira definiu diferenças culturais e simbólicas; por isso, suponho que, para analisar as relações desse instrumento com essa cidade, é preciso contemplar o esforço humano de organizar, controlar e dominar determinados espaços territoriais.

O violão e a cidade - história e memória

Esta tese articula diversas fontes – que vão de fotos, revistas, acervos e partituras a relatos e entrevistas com personagens do violão da cena musical de Belo Horizonte –, sendo, por isso, importante discutir, entre outros, dois conceitos fundamentais para a sua defesa: História e Memória. O violão é o protagonista, nesta pesquisa, e sua trajetória tem vinculação direta com as fontes que trazem memórias que podem ser utilizadas pela História. Esta, por sua vez, é ciência complexa e repleta de desafios, não podendo ser considerada apenas como estudo do passado, devendo, como afirma Jacques Le Goff (2003, p. 15), ser entendida como “ciência da mutação e da explicação dessa mudança”. Cumpre a ela não glorificar o passado, mas abordá-lo com um conjunto de ferramentas,⁷ visando criticar suas fontes, em “tentativa” de alcançar a “verdade”⁸.

“Nascida no século XIX, sob a égide do Positivismo, a ciência histórica constituiu-se em torno dos registros de acontecimentos do passado. Essa era a sua particularidade, em relação aos outros campos”⁹. Nesse período, forças estruturais, coletivas, individuais e culturais eram negligenciadas. Segundo Jacques Le Goff (2003), em função de profunda renovação do domínio científico – a partir da interdisciplinaridade, com a validação de novas ciências, como a Sociologia, a Antropologia, a Psicologia e a Linguística, entre outras –, muitas das disciplinas tradicionais tiveram de se reelaborar. Alinhada a esse movimento, para refletir sobre suas problemáticas, surge uma nova corrente historiográfica: a *Nouvelle Histoire*, que se preocupa não somente com grandes eventos, com os atos heroicos, mas, também, com os fragmentos da História, com o homem simples, médio, anônimo, pertencente ao universo coletivo, trazendo “um novo olhar temporal, que questiona o valor do

⁷ Fontes escritas: partituras, cartas, letras de músicas, livros, jornais, teses, revistas, documentos particulares e públicos. Fontes não escritas: entrevistas e depoimentos orais, documentários, *podcasts*, filmes e fotografias, entre outros.

⁸ “Articular, historicamente, o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso” (BENJAMIN, 1987, p. 224-225).

⁹ MENEZES, William Augusto de. *Evento, jogo e virtude nas eleições para a presidência do Brasil - 1994 e 1998*. Orientadora: Ida Lúcia Machado. 2004. 484 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004. p. 38.

acontecimento, do linear e da unicidade da história tradicional” (PROCÓPIO-XAVIER, 2012, p. 110).

Já a memória é elemento interveniente em nossas vidas, seja de forma individual ou coletiva. As experiências vividas, armazenadas em nossos cérebros, consciente ou inconscientemente, retornam em processos vivos, dinâmicos, seja por real necessidade de lembrança ou por emoção, sem se perder a compreensão de que não há lembrança sem esquecimento; ou seja: tanto a história quanto a memória são seletivas: escolhe-se o que lembrar e o que esquecer. Para o sociólogo francês Maurice Halbwachs (2006, p. 71), a memória não é somente individual, mas, também, coletiva, porque o indivíduo, além de sofrer influências do seu meio, interage com ele, e nele; portanto, memória é reconstrução com referência aos contextos sociais. Segundo ele, a história começa quando a memória termina, porque a memória é vivida de forma física ou afetiva e “a única forma de salvar as lembranças é fixá-las por escrito em uma narrativa seguida, uma vez que as palavras e os pensamentos morrem, mas os escritos permanecem”¹⁰ (HALBWACHS, 2006, p. 80). Ainda em tempo: cumpre lembrar que tanto história quanto memória são conceitos que ajudam a trazer para o presente perguntas que pretendemos fazer para o passado¹¹ (HILL, 1987, p. 32).

O instrumento violão, na capital mineira, tem passado ainda pouco conhecido, visto que faltam pesquisas sobre ele. A história do violão no Brasil foi, muitas vezes, articulada como se fosse a história do violão no Rio de Janeiro ou, quando muito, a história do violão em São Paulo. Esta pesquisa, portanto, vem se juntar a outros recentes trabalhos espalhados pelo Brasil que vêm traçando contorno um pouco mais amplo para esse instrumento,¹² constatando-se que, nesse processo de renovação

¹⁰ Para Halbwachs, a memória termina quando deixa de ter amparo coletivo quando deixa de ter o suporte de uma classe. Mais informações: HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Vértice, 2006.

¹¹ Lembro, a propósito, o historiador Christopher Hill, autor de *O Mundo de Ponta-Cabeça*, que afirma: “A história precisa ser reescrita a cada geração, porque, embora o passado não mude, o presente se modifica; cada geração formula novas perguntas ao passado e encontra novas áreas de simpatia à medida que revive distintos aspectos das experiências de suas predecessoras” (HILL, 1987, p. 32).

¹² Apenas para citar alguns trabalhos: BORGES, Jason Willians da Silva. *Violão em Manaus: um panorama de duas instituições públicas estaduais de ensino de música e da Orquestra de Violões do Amazonas* (2018); NASCIMENTO, Ismael Lima do. *O idiomatismo na obra para violão solo de Sebastião Tapajós* (2013); HABIB, Salomão. *O poeta do violão. Violões da Amazônia* (2013); SANTOS, José Daniel Telles dos. *Lúcio Yanel e o Violão Pampeano: memória(s), história(s) e identidade(s) de um fazer musical no sul do Brasil* (2012). Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pelotas. DIAS, Saulo Sandro Alves. *Desatando os nós do pagode sertanejo: a rumba no*

da nossa musicologia sobre o violão, dialetos, idiomas e particularidades começam a progredir de maneira mais inescapável, reafirmando, assim, a riqueza do nosso caldeirão cultural relacionado ao violão.

O violão do rádio, tradição e modernidade – a subsistência de uma determinada realidade histórica

Este trabalho foi inspirado por dois atores: o primeiro é o violão, instrumento com o qual convivo desde a infância; cordofone que, no Brasil, resistiu ao preconceito, impôs suas sonoridades, passeou pelas ruas, embalou serestas, desdobrou-se em práticas múltiplas e em representações variadas que se encontraram no rádio, mas também no conservatório e na academia. O segundo é Belo Horizonte¹³, a cidade concebida, projetada e construída sob a égide da Modernidade, espaço no qual o violão encontrou terreno fértil para se pluralizar, seduzindo personagens, ouvintes e amantes que empenharam seus dedos para executar repertórios que conquistaram os sons das Gerais e do Brasil.

Escrevo na primeira pessoa do singular porque haveria, acaso, como falar de instrumento tão intimista com impessoalidade? O violão envolve personalidade, visto que é abraçado, acolhido pelo corpo de quem lhe dedilha as cordas, sendo impossível tocá-lo longe do colo e do coração. Por isso, optei por uma linguagem mais pessoal, mais natural, alinhando-me melhor às narrativas sobre a sua trajetória.

A cidade de Belo Horizonte foi inaugurada em 12 de dezembro de 1897; ou seja: oito anos após a Proclamação da República. Segundo Thiago Carlos Costa (2014, p. 45), a República precisava, nas suas primeiras décadas, se estabelecer

violão do maestro Itapuã. *In*: XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, São Paulo. 2014. - BOLIS, Stephen Coffey; SILVA, Esdras Rodrigues; ANTUNES, Gilson Uehara Gimenes. Antônio Madureira e o violão no Nordeste: contribuições para uma historiografia musical brasileira. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 27., 2017, *Anais [...]*. Campinas, SP, Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2017. p. 1-9; DA SILVA, Marco Rodrigo Castro; DE OLIVEIRA LIRA, Ezequias. A música para violão de Nonato Luiz: aspectos iniciais de pesquisa sobre os gêneros musicais influenciadores. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 28., 2018, *Anais [...]*. Manaus, AM, Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2018.

¹³ “Originariamente chamado Arraial do Curral D’el Rei (1711), em 1890, o local foi renomeado Arraial de Belo Horizonte, por época do início das discussões sobre a escolha do sítio a ser erguida uma nova capital para Minas Gerais. Mas quando da inauguração, em 12/12/1897, mudou-se o nome para Cidade de Minas. Como não teve receptividade, em 1901, a capital novamente volta a chamar-se Belo Horizonte” (VEIGA, 2020, p. 29).

como regime político; para se distanciar do passado, apagar de vez os vestígios da monarquia e, para dar estabilidade ao novo regime, foram engendrados dois processos visando implementar uma política para as massas. O primeiro foi no campo simbólico, “como a elevação de Tiradentes ao cargo de herói nacional, a constituição de hinos nacionais, de bandeiras e da constituição de um novo calendário cívico” (*idem, ibidem*). O segundo, na prática e na valorização urbanística, com construção e revitalização de centros urbanos com o “bota-abaixo” de Francisco Pereira Passos na antiga capital federal (Rio de Janeiro), no início do século XX, além do “estabelecimento de monumentos em praças públicas e a reconstrução das normas de ensino primário¹⁴” (COSTA, 2014, p. 44). O que, ainda segundo o mesmo pesquisador, configurou forma violenta e excludente para legitimar as ações do novo governo, dando início a todo um processo de mudanças sociais, econômicas, políticas, ideológicas e culturais. O eixo norteador das novas forças políticas foi ‘instaurar “diversas intervenções na vida social brasileira, que seriam implementadas, como a intensificação da imigração europeia, o estabelecimento de novas datas e heróis cívicos, a intervenção nos antigos centros e a criação de novos espaços urbanos”¹⁵. Nesse confuso e conflituoso final de século XIX, foi construída a capital mineira, com bases em teorias positivistas e subsidiadas por uma elite excludente e utilitarista.

Meu trabalho será o de problematizar, identificar padrões hegemônicos e relativas exclusões do violão em Belo Horizonte, instrumento harmônico de diversas facetas que chegou ao país no início do século XIX¹⁶ e que, guardadas eventuais particularidades, seguiu a reprodução de um padrão brasileiro: a separação política e econômica, de acordo com as origens socioculturais; no caso: de seus praticantes, repertório e público.

Ao contrário do que, geralmente, se pensa, o violão também teve espaço na corte e junto à classe privilegiada,

¹⁴ COSTA, Thiago Carlos. *O escritor andarilho por entre montes, letras, vales e memórias*: Alfredo Camarate e a construção de Belo Horizonte. 2014. 147 f. Dissertação (Mestrado em Letras - Teoria da Literatura e Literatura Compada) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014. p. 44.

¹⁵ COSTA, Thiago Carlos. *O escritor andarilho por entre montes, letras, vales e memórias*: Alfredo Camarate e a construção de Belo Horizonte. 2014. 147 f. Dissertação (Mestrado em Letras - Teoria da Literatura e Literatura Compada) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014. p. 42

¹⁶ TABORDA, Márcia. *Violão e Identidade Nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. p. 94.

Ao nascer na Europa no fim do século XVIII, o violão foi projetado para o mundo como uma prática difundida nos mais importantes salões da sociedade. Foi com esse status que chegou e se ambientou no Rio de Janeiro em princípios do século XIX: moda europeia cultivada, sobretudo, pela elite estrangeira, incluindo uma figura de grande repercussão na história nacional – a princesa Leopoldina. (TABORDA, 2021, p. 28).

Segundo Taborda (2021, p. 24), “o contato inicial desse instrumento com a sociedade carioca revela que ele foi incorporado ao cotidiano das classes dominantes”, e o violão “foi praticado tanto na Quinta da Boa Vista”, referindo-se à princesa Leopoldina, “nos salões das elites econômica e social”, quando “o uso do violão na prática musical em residências do Rio de Janeiro teve especial significado na vida do casal de suíços Heinrich e Cécile Däniker-Haller, que morou na cidade na primeira metade do século XIX¹⁷”:

Em documento do arquivo histórico do Museu Imperial de Petrópolis, intitulado *Note des Morceaux de Musique*, com data aproximada de 1817, foram listadas obras musicais adquiridas ou solicitadas por Leopoldina, abrangendo diferentes formações instrumentais. Nessa lista, o repertório violonístico está relacionado e identificamos peças de autores como Carulli, Meissonnier, Lintant, Kuffner, Carcassi, Giuliani, entre outros. (TABORDA, 2021, p. 37)

Diante do exposto, confirma-se que o violão esteve presente na corte e nos salões da sociedade; porém, sendo instrumento portátil e bem mais modesto, economicamente, “atravessou os salões da corte, popularizou-se na expressão oral e na profusão de oficinas de violeiros que grassavam pelo Rio de Janeiro no século XIX¹⁸”. Dessa forma, confirma-se uma característica desse instrumento no Brasil: a pluralidade do seu repertório, porque, no seu uso e na sua prática, o violão se constituiu como instrumento tanto do povo quanto da elite.

Por ser um instrumento do povo, não adotou para si apenas códigos escritos como determinante para sua prática, ou seja, seu processo ensino-aprendizagem assumiu também um caráter oral, de fácil assimilação por não letrados, servindo, portanto, também aos excluídos, que aprende(ra)m com ensino não formal, com

¹⁷ TABORDA, Márcia Ermelindo. *O violão na corte imperial*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2021. p. 43. (Cadernos da Biblioteca Nacional, 17)

¹⁸ TABORDA, Márcia Ermelindo. *O violão na corte imperial*. 2. ed. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2021. p. 13. (Cadernos da Biblioteca Nacional, 17)

métodos práticos, com acordes para acompanhar as modinhas em serestas pela cidade:

Data também do século XIX, um raro exemplar de método prático publicado, em Pernambuco, por Miguel José Rodrigues Vieira, em 1851, com a finalidade de orientar pessoas que, mesmo sem qualquer noção de música, tivessem o desejo de acompanhar peças cantadas ao violão. “É de tão fácil compreensão que mesmo as pessoas que não tocam por música (vulgarmente chamadas tocadores d’ouvido) poderão conseguir um resultado completo.” Note-se que a expressão “tocar de ouvido” é utilizada no meio musical violonístico desde meados do século XIX. (TABORDA, 2021, p. 60)

Saliento que não estou me referindo a ruptura, mas a fatos de antes mesmo do advento da Modernidade, à música da elite e à música do povo, a oposições de significados sociais atribuídos a um e a outro. É quanto a ponto que chamo atenção para o violão como instrumento que se presta a várias linguagens, lembrando que a linguagem é importante marcador social, por revelar ou denunciar sua origem – e/ou a de seu usuário – por meio de vocabulário, sotaques, dissonâncias. Sendo assim, neste trabalho reflito sobre diferentes lugares, espaços e tempos ocupados pelo violão no contexto da cidade de Belo Horizonte buscando compreender como foi construída a imagem da cidade moderna no início do século XX. Para tanto, reflito sobre relações que se estabelecem entre tradição e modernidade.

Tradição e modernidade são codependentes. A propósito, em *Os filhos do barro*, Octavio Paz (1984, p. 17-18) afirma que a “modernidade é uma tradição polêmica”, é um jogo contraditório, o que ele chama de “tradição da ruptura”, porque desaloja, de maneira provisória, transitória, uma tradição existente, para, imediatamente, inserir outra em seu lugar. Já Valéria Machado de Souza (2009, p. 80) afirma que uma das consequências mais marcantes da Modernidade é o “sentimento de ambiguidade entre o choque causado pelo novo e a ruptura com as referências da tradição”. O novo e a novidade passaram a exercer sedução sobre o Homem moderno e, por isso, “assistimos ao início de drásticas mudanças operadas na estrutura da cidade, e que trouxeram impactos tanto no espaço quanto nas relações econômicas, sociais e culturais” (*idem, ibidem*).

Segundo Hobsbawn; Ranger (1997, p. 17), as tradições, que, por vezes, se apresentam muito antigas, na verdade são mais novas do que parecem, porque foram inventadas pelos discursos. As invenções das tradições indicam sintomas importantes

que devem ser analisados em seus respectivos contextos, que estabelecem relações na sociedade, porque

O termo tradição inventada é utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto as “tradições” realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo – às vezes coisa de poucos anos apenas – e se estabeleceram com enorme rapidez. (HOBSBAWM; RANGER, 1997, p. 9).

Belo Horizonte acaba sendo marcada por essa mistura entre tradição e modernidade, que traz consigo reflexos de um cenário característico da sociedade ocidental pós-segunda revolução industrial. As tradições inventadas podem ser classificadas

em três categorias superpostas: a) as que se estabelecem ou simbolizam as coesões sociais ou as condições de admissão de um grupo ou de comunidades reais ou artificiais; b) as que se estabelecem ou legitimam instituições, status ou relações de autoridade; c) aquelas cujo propósito principal é a socialização, a inclusão de ideias, sistemas de valores e padrões de comportamento. (HOBSBAWN; RANGER, 1997, p. 17).

Desse modo, se a tradição é uma invenção da Modernidade, ela deixa de ser característica apenas das sociedades vistas como tradicionais porque, sem se separarem totalmente das suas origens, as tradições sofrem modificações, rupturas e adaptações que se instalam, aos poucos, em diversos momentos e localidades.

A historiadora e professora Mônica Velloso (2011, p. 12), em *História & Modernismo*, afirma que o moderno é abrangente, complexo, é mutável, ambíguo, transitório. Além de ter natureza esquiva, existe no presente, tem sua base de referência presidida pela tradição e é relação internacional que molda pensamentos, valores e confere sentido a visões, culturas. O historiador Jacques Le Goff (2003, p. 7), por seu turno, aborda as origens do termo “moderno” significando o novo em oposição ao antigo, o presente contraposto ao passado. Modernidade é termo que surgiu nos países europeus, quando se incorporou, de forma gradativa, o sistema capitalista instituído a partir de mudanças sociais consideráveis. Dessa forma, podemos pensar esse termo como projeto dos pensadores iluministas, apresentando caráter ideológico de se tentar organizar, racionalmente, a sociedade e defender a valorização do indivíduo. Após a Revolução Francesa, a Modernidade torna-se, de fato, modo de vida social, passando a se constituir um estado moderno, incorporando

a si os progressos da chamada Revolução Industrial, além das áreas científica e tecnológica. Jacques Le Goff (2003, p. 179), a propósito, afirma que do encontro entre países atrasados e desenvolvidos surge o termo Modernidade, “que se impõe no campo da criação estética, da mentalidade e dos costumes”.

Maria Lúcia Bastos Kern (1984, p. 151), por seu turno, entende que “o conceito de modernidade está relacionado à mudança que gera o progresso, em oposição ao passado e à tradição”. Afirma, então, que:

Posteriormente, novas mudanças sociais se processam, como o crescimento demográfico, a concentração urbana, a divisão do trabalho e o aperfeiçoamento dos meios de comunicação de massa, o que tem como efeito a transformação do próprio conceito de modernidade. Esta passa a se articular sobre a mudança, a inovação, a instabilidade, a tensão, a crise e como representação ideal ou metodológica, fugindo, assim, à meta dos iluministas (KERN, 1984, p. 151).

Dessa forma, é fato que a Modernidade, na sucessão das épocas, conheceu e vem conhecendo infinitas variações. Logo, desdobra-se em todos os setores da sociedade, opondo-se à tradição e agindo de forma não homogênea sobre o comportamento coletivo.

O rádio, como meio de comunicação de massa, também contribuiu para a transformação do conceito de modernidade e teve papel importante tanto na vida social de Belo Horizonte quanto para uma reconfiguração das práticas sociais e da atuação dos violonistas da época. O rádio, meio de comunicação diretamente vinculado ao foco desta pesquisa, iniciou suas atividades em Belo Horizonte na segunda metade dos anos 1930, com a inauguração das Rádios Mineira, Guarani e da Rádio Inconfidência, sendo esta última reconhecida como emissora “padrão de continente, [...] devido aos estúdios e à modernidade dos equipamentos que possuía” (OLIVEIRA, 2010, p. 99).

A trajetória do violão na capital mineira é marcada por diversas particularidades. O instrumento que, outrora, estava nas ruas, associado à modinha e à seresta, no antigo Curral D’el Rei, na capital moderna, apesar da tentativa de seu silenciamento, e ao contrário do que se imaginava, mesmo que timidamente, resiste. Em matérias publicadas no jornal *Minas Geraes*, o violão popular é citado como tendo repertório eclético, que inclui modinhas, emboladas, sambas, lundus e maxixes, mas também presente em ambientes fechados, como cineteatros, clubes, salões e hotéis, e executado por nomes como Juvêncio Viglione, João Pernambuco (Os Oito Batutas) e

Américo Jacomino (Canhoto), entre outros. Ainda completando essa lista, chamo atenção para a presença do violão acompanhador em saraus de músicas e poesias, representado por Catulo da Paixão Cearense, Maria Thereza Augusto de Lima, Helena Magalhães de Castro e Stephana de Macedo. Nesse sentido, ao contrário do que sempre se pensou, assim como em outras capitais, confirma-se a presença do instrumento em apresentações para a alta sociedade de Belo Horizonte. Com o advento do disco e, logo após, do rádio, nomes como Olga Prager, Helena Magalhães e Stephana de Macedo contribuíram para a ascensão do violão não somente solista, mas, também, do violão acompanhador, às salas de concerto. Além de confirmar a presença do violão popular e acompanhador junto à classe privilegiada da capital, essa informação demonstra que, entre o moderno e o tradicional, há uma linha tênue.

Conjuntamente com esse movimento do violão acompanhador, esse instrumento plural aqui também sofreu grande influência do violão europeu que, neste trabalho, chamo de conservatorial. Pelas mãos de Ernani Figueiredo, Francisco Brant, Josefina Robledo, Agustín Barrios, Levino Lopes da Conceição, Juan Angel Rodríguez, Isaías Sávio e Andrés Segóvia, entre outros, chegou a Belo Horizonte um repertório eminentemente europeu, associado à escola moderna de Francisco Tárrega.

A música circula de maneira incontrolável; portanto, não se fixa em um território. Nesse encontro entre o violão acompanhador e o violão dedilhado, espontâneo e formalizado, acontecem trocas, ranhuras. Dessa forma, o instrumento vai se moldar, ressurgir e (re)construir repertórios e fama nas ondas do rádio; ou seja: o violão e a cidade de Belo Horizonte se constituem nessa dicotomia entre o tradicional e o moderno, mantendo as duas características: as originais, que são permanentes, e as inovadoras, que são transitórias, sendo que o que permanente no novo é o que se torna tradicional.

Segundo Luciano Gatti (2009), a Modernidade deixa-se dominar por um tempo que se autoconsome:

A beleza da modernidade não se opõe à beleza antiga. O que ocorre é que a beleza antiga, o eterno e imutável, está presente na beleza moderna na forma de seu devir. Isso significa que a fugacidade da beleza moderna só poderá tornar-se eterna, e a obra de arte ser autenticamente moderna, se o artista moderno for capaz de retirar de sua época justamente aquilo que é transitório e fugidivo, que é passível de tornar-se antigo e obsoleto. O transitório é o que

constitui a obra como moderna e, ao mesmo tempo, o que lhe assegura a possibilidade de tornar-se eterna. (GATTI, 2009, p. 164).

A modernidade associada à cidade de Belo Horizonte está diretamente relacionada ao progresso, à ruptura com o antigo Curral D’el Rei (a vila pré-existente à construção da capital), à Arquitetura, à ocupação do espaço público, com ruas, avenidas e parques. Ela ainda pode ser entendida como marcada por uma série de inovações tecnológicas advindas da Revolução Industrial, como o cinema, o disco e o rádio, que influenciaram todo o modo de organização social. O processo de fundação da cidade de Belo Horizonte foi “uma fricção” que teve como protagonistas moradores do antigo Curral D’el Rei, funcionários públicos da monárquica Ouro Preto, mão de obra de outras regiões do Estado de Minas Gerais, do Brasil e de outros países. Com essa comunicação oral e escrita entre gerações de imigrantes possivelmente foram se estabelecendo vínculos entre passado e presente, descortinando-se um percurso com traços do tradicional e do moderno, em termos de costumes, festividades e sonoridades:

Na verdade, não se pode esquecer que Belo Horizonte foi construída por imigrantes, muitos deles vindos do interior das Minas Gerais, de lugares não muito diferentes do velho arraial do Belo Horizonte. Assim, a Nova Capital foi se transformando, estranhamente, numa cidade moderna, de gente moderna, mas de costumes provincianos. (ARAÚJO, 1997, p. 53)

A pesquisadora Wanessa Pires Lott (2009), em *Cenas festivas da/na cidade de Belo Horizonte: 1897-1922*, descreve essa fricção entre a tradição e a modernidade assinalando que:

Belo Horizonte é inaugurada em 1897 para ser a capital do estado de Minas Gerais e um símbolo do regime republicano no Brasil. Apesar de ser construída em prol dos valores laicos da modernidade, epifaniza, por meio do modo de festejar de seus moradores, valores da tradição. Neste sentido, a cidade não se separa totalmente dos valores da tradição e da religião e nem agrega totalmente os valores da modernidade e da laicidade. Belo Horizonte coloca-se no estado limiar em relação à separação e à agregação dos valores pontuados. (LOTT, 2009, p. 6)

Apesar de o seu planejamento enfatizar a modernidade, a cidade demonstra, em sua construção, desconsideração pelo passado e imposição do presente, com projeto equivocado de futuro. É muito moderna para ser tradicional e muito tradicional para ser moderna. Nesta leitura sobre a história do violão em Belo Horizonte,

apresento pontos importantes, considerando aspectos do cotidiano, da experiência humana, não me limitando apenas aos veículos de informação “canônicos”, porque “a modernidade surgiu sob o signo da mudança e o progresso passou a ser a ideia básica que deu movimento a tudo¹⁹” (MACHADO, 2009, p. 4).

Na capital mineira, a modernidade se instaura em um período em que as cidades passam a ter grande importância, e Belo Horizonte, então, foi marcada por grande valorização urbana e suas consequências, como o aumento populacional, o crescimento desordenado das periferias, novas formas de ocupação dos espaços urbanos, as experiências decorrentes das dinâmicas da convivência da cidade, etc..

Ao mesmo tempo, ocorre outra articulação, porque Minas Gerais desempenhou papel importantíssimo no período colonial, não só em termos políticos e econômicos, mas, também, estéticos; a Modernidade, em Belo Horizonte, tem especificidades vinculadas ao interior do Estado e ao passado, instaurando grande tensão entre o novo e o antigo, o moderno e a tradição.

O violão em Belo Horizonte, assim como em outros grandes centros urbanos, tem essa especificidade de estar vinculado ao interior do Estado e sua trajetória tem relação com esse período de valorização das metrópoles, que motivou o processo de migração de violonistas do interior para a capital do Estado. Atraídos por essa nova forma de configuração social e em busca de oportunidades, Mozart Bicalho (Bom Jesus do Amparo - MG), Agostinho dos Santos (Catas Altas da Noruega - MG), Sebastião Idelfonso (Ponte Nova - MG) e Elias Salomé (Baependi - MG) saíram das cidades onde nasceram para desenvolver carreiras em Belo Horizonte; ou seja: dos cinco violonistas do rádio contemplados nesta tese, somente Nelson Piló nascera em Belo Horizonte.

Ressalto que, para entender a trajetória do violão e analisar os diversos movimentos, utilizei como fonte documental da Imprensa escrita o jornal *Minas Geraes*, visto que, nesse “diário oficial” do Estado, publicaram-se informações importantes para se analisar como foram construídos os discursos do governo para legitimar o projeto modernizador da capital mineira.

Observo que recorro, também, aos trabalhos de dois cronistas que escreveram sobre o processo de transformação do antigo arraial na cidade de Belo Horizonte. O

¹⁹ MACHADO, Valéria Aparecida de Souza. A cidade moderna: Belo Horizonte nas crônicas de Carlos Drummond de Andrade. *Outra Travessia*, Florianópolis, n. 8, p. 77-89, dez. 2009. p. 4

primeiro é Alfredo Camarate, que chega a Minas Gerais em 1893 e logo começa a publicar no recém-lançado²⁰ jornal *Minas Geraes*. Suas crônicas, publicadas na seção “Por entre montes e vales”, alternavam assuntos mundanos e o discurso de um estrangeiro sobre a modernidade (COSTA, 2014, p. 74), resultando no apagamento da memória do Curral D’el Rei. O segundo é o Padre Francisco Martins Dias²¹, vigário da paróquia de Nossa Senhora da Boa Viagem, que, em 1895, lançou o primeiro jornal semanário da cidade – *Diário - Bello Horizonte* –, “cujo objetivo era noticiar à população local, o andamento dos trabalhos da Comissão Construtora da Nova Capital” (DIAS, 1897, p. 4).

Analisadas as crônicas desses dois escritores, identifiquei, nos discursos “oficial”, de Alfredo Camarate, e “conservador”, do Padre Francisco, um projeto positivista pareado com os anseios da Nova República. Nessas crônicas, identifica-se invenção da tradição porque, ao associar o Curral D’el Rei ao passado, às tradições rurais mineiras, Camarate minimiza os efeitos perversos das desapropriações e do apagamento. Ao mesmo tempo, articula um discurso enaltecendo a construção da nova capital do Estado, projetada para ser cidade moderna, em conformidade com as aspirações republicanas. Atribuiu-se à construção de Belo Horizonte caráter de obra monumental, elevando-se-a a cartão postal da República e, ao mesmo tempo, instaura-se um movimento que desqualifica tudo o que se aproxima do antigo regime político. Dessa forma, as matérias do jornal oficial do Estado seguem o mesmo princípio, qual seja: enaltecer as concepções urbanísticas, paisagísticas e arquitetônicas, ao mesmo tempo em que constrói e articula discursos que reafirmam o projeto de nação que estava sendo forjado para o país. É em meio a essa dicotomia que o violão e a cidade dialogam.

²⁰ O *Diário Oficial do Estado de Minas Gerais* teve sua primeira edição em 1892, em Ouro Preto, então capital do Estado.

²¹ Pe. Francisco Martins Dias - escritor, jornalista e educador. Vigário da paróquia da Boa Viagem e editor do primeiro jornal, o semanário *Belo Horizonte* (desde 1895), que informava acerca do andamento dos trabalhos da construção da cidade transformando-se, a partir de meados de 1897, em pequeno jornal diário. Autor de *Memória Descritiva do Distrito de Belo Horizonte*, editada em folhetos nos primórdios da capital. Em 1897, foi publicada sua obra intitulada *Traços Históricos e Descritivos de Belo Horizonte*, pela tipografia de Belo Horizonte. Fundou a primeira escola normal livre que funcionava onde se localizava em um passado recente o Colégio Imaculada (alto da Rua da Bahia) e instalou o primeiro curso de educação para moças, Colégio das Irmãs Cassão, “que funcionou, primeiro, num velho prédio curralense da antiga praça da Matriz da Boa Viagem e depois um prédio novo da Rua Timbiras” (SENA. O cinquentenário de Belo Horizonte. Op. cit., p. 55). BARRETO, Abílio, *Belo Horizonte, memória histórica e descritiva, história média*, Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1995. p.110.

As citadas crônicas eram escritas para atender a um projeto do Estado, além de fornecer à sociedade letrada e aos dirigentes do governo informações pertinentes quanto à situação do processo de construção da nova capital²².

Apresentados os conceitos tradição e modernidade, cumpre pensar os diferentes lugares, espaços e tempos ocupados pelas artes e pelo violão no contexto da cidade de Belo Horizonte. Apresento, então, em seguida, alguns exemplos que contribuem para essa reflexão.

Em um primeiro exemplo, é possível identificar como foi construída a imagem do violão no Curral D’el Rei. Em uma das suas crônicas, o padre e escritor Francisco Martins Dias noticia que um violão é tocado em uma seresta, sendo esse um exemplo de uma invenção da tradição:

À noite, era já completo e profundo o silêncio, que, uma ou outra vez, era levemente interrompido pelos ternos e saudosos sons de uma flauta, e pelas notas poéticas d'algum violão, acompanhando modinhas, cantadas ao luar por algum filho da terra. E a população dormia tranquila o doce somno das almas. (DIAS, 1987, p. 30)

Ao citar a seresta²³ no arraial do Curral D’el Rei, associando-a ao repertório da modinha²⁴, esse cronista constrói um discurso estabelecendo relação entre o tradicional e o moderno. Ao mesmo tempo, ele inventa uma tradição, associando a seresta à música de rua do interior de Minas Gerais; ou seja: em lugar longe do barulho das máquinas industriais e das ambições materiais modernas de uma cidade cosmopolita, o silêncio é levemente interrompido pelos “ternos e saudosos sons de uma flauta, e pelas notas poéticas d'algum violão”. Importante pensar que tanto o flautista quanto o violonista são invisíveis, sem rostos e sem nomes: “sons de uma

²² Para maiores detalhes, sugiro leitura de: LÜSCHER, Pedro de Castro. Alfredo Camarate: república, civilização e patrimônio - as crônicas jornalísticas de uma Belo Horizonte em construção. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - ANPUH, 26., 2011, *Anais* [...]. São Paulo, Associação Nacional de História, jul. 2011. p. 4. Disponível em: <snh2011.anpuh.org/resources/anais14/1300419768_ARQUIVO_ANPUH.pdf>. Acesso em: 10 set. 2022.

²³ Em *Dicionário Musical Brasileiro*, Mário de Andrade (1989, p. 471) aponta os termos “seresta” e “serenata” como sinônimos – “Serenada: mesmo que serenata” (*idem*, *ibidem*, p. 470). Segundo a musicóloga Martha Ulhôa (2000, p. 27), a seresta, no Brasil, pode ser “a real serenata de rua” ou “um grupo informal de cantores acompanhados por violões” - (1) The actual street serenading, and (2) any informal group of singers accompanied by guitars.

²⁴ A modinha é um gênero musical muito utilizado nas serestas brasileiras. Na língua portuguesa, os formativos -inho (a) podem expressar dimensão, apreço, afeto. O *Dicionário Musical Brasileiro*, de Mário de Andrade, traz a seguinte definição: “MODA (s.f.) - Poesia cantada com acompanhamento especialmente de viola e às vezes de violão” (ANDRADE, 1989, p. 342).

flauta” com acompanhamento “d’algum violão”. Suponho que o repertório ao qual ele se referia não se limitava à modinha; acredito que o preconceito e o desconhecimento quanto aos ritmos e gêneros da música brasileira da época impossibilitaram a descrição dos fatos, visto que essa história não foi escrita por pessoas que conheciam e vivenciavam a música brasileira daquele período. Sendo assim, não hesito em incluir, nas serenatas do Curral D’el Rei, o lundu, o maxixe e vários ritmos associados ao instrumento e ao povo²⁵.

Em matéria publicada no jornal *Minas Geraes* em 13 de julho de 1912, já transposto para a capital moderna, encontrei outro discurso no qual o violão é mencionado como sendo tocado em ambiente fechado, em apresentação de músicos da cidade no Cine Odeon, com repertório eclético, indo da “canção do aventureira” (trecho da famosa ópera *O Guarany*, de Carlos Gomes) até a modinha, cantada e acompanhada, ao violão, pelo maestro Juvêncio Júnior Viglione.

Figura 1 - Matéria publicada no jornal *Minas Geraes* - Órgão Oficial dos Poderes do Estado. Ano XXI; Edição 163. 13 de julho de 1912.



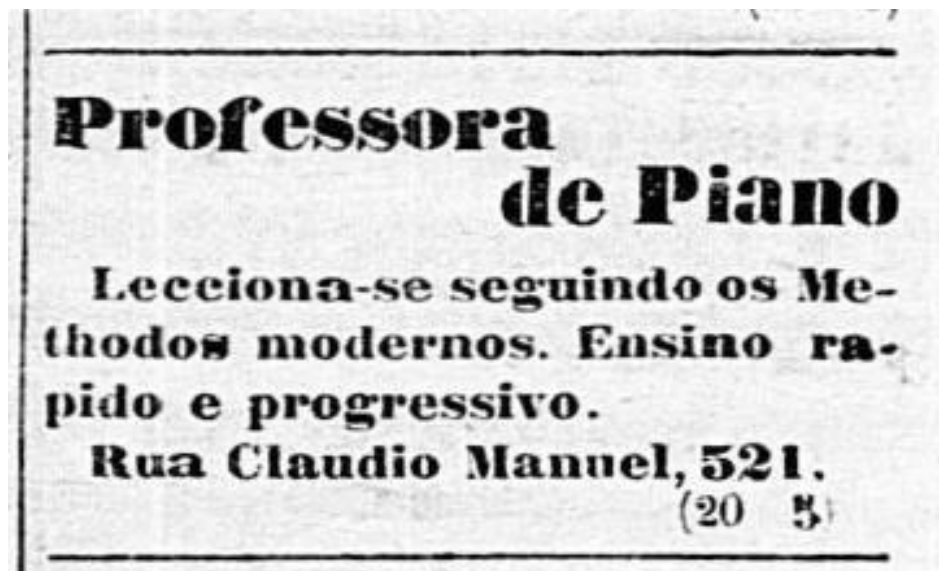
Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

²⁵ Nessa época, as editoras de música faziam sucesso com vendas de partituras e letras. Um exemplo são as edições, em 1880, de Pedro Quaresma, responsável por pelo menos 20 (vinte) publicações lítero-musicais populares, com “repertório composto de letras de modinhas, lundus e outros gêneros, contribuindo para a “festa” dos “capadócios” tocadores de violão e “pianeiros de plantão”. Para mais detalhes: LEME, Mônica. Mercado editorial e música impressa no Rio de Janeiro (séc. XIX) - modinhas e lundus para “iaiás” e “trovadores de esquina”. In: SEMINÁRIO BRASILEIRO SOBRE O LIVRO E A HISTÓRIA EDITORIAL, 1., 2004, Rio de Janeiro. *Anais* [...]. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. p. 12 e 13.

O instrumento com o qual, no passado, tocavam-se modinhas nas ruas do Curral D'el Rei, "sem rosto e sem nome", nessa matéria é, portanto, encontrado em local fechado, circulando em um dos maiores cinemas da cidade.

Como Mônica Velloso (2015, p. 140) propõe, a modernidade deve ser observada por meio de um olhar atento às atitudes no dia a dia, "a ideia é que as coisas não têm uma forma única, mas se apresentam de distintas maneiras, dependendo do olhar do observador". Outro exemplo dessa dicotomia: no princípio do século XX, torna-se frequente o uso da palavra "moderno" em anúncios de aulas de piano, instrumento acolhido pela elite belo-horizontina: "Lecciona-se seguindo os Methodos modernos. Ensino rapido e progressivo". *In litteris*:

Figura 2 - Matéria publicada no jornal *Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado*. Ano XXII; Edição 173. 25 de julho de 1913.



Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

É outra forma de se ver o mundo, na qual o ensino da Música entra no movimento do progresso, da rapidez, do futuro.

Tal como o jogo das palavras, na matéria sobre a primeira apresentação de Agustín Barrios em Belo Horizonte, identifica-se um discurso que situa o violão seresteiro em condição de inferioridade:

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 agilíssimo produz milagres orquestrais que maravilham pelo imprevisível dos efeitos produzidos e pela suavidade ou

pela bravura que as mãos do artista sabem comunicar à sonoridade tão geralmente profanada daquele instrumento²⁶.

Esse texto monta e constrói a imagem da cidade moderna que hospeda o violonista “aplaudido pelos mais cultos auditórios da América do Sul”. Barrios que, no Rio de Janeiro, “sua arte magnífica teve a consagração dos grandes triunfos”, é apresentado, na capital mineira, como o violonista que eleva o aviltado violão seresteiro; ou seja: numa invenção da tradição, o violão popular vinculado à seresta é o profano, enquanto o violão conservatorial, pareado com a ideologia da cidade moderna, é enaltecido pela mídia oficial e abraçado pela elite.

Outro exemplo vem da literatura do poeta e jornalista²⁷ Carlos Drummond de Andrade, que demonstra o incômodo causado por drásticas mudanças trazidas pela Modernidade, expressando, em sua escrita, a dicotomia entre a rapidez dos acontecimentos modernos e um sentimento de perda da tradição. Drummond instaura uma tensão, “a mesma voz que criticava e denunciava as consequências da vida moderna, lamentava o que estava sendo perdido em nome da nova ordem”²⁸. Segundo Valéria Aparecida de Souza Machado,

[p]aradoxalmente, ao mesmo tempo em que critica o lento processo de modernização de Belo Horizonte, Drummond critica a própria modernidade, apontando seus aspectos negativos. O deslumbramento diante do novo versus o estranhamento diante das rápidas mudanças e a recusa ao progresso pelo apego à tradição traduz o sentimento dual de admiração e repulsa pelo moderno. (MACHADO, 2009, p. 84).

No início da década de 1930, esse escritor demonstra, nas páginas dos jornais mineiros – sobretudo, no jornal *Minas Geraes*, em Belo Horizonte –, sua inquietação e sua relação com o cotidiano na capital.

²⁶ 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.

²⁷ “Carlos Drummond de Andrade começara a escrever crônicas no ano de 1922, quando descobria ao mesmo tempo as rodas literárias de Belo Horizonte, a vida urbana, o prazer e a necessidade incompressível de escrever. A partir do momento em que começa a escrever em jornais, Drummond assume-se como jornalista, condição que reivindica com veemência já no fim da vida”. Para maiores detalhes ver em: PONCIONI, Cláudia. Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade Cronistas. *Verbo de Minas*, v. 7, n. 13, p. 37-48, 2008.

²⁸ MACHADO, Valéria Aparecida de Souza. A cidade moderna: Belo Horizonte nas crônicas de Carlos Drummond de Andrade. *Outra Travessia*, Florianópolis, n. 8, p. 83, 2009.

No livro *Contos de Aprendiz*²⁹, em “O Sorvete”, Carlos Drummond de Andrade descreve a cidade em seus primeiros anos de vida urbana e denuncia a classificação social praticada por estabelecimentos comerciais do centro da cidade, nestes termos:

[...] em 1916, a cidade teria apenas cinquenta mil habitantes, com uma confeitaria na rua principal, [...] alguns cafés completavam o equipamento urbano em matéria de casas públicas de consumação e conversa, não falando no espantoso número de botequins, consolo de pobre. (ANDRADE, 2012, p. 16).

De um lado o refinado, o *chiquismo* da “pequena Paris” representado pelas confeitarias, pelos cafés, e de outro, os botequins: “consolo dos pobres”.

As matérias do *Diário Oficial do Estado* servem como ferramenta ideológica – tanto no campo simbólico quanto na prática urbanística – para desqualificar e apagar da memória o arraial que, até no nome, lembrava a monarquia. O objetivo era naturalizar a destruição e preparar terreno para a implantação da cidade moderna, alinhada com o pensamento do século XX. Belo Horizonte nasce e sustenta essas dicotomias, atraso/progresso, passado/futuro, tradição/modernidade e o violão é também inferido nessa tensão, dividindo-se, simbolicamente. O do passado está ligado ao lugar não oficial, informal, de repertório seresteiro – “o consolo dos pobres”; o do futuro está ligado ao repertório europeu, da escola moderna de Tárrega – “o chiquismo da pequena Paris”.

Outro exemplo são as obras de Oscar Niemeyer (1907-2012) no Complexo Arquitetônico da Pampulha, que estabeleceram diálogo entre o concreto e a natureza, com “o destaque aos elementos brasileiros como azulejos, esculturas e as espécies de plantas utilizadas nos projetos paisagísticos”³⁰. O cassino (inaugurado em 1943) foi a primeira obra a ser construída e é a de maior destaque no conjunto arquitetônico da Pampulha, concebido como um jogo, uma dança, traçando linhas retas e curvas e ampliando o espaço interno com a paisagem ao redor: o interior em constante diálogo com o exterior.

Esses espaços foram construídos para abrigar a classe privilegiada da cidade, de arquitetura moderna, onde se organizavam festas e bailes. É justamente nessa

²⁹ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Contos de aprendiz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

³⁰ Para maiores detalhes ver em: ARAÚJO, Wânia Maria. Os “turistas moradores” no Complexo Arquitetônico da Pampulha em Belo Horizonte: experiência mediada pelo design e a arquitetura. *RITUR - Revista Iberoamericana de Turismo*, v. 5, p. 18-28, 2015.

capital moderna que o violão, a literatura e a arquitetura estavam em constante diálogo.

Em entrevista, o violonista Sebastião Idelfonso relata que foi contratado para tocar na orquestra do maestro Delê,³¹ acompanhando vários cantores, em diversos espaços da cidade; entre eles, estava o Cassino da Pampulha:

eu inaugurei o violão elétrico em Belo Horizonte, ninguém usava e eu comecei a tocar com um violão elétrico no Minas Tênis. [...] Acompanhei a orquestra do Maestro Delê, esta orquestra era famosa na época. [...] Tocávamos no Cassino da Pampulha. (IDELFONSO, 2021)³².

O violão precisava ser eletrificado para acompanhar uma orquestra porque, sem captação do som, esse instrumento praticamente sumiria naquela massa sonora. Encontramos um ponto de encontro entre a arquitetura de Niemeyer, a inquietação de Drummond e a apresentação de Sebastião Idelfonso, que escolheu utilizar um instrumento eletroacústico; ou seja: uma forma limiar entre o tradicional e o moderno, porque não é nem a guitarra do *blues* e do *rock and roll*, nem o violão acústico das tradicionais serestas. A seguir, analiso a iconografia de uma apresentação de Sebastião Idelfonso, exemplificando essa fricção entre a tradição e a modernidade.

A importância de ilustrações nesta tese

Não sei em que momento percebemos que o tempo passou, mas há algumas coisas relacionadas a esta pesquisa que me fazem pensar sobre o tempo, como, por exemplo, os manuscritos em partituras, cartas, e, principalmente, fotografias antigas. As fotos sem cor ajudam-me a compor a narrativa do meu trabalho e, aos poucos, vou

³¹ José Braz de Andrade (1916-1980), mais conhecido como maestro Delê, nasceu em 1916, em Ouro Preto. Iniciou carreira em 1930 e sua orquestra tocou regularmente no Cassino da Pampulha. Na década de 1950, sua orquestra entrou no gosto da elite de Belo Horizonte e foi contratada para tocar em quase todos os bailes de formatura e de debutantes da cidade. Nos anos 1970, tocou em inúmeros clubes de Belo Horizonte, tais como late Tênis Clube, Minas Tênis Clube, Automóvel Clube e Cruzeiro Campeste e por sua orquestra passaram importantes músicos como Célio Balona, Gilberto Santana, Deisy Gustini, Sebastião Idelfonso, Clara Nunes, Walesca e Rosana Toledo, entre outros. Como compositor, foi gravado por vários artistas do rádio, como Murilo Caldas, Dircinha Batista, Nelson Gonçalves, Gilberto Santana, Daisy Guastini e Neyde Fraga e entre os seus parceiros musicais constam nomes como Pedro Caetano, Claudionor Cruz, Antônio de Andrade, Adoniran Barbosa e Rômulo Paes. Sua importância para a cidade foi reconhecida e seu nome foi dado à Rua Maestro Delê Andrade, no bairro Santa Efigênia. Delê faleceu em 1980, de parada cardíaca, quando fazia hemodiálise. Para maiores detalhes: <https://dicionariompb.com.br/artista/maestro-dele/>. Acesso em: 25 abr. 2020.

³² Entrevista realizada com Sebastião Idelfonso em 18/10/2021.

“colecionando um soneto, outro retrato em branco e preto³³”, as histórias vão surgindo e o tempo está sempre ali, sendo imaginado, evocado nas minhas análises³⁴. Lógico que não maltrato meu coração, mas certo sentimento saudosista às vezes me invade. Nessa hora, prefiro pensar que vivemos, a cada dia, colhendo os frutos que plantamos durante nossa trajetória; e que o percurso de uma pesquisa requer tempo. É como se fosse um jogo de como olho para o passado e como me comporto no presente. Você pode perguntar: e o futuro? Ah, isto, no momento, é o que menos importa. Com a experiência, penso que, de um jeito ou de outro, o futuro vai chegar, materializado em presente, e amanhã já será passado. Descobri, no labutar dos dias, que fazer pesquisa é garimpar, habilidosamente, tudo o que foi bom do que, em algum momento, não pôde ser, e que os dois têm igual peso e valor. E assim, colecionando as estações do ano, dou nomes aos fatos, escrevo histórias, canto “causos” e, com um toque de romantismo, tudo se sublima em conhecimento. Acho que essa é a verdadeira virtude dos pesquisadores: transformar, recriar e (re)compor.

Resolvi, então, fazer pequeno trabalho iconográfico, dialogando, por meio de um texto leve, porque narrar fatos históricos musicais é falar do trabalho de artistas. O poeta, o compositor, o pintor e o instrumentista estruturam ao seu redor uma aura, uma marca em que tudo que envolve sua arte se eterniza; alguns, até viram lendas. Seja ele rico, pobre, bonito, feio, anônimo ou famoso, sempre terá uma instigante história para contar ou cantar. Foi isso que senti ao revisar as fotos dos personagens que escolhi para contar a trajetória do violão em Belo Horizonte; são artistas que ajudaram a construir essa história ainda não contada. Os lugares onde eles viveram passam a ter importância e, mesmo modificados ou extintos, os personagens históricos deixam neles seus rastros, vestígios, evidências de quem foram e das escolhas que fizeram. Às vezes, nem se deram conta de como foram influenciados e de como influenciaram; mesmo assim, continuaram colhendo rosas e espinhos.

Não insiro fotos, nesta tese, somente para ilustrar o que está sendo escrito, mas para estabelecer relações com experiências vividas pelos personagens e com o conhecimento constituído por meio de testemunhos em forma de imagens. Chamo atenção para a fotografia como discurso que se elabora através do tempo, tal como

³³ Antônio Carlos Jobim / Chico Buarque de Hollanda 1968. Retrato em Branco e Preto - Corcovado Music Corporation.

³⁴ O que, na História, chamamos de “construção da memória”.

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 mundo³⁵, “se as imagens são capazes de intervir no mundo, é porque o mundo já é habitado por imagens” (HEAD, 2009, p. 42)³⁶.

Com essa leitura mais apurada das imagens, estabeleci, digamos assim, relacionamentos estáveis com os personagens retratados, com direito a me colocar além de pesquisador ou espectador curioso, mas também como roteirista de um filme mudo, analisando a cena vivida, estabelecendo ponte entre presente e passado. Para mim, está sendo um aprendizado de vida, é a pesquisa levando-me por caminhos antes nunca imaginados. Nessa relação de “abre a cortina do passado³⁷”, fomos construindo tal intimidade que resolvi legendar fotos e, como numa colcha de retalhos, juntar cada detalhe para construir uma narrativa.

³⁵ LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. *In: Memória-História*, G. Einaudi, vol. I. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1985.

³⁶ 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.

³⁷ *Aquarela do Brasil* (1939), de Ary Barroso.

Um retrato em branco e preto

Figura 3 - Reprodução fotográfica da apresentação musical do violonista Sebastião Idelfonso.



Fonte: Acervo pessoal do violonista.

Nos anos 1940, os bailes faziam sucesso. Começo a entender essa imagem a partir da influência norte-americana no Brasil, que se deu, gradualmente, a partir da Proclamação da República, e se cristalizou nos anos 1940. Os Estados Unidos defendiam, desde fins do século XIX, uma política intervencionista na América Latina. Enquanto isso, no princípio do século, a classe menos privilegiada ainda guardava mentalidade herdada dos tempos coloniais; de forma antagônica, a elite brasileira identificava-se com o estilo americano (*the american way of life*), devido à sua tendência republicana.

A efervescência da modernização e do desenvolvimento de indústrias – esse último aliado à ação ideológica norte-americana – aconteceu mediada pelos meios de comunicação de massa. O sistema de publicidade dos estúdios cinematográficos brasileiros foi modelando padrões de comportamentos e expressões artísticas. Como toda moeda tem duas faces, é impossível conhecer o Brasil e não se deixar influenciar, e assim, o mundo conheceu Carmen Miranda (1909-1955) e Zé Carioca.³⁸ Na Música

³⁸ Zé Carioca foi desenhado no hotel Copacabana Palace, em uma viagem de Disney e sua equipe à América do Sul, durante a Segunda Guerra Mundial. A estreia de Zé Carioca data de 1942, no filme *Saludos Amigos*.

brasileira, essa influência estrangeira se iniciou nos anos 1920, com a formação, sob influências americana e europeia, dos grandes conjuntos de *jazz*, consolidada, no fim da década seguinte, graças à popularidade de Glenn Miller (1904-1944)³⁹ e sua *big band*. Com o nacionalismo imposto pela Era Vargas e a ascensão do rádio, surgiu, no Brasil, a versão brasileira das *big bands* – as orquestras de baile. Com diferentes (con)formações instrumentais, essas orquestras – ou, sendo mais popular: bandas de bailes – reinavam nos salões e clubes de dança em todo o país.

Constato isso, por exemplo, na foto na qual o violonista Sebastião Idelfonso se apresenta com uma banda (em versão “reduzida”) com apenas oito integrantes. Início comentário com observação quanto ao uniforme, dando destaque especial à gravata borboleta. Vista como artigo de luxo nos anos 1920 e 1930, esse adereço ficou muito popular, sendo usado, displicente, arrojada ou elegantemente, à moda Frank Sinatra, anos 1940 e 1950. Outro fato que chama atenção é a disposição dos músicos no palco, imitando filmes estadunidenses e suas *big bands*. Na primeira fila (da direita para a esquerda), temos o pianista, que aparenta ler uma partitura; no centro da foto está o violonista Sebastião Idelfonso, com seu violão elétrico, e, ao seu lado, uma caixa de som para amplificar o som do instrumento. Idelfonso afirma ter sido o pioneiro do violão elétrico na cidade: “Olha, eu inaugurei o violão elétrico em Belo Horizonte, ninguém usava e eu comecei a tocar com um violão elétrico no Minas Tênis”⁴⁰. Fato curioso é a postura desse violonista, apoiando o instrumento sobre a perna esquerda, posição adotada por violonistas eruditos. Ressalto a importância dessa imagem, que confirma a familiaridade de Sebastião Idelfonso com dois mundos: o erudito e o popular. Ainda na primeira fila, a presença do *crooner*, forma americanizada de se denominar o cantor de baile: segundo a lenda “o *crooner* é um cara que canta o que público pede”⁴¹. Na segunda fila, alinhados lado a lado, o naipe de sopros – saxofone, trombone e trompete –; e, na última fila, como de costume, o baterista e o baixista. Os músicos, apesar de latinos, época em que, geralmente, não se assumiam vaidades ou modismos, usam cortes de cabelos curtos, conforme um padrão masculino dos anos 1930-1940, à moda Ronald Colman (1891-1958) e Rudolph Valentino (1895-

³⁹ Alton Glenn Miller foi músico de *jazz* estadunidense, tendo liderado uma das mais famosas *big bands*. Foi um dos artistas de mais vendas entre 1939 e 1942.

⁴⁰ Entrevista realizada com Sebastião Idelfonso em 18/10/2021. O Minas Tênis Clube ao qual o professor Sebastião Idelfonso se refere é uma agremiação desportiva e social com sede em Belo Horizonte, Minas Gerais.

⁴¹ Expressão muito utilizada na noite e nos bailes.

1926). Nessa época, o que se esperava de um homem era que fosse educado, de boa conversa, soubesse dançar e tivesse boas maneiras, mas isso, obviamente, uma foto não registra. E, por último, quase passando despercebido, usado, desde o Egito antigo, como acessório da nobreza, adotado pelo cinema para representar o cavalheirismo masculino, um detalhe delicado transformando o *look* desses músicos em algo elegante e marcante: um lenço no bolso do paletó. Não é difícil imaginar que, na fotografia, estão felizes; que, entre um acorde e um bolero, “parece dezembro de um ano dourado⁴²”.

Um violão moderno ou tradicional?

Em meio à dicotomia entre tradição e modernidade, configuram-se as trajetórias de dois violões. Um é o violão conservatorial, pareado com o ideal da cidade segregativa, em prol de um projeto moderno, eurocentrista, tecnicista, acreditando ser esse o único ensino possível para o instrumento, que desconsiderou o outro, que foi conformado em uma escola prática e oral, que identifica o violão do rádio. Uma contradição interessante, que rompeu com o silenciamento desse violão considerado primitivo, primordial, de características tipicamente brasileiras, foi justamente o advento dos modernos disco e rádio, que, por meio das suas práticas, preservou duas qualidades: 1) as originais, que são estáveis, e 2) as inovadoras, que são transitórias. Na tradição e na atmosfera social da modernidade, portanto, atuando nas primeiras gravações e na frenética programação do rádio, é que os compositores violonistas experimentaram sonoridades rítmicas, palavras e idiomas que se transformaram em componentes estruturais de suas composições. Dessa forma, para analisar a sua obra é preciso entender o seu meio, porque o violão do rádio foi forjado no diálogo com o ouvinte, circulando em diversos programas ao vivo e gravados, em contatos com músicas mercadológicas de cinema, de concerto, de *jingle*, de *jazz*, de baile, de festa junina, de Natal, de radionovelas, etc.. Sendo assim, “só o conhecimento desta estrutura permite compreender a função que a obra exerce⁴³”.

⁴² *Anos Dourados*, composição de Antônio Jobim / Chico Buarque de Hollanda. - Corcovado Music Corporation.

⁴³ CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. Estudos de teoria e história literária. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 8.

Uma valsa seresteira de Nelson Piló, Agustín Bob, Elías Salomé ou Mozart Bicalho é fruto dessa convivência radiofônica na qual circulavam canções que embalavam radionovelas, romances cinematográficos e programações que permitiam a participação do ouvinte por meio de cartas e telefonemas; pessoas que se viam representadas quando pediam músicas, dedicando-as a familiares, ou a amores platônicos, ocultos ou declarados⁴⁴. Essa mesma valsa do rádio, porém, se torna simples se for analisada somente por padrões estéticos, por uma técnica eurocentrista vinculada ao exercício insistente de valorização acadêmica do virtuosismo.

O violão do rádio é fruto e reflexo dessa Modernidade, fruto de uma nova era; por isso, é preciso prestar atenção às suas várias correntes para, ao mesmo tempo, identificar elementos que unem o Modernismo não somente do Brasil, mas de toda a América Latina. Neste trabalho, evidencio a circulação de alguns violonistas de países vizinhos, como Barrios, Sávio, Rodríguez, Piló, e outros que, por meio de recitais, gravações e docência, influenciaram e foram influenciados⁴⁵. Nesse sentido, chamo atenção para composições violonísticas que entendo constituírem o ponto que mais as distingue do violão eurocentrista. Movido por um fluxo renovador de inventividade, que se inicia na era do disco, o violonista do rádio encontrou o meio ideal para expressar sua arte. Nesse fazer criativo, produziu vasta obra para o instrumento. Mônica Velloso (2011, p. 32), a propósito, cita o manifesto modernista *Non Servian*, de Vicente Huidobro (1893-1948), que analisava, desta forma, “a discussão do antigo e do moderno”:

Ao estabelecer contato com a cultura hispânica, os grupos indígenas viram-se obrigados a inventar soluções de sobrevivência. Houve, portanto, uma capacidade de improvisar elos entre distintas referências culturais. Tal processo implicou um árduo exercício de adequação em que a criatividade exerceu sua operância. Fato sintomático é que tais aspectos tenham aparecido como fundamento do primeiro movimento de vanguarda latino-americana: o criacionismo. Vicente Huidobro, intelectual chileno, em conferência proferida no Ateneo de Buenos Aires, em junho de 1916, afirmava que a “**primeira condição do poeta é criar, a segunda criar e a terceira criar**”. (VELLOSO, 2011, p. 31-32).

⁴⁴ Por entender que o texto, por mais detalhado que seja, pode não ser suficiente e, por vezes, suprimir ou deixar escapar alguns detalhes com relação às referências musicais, incluo, neste trabalho, uma *playlist* com referências em áudios. A meu ver, a linguagem musical e a *performance* no instrumento podem complementar a narração dos fatos, que jamais terão significados congelados no tempo.

⁴⁵ Áudio do tango “Amargurado”, de Agustín Bob (Agostinho de Matos), disponível em: <<https://youtu.be/ZM7q5hjHS6Y?t=365>>. Acesso em: 10 set. 2022.

Segundo Leonilda Ambrósio (1980, p. 4), a fase embrionária desse movimento criacionista data de 1916, quando Huidobro teve contato *in loco* com as vanguardas europeias, “ansiando horizontes mais largos, decide sua primeira viagem à Europa em 1916, ano marcadamente agitado por ideias revolucionárias no Velho Continente”⁴⁶. Afirma, ainda, que tanto Mário de Andrade – no Modernismo –, quanto Vicente Huidobro – no Criacionismo – pugnavam pela

ruptura da linguagem convencional, sentimental, acadêmica. Propunham a realidade da linguagem e não mais aquela ligada ao referencial. A literatura deixaria de ser uma fotografia, pois esta revela somente um exterior. Passaria a ser visão abrangente de uma realidade. (AMBRÓSIO, 1980, p. 5).

Ainda segundo essa pesquisadora, esses intelectuais valorizavam a criação pura e “nesse intento de criação estava implícito a oposição à função mimética da Arte. A natureza não deveria servir de cópia, mas de modelo no processo dessa criação”⁴⁷.

O “Manifesto Antropofágico”, lançado, em 1928, escrito por Oswald de Andrade, é importante tratado modernista resultado da tensão entre o tradicional e o moderno: seu início parece nos convocar a nos reunirmos em meio à nossas diversidade e adversidades: “Só a antropofagia nos une. Socialmente, economicamente e filosoficamente”⁴⁸. Esse intelectual defendia que era preciso deglutir todas as influências que vêm de fora para, só depois, devolver, transformá-las em um produto novo, genuinamente brasileiro; ou seja: um verdadeiro culto à mistura.

Advirto que o Brasil resulta dessa miscigenação, desse devir de muitas culturas, e o violão está inserido nesse contexto. Considero esse instrumento uma das sínteses desse movimento, porque atende várias classes sociais e acaba sendo o meio no qual as culturas tradicionais europeias, eurocêntricas, hegemônicas, e os movimentos sociais, com seus posicionamentos, periferias, marginalidades, se encontram; ou seja: até mesmo a malandragem e a marginalidade associadas ao

⁴⁶ AMBRÓSIO, Leonilda. Mário de Andrade e Vicente Huidobro: identidades. Minas Gerais, *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, dez. 1980, v. 14, n. 743, p. 4.

⁴⁷ Idem, p. 6.

⁴⁸ ANDRADE, O. Manifesto Antropófago. In: TELES, G. M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1976.

violão já fazem dele; configurando uma síntese do que os modernistas, de alguma forma, buscavam: chamar atenção para aquilo que ainda não fora visto e valorizado, reconhecido: o povo. Esse mesmo povo que é o limiar, essa coisa que é única, que une o movimento brasileiro com os modernismos latino-americanos. De alguma forma, há algo que move os interesses desses pensadores no sentido de trazerem à baila certos aspectos, porque é sabido que artistas têm toda uma sintonia.

Imagino que os violonistas do rádio se viram obrigados a inventar soluções de sobrevivência, tiveram de desenvolver a capacidade de improvisar elos e articulações entre distintas “referências culturais”, entre erudito e popular. Críticos ou não, suponho que esses músicos estavam conscientes da inserção do trabalho na massificação e das problemáticas de se ingressar nesse mercado midiático. Ratifico a ideia de Velloso (2015, p. 54), que entende o fenômeno do modernismo brasileiro como diverso e democrático, em suas formas, grupos e temporalidades, razão pela qual devemos evitar interpretações centrais, e canônicas, que contam uma história única, linear e homogênea, e “captar as diferentes expressões através das quais pode falar o moderno⁴⁹”. O ideal é substituir o lugar comum por uma interpretação livre, repleta de temporalidades, convivências e experiências culturais; com isso, pode-se presumir que o violão do rádio em Belo Horizonte era experimental, plural, sendo imperativo ter atenção, sensibilidade e cuidado suficientes para se compreender sua ampla malha sonora e escapar da armadilha do julgo raso. Como o Homem se reconstrói na história a partir das suas vivências, cumpre evitar os rótulos – como simples, popularesco ou avançado, erudito, técnico –, para se vislumbrar uma perspectiva mais rica quanto aos conceitos e costumes, indo além de análise puramente tecnicista. Minha proposta, portanto, é conhecer o personagem, seu meio e sua obra, porque uma coisa não se separa da outra.

Considero importante entender que o músico do rádio vivenciou essa perspectiva do Brasil moderno, sendo, seguramente, influenciado pela atmosfera do Modernismo. É preciso, portanto, identificarmos elementos que estão na superfície da sua produção, mas que, sendo ela analisada atentamente, e com isenção, constata-se essa influência, uma aproximação. Mais adiante, apontarei as características do músico do rádio que, apesar de ter diversas habilidades, muitas vezes não contava

⁴⁹ VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro*: KBR. Edição do Kindle, 2015. p. 54.

com estudo formal. Apesar de compor obra diversificada, por ser pouco letrado, o músico do rádio não tinha o propósito impor mudanças ou carregar bandeira de um movimento. Por isso, muitos desses profissionais não eram considerados intelectuais, em sua época, porque suas obras estavam mais próximas da oralidade, sendo fruto de entretenimento e de criação mais espontânea; ou seja: estavam distantes das academias de música nas quais, no Brasil, reificavam-se a interpretação em partitura e o virtuosismo.

Afirmo isso por identificar proximidade quanto ao tempo vivido e às composições desses músicos. Um caso interessante é a melodia de *Carinhoso*, que, por não conter três partes, não era considerada “um choro verdadeiro”, por Pixinguinha, e, por isso, ele manteve sua partitura na gaveta por anos. Essa obra, após duas gravações instrumentais (sem sucesso), foi letrada, em 1937, por João de Barro, o Braguinha, e, gravada na voz de Orlando Silva, “o cantor das multidões”, transformou-se num clássico da música brasileira.

Cumprido reconhecer a força do movimento modernista, que conectou, de alguma forma, todos esses artistas, prevalecendo não simplesmente o interesse em se fazer a mesma arte, mas, também, o de valorizar a diversidade. Cada um, com sua linguagem, com seu dialeto, se revestia de um desejo de romper com os contornos tradicionais, formais, que colocavam uma camisa de força na função criativa: por que escrever um soneto, se posso escrever um poema de um verso, como o fez Oswald de Andrade em “Amor - Humor”?

Pensando por esse viés, *Carinhoso* foi o primeiro choro a duas partes, e pronto! É preciso ter em mente que Oswald de Andrade dominava o código da escrita, baseado num conhecimento técnico, acadêmico, com domínio da gramática normativa, consciente de uma postura inovadora, transgressora. Pixinguinha dominava o código da partitura, baseado num conhecimento oral, não acadêmico, com domínio da gramática discursiva, sem a consciência de uma postura transgressora. Assim, ao compor *Carinhoso*, Pixinguinha foi tradicional na postura e moderno na ação; ou seja: não impôs essa nova configuração musical por não ser ele o inquiridor de um movimento, mas, certamente, foi influenciado por tal.

A meu ver, então, tanto Oswald de Andrade quanto Pixinguinha romperam com padrões porque, em poesia, em prosa e em música, quase tudo se pode, até mesmo compor um “Amor” de melodia que, no futuro, viria se tornar o segundo hino nacional do país, unido a um “Humor” de escrever um choro a duas partes.

Trocadilhos à parte, recorro a todos esses fatos para demonstrar que o rádio está inserido num período em que tudo se transformava, porque esse meio de comunicação, que tomou força a partir da década de 1930, estava inserido num mundo que já tinha passado pela Primeira Guerra Mundial, associado ao surgimento de novas tecnologias. Nesse período, as transformações estavam indo de vento em popa, cumprindo, ainda, lembrar que já se configurava, aos poucos, contexto para a Segunda Guerra Mundial. O Brasil estava sob o regime do Estado Novo, de Getúlio Vargas, que utilizou o rádio como principal veículo de manipulação das massas, assim como outros ditadores, mundo afora, fascistas e não fascistas. Enfim, os violonistas estavam entrando no fluxo, porque o mundo estava em constante transformação e eles vislumbraram, nisso, a possibilidade de formar seu público e viver, profissionalmente, da música.

Não asseguro, com isso, que tudo acontece por causa do Modernismo, nem afirmo que o violão do rádio foi movimento que trazia alguma bandeira como proposta, mas conjeturo que a produção musical desses compositores é, assim como o movimento modernista, uma resposta a todos esses contextos.

De certo modo, o rádio deu destaque contundente ao violão porque, nesse veículo de comunicação, esse instrumento se encontrou com o povo, dialogou com as classes e se afirmou e se (a)firmou com repertório composicional.

1 – Belo Horizonte – a cidade moderna e o violão

*Um dia eu vi numa estrada
Um arvoredado caído
Não era um tronco qualquer.
Era madeira de pinho
E um artesão esculpia
O corpo de uma mulher
Depois eu vi
Pela noite
O artesão nos caminhos
Colhendo raios de lua
Fazia cordas de prata
Que, se esticadas, vibravam
O corpo da mulher nua
E o artesão, finalmente,
Nesta mulher de madeira,
Botou o seu coração
E lhe apertou contra o peito
E deu-lhe nome bonito
E assim nasceu o violão.
(Paulo César Pinheiro / Sueli Costa)*

Os caminhos de uma pesquisa são surpreendentes, visto que a cada descoberta apresentam-se novas possibilidades. Decidi, com responsabilidade, deixar a pesquisa percorrer caminhos inesperados, sem medo de abrir portas e janelas. Num primeiro momento, poderia até parecer absurdo, mas afirmo que foi trabalhoso e gratificante. Para descrever os caminhos percorridos pelos violonistas de Belo Horizonte, foi necessário entender o passado, lembrando que este trabalho não tem a pretensão de fazer uma descrição linear da história do violão, mas sim, relatar a articulação entre as atuações dos violonistas, seus repertórios e as relações com a cidade de Belo Horizonte.

1.1 A transposição das seis cordas - de Curral D'el Rei para Belo Horizonte.

A nossa evolução biológica reclama a garantia da evolução social. Estamos condenados à civilização. Ou progredimos, ou desaparecemos.
(Euclides da Cunha)

A capital de Minas Gerais foi construída em um povoado quase esquecido ou apagado pela modernidade: o antigo Curral D'el Rei⁵⁰, lugarejo pacato e simples, situado a 800 metros de altitude e ocupando posição geográfica a 19° 55' e 22" de latitude Sul, 1° 10' e 6" de longitude ocidental do meridiano. Seu território apresentava as seguintes medidas: 18Km de Norte a Sul – do alto da Serra do Curral ao ribeirão da Pampulha – e 22Km da fazenda do Freitas ao alto do Jatobá, do nascente ao poente (DIAS,1897, p. 4). Quem vinha da histórica cidade de Sabará encantava-se com a natureza intocada, “entre as ondulações do sistema das cordilheiras, que lhe fechavam os horizontes, mergulhado entre os seus pomares, tinha uma impressão encantadora, capaz de embevecer mesmo a musa de algum poeta passadista” (BARRETO, 1996, p. 242).

A beleza do lugar foi exaltada por um dos primeiros migrantes músicos de que se tem notícias no Curral D'el Rei: Alfredo Camarate⁵¹, que, nascido em Lisboa, em 1840, chegou ao Brasil em 1872, trabalhou, no Rio de Janeiro, como inspetor no Conservatório Imperial de Música, foi crítico musical do *Jornal do Comércio* e do *Jornal do Brasil* e, em 1893, participou, com Coelho Neto (1864-1934),⁵² de um

⁵⁰ Segundo Barreto (1996), o nome Curral D'el Rei surgiu “logo depois de fundada a fazenda do Cercado, foi surgindo o povoado, ao qual os habitantes deram o nome de Curral Del Rei, por causa do cercado ou curral ali existente, em que se reunia o gado que havia pago as taxas do rei, segundo a tradição corrente através de todos os tempos” (BARRETO, 1996, p. 108).

⁵¹ “Alfredo Camarate (1840-1904), engenheiro-arquiteto e músico português, chegou a Belo Horizonte no período da sua construção. Colaborou com os trabalhos da Comissão Construtora da Nova Capital - CCNC, sendo encarregado de emitir pareceres sobre as plantas de edificações particulares. Sob os pseudônimos de Alfredo Riancho e Alberto Screw, relatou fatos ligados à edificação da cidade, ao clima, às condições de salubridade, costumes e vida social, publicados nos jornais *Minas Gerais*, *O Contemporâneo*, *A Capital* e *Bello Horizonte*, fato que o tornaram conhecido como cronista. Camarate é considerado, por Eduardo Frieiro, o primeiro cronista, em data, de Belo Horizonte. Além disso, era maestro, professor de piano, tocava flauta e compunha peças para piano. Foi organizador da Corporação Musical Carlos Gomes” (DICIONÁRIO, 1997, p. 67-68; FRIEIRO, 1985, p. 18) (RODRIGUES, 2006, p. 23)

⁵² Henrique Maximiano Coelho Netto (1864-1934) foi escritor, político e professor; membro fundador da Academia Brasileira de Letras, escreveu mais de 100 (cem) livros e aproximadamente 650 (seiscentos e cinquenta) contos.

trabalho de campo que recebeu título de “Por Montes e Vales”, descrevendo uma viagem de Ouro Preto - MG a Vassouras - RJ.

Em um dos seus relatos de viagens, Camarate conta que, entre Sabará e Belo Horizonte, seu ânimo começa a mudar, logo na entrada da cidade, quando

[..] a viagem começa a apresentar uma feição absolutamente diferente. Enveredamos por uma rua extensíssima, muito larga, muito parecida com alguns caminhos de certas povoações da África Ocidental. Umas casas muito humildes com aparências de cubatas e, nos intervalos das casas, longos muros de barro vermelho, assombreados por árvores frutíferas. Mas tudo aquilo muito limpo, muito alinhado e sempre da mesma forma e com o mesmo encanto se chega a Belo Horizonte; “um belo horizonte”; na realidade! (CAMARATE, 1985, p. 34).

Nessa narrativa, apresenta-se o Curral D’el Rei como lugar a ser explorado, rústico, exótico, apontando-se similaridade entre ele e “certas povoações da África Ocidental”, cumprindo lembrar que o continente africano e o asiático foram os últimos a serem colonizados pelos europeus, no século XIX, quando avançava a Revolução Industrial.

Outro escritor a cujo trabalho recorro para escrever sobre o início da capital mineira é o autor do livro *Traços Históricos e Descritivos de Bello Horizonte*, Francisco Martins Dias, cujas crônicas carregam certa leveza, expondo traços significativos do ambiente político e social daquele arraial, onde o clima era “ameno e saudável; seus [*Sic.*]⁵³ mananciaes, de um crystalino supra diaphano, e de um frescor agradabilíssimo, mesmo na estação calmosa – são os melhores médicos e as verdadeiras pharmacias” (DIAS, 1897, p. 27). Nessa obra, ele registra o processo de metamorfose engendrado, alterando a dinâmica social daquele ambiente rústico e tradicional que, aos poucos, vai sendo destruído para dar lugar à mais nova e moderna capital do Estado de Minas Gerais. Nela, evidencia-se a mistura entre tradição e modernidade, sugerindo-se a sensação de um processo contínuo, de passado e presente aparentemente sem conflitos, acomodados em crônicas. Naturalmente, foi estratégia proposital; dadas a posição social que ocupava e sua formação religiosa, conservadora, esse padre privilegia escrita e relato em tom conciliador; às vezes,

⁵³ A título de esclarecimento: para evitar o uso repetido do [*Sic.*], mantereí a grafia original para todas as citações de época, transcrevendo-as, portanto, *ipsis litteris*.

contraditório. Há momentos em que se distancia da monarquia, defendendo a república:

E foi assim que nos últimos dias da monarchia, foram aqui levantados em plena rua os sediciosos gritos de – Viva a República! – e não há muito trocado o antigo nome de Curral D'El Rei pelo de Belo Horizonte, para apagar de vez tudo o que a throno cheirasse ou a rei se referisse. (DIAS, 1897, p. 18)

Em outros, chama atenção e pede que “façamos justiça ao povo de Bello Horizonte”⁵⁴, exaltando a simplicidade de “um povo franco, hospitaleiro e affavel para com os seus hóspedes. Julgava-se feliz, vivendo sem grandezas, mas com independência; sem riquezas, mas com fartura” (DIAS, 1897, p. 28). Admirando a forma tradicional de vida em comunidade, afirma que, no Curral D'el Rei, quando algum morador menos favorecido enfrentava alguma dificuldade, ou era acometido por alguma doença, “era generosamente aliviado por mãos caridosas e bemfazejas” (DIAS, 1897, p. 28). Nostálgico, constrói uma narrativa sobre uma população afortunada e, ao mesmo tempo, tipicamente interiorana,

[...] nos dias de semana, de segunda-feira à sábado, as ruas aqui estavam desertas e ermas [...] porque os homens estavam entregues às afanosas lidas da lavoura ou de modestas indústrias. [...] Aos domingos, porém, era outro o aspecto do arraial, que, como por encanto, se transformava em uma verdadeira feira local – alegre e animado que era! (DIAS, 1897, p. 29).

Com dinâmica social ainda longe das inovações e pretensões modernistas, os habitantes originários viviam das lidas nas lavouras e do simples comércio local, onde, aos domingos, dirigiam-se “à assistência da missa conventual” (DIAS, 1897, p. 29). Evidencia-se que, antes de se iniciar a construção da nova capital, aquela comunidade preservava um sentido de coletividade. Desenhando com palavras, esse cronista mostra ao leitor o cotidiano da tradição de um comércio simples, com “as transações de compras, vendas”, além das “troca(s) de milho por café, de café por feijão” (DIAS, 1897, p. 30). Naquele lugar de beleza natural, ao final de um longo dia, “os lavradores e fazendeiros iam se dispersando, e tomando cada um rumo de casa; e o arraial cahindo de novo em seu habitual silencio e quietude” (DIAS, 1897, p. 30).

⁵⁴ DIAS, Francisco Martins. *Traços Históricos e Descritivos de Bello Horizonte*. Belo Horizonte: Typographia do “Bello Horizonte”, 1897. p. 28.

Da mesma forma que o português Camarate descreve o arraial de natureza intocada, com casas de cubata, o brasileiro padre Francisco Martins Dias articula discurso sobre um lugar bucólico, de comércio local e pessoas simples. No trecho que transcrevo a seguir, por exemplo, Alfredo Camarate reforça o discurso da vida tradicional do curralense, associando-a à condição de atraso:

como aqui se faz errada idéia do que são as exigências da higiene e do moderno *comfortable*, basta dizer que são raríssimos os quartos de cama que tenham, por soalho, outra cousa que não seja a vermelha terra da localidade, molhada e batida, por processos absolutamente primitivos. (RIANCHO⁵⁵, 1985, p. 35).

Concordo com Thiago Carlos Costa (2014, p. 85) quando afirma que Camarate, ao criticar uma suposta falta de higiene, de perspectiva e de postura cosmopolita daquele ambiente, direciona sua escrita “à construção de um terreno discursivo e imagético para se apagar do mapa e da memória o Arraial” do Curral D’el Rei. Estando Camarate a serviço dos governantes mineiros – posto que era membro da CCNC (Comissão Construtora da Nova Capital) e, ao mesmo tempo, escrevia crônicas para o *Diário Oficial do Estado*. Presumo que seus textos não serviam apenas como crônicas de jornal; também tinham por objetivo servir de arma ideológica nos campos simbólico e prático, justificando a necessidade da construção da nova capital. Quem se importaria em apagar do mapa um lugar distante das pretensões do mundo moderno?

Segundo o padre Francisco Dias, de 1880 a 1893⁵⁶, pouco antes do início das obras da construção da nova capital, “metade da população era analfabeta, mormente a do centro do arraial, que tinha mais à mão os meios de se instruir, o que não acontecia com os de paragens mais distantes”. É evidente que a desigualdade presente era reflexo de ações dos

[...] políticos deste lugar que eram tão exaltados em suas ideias e tão calorosos e sagazes em ocasiões de angariar votos para eleições, não se lembravam, entretanto, de promover criação de escolas em vários bairros da

⁵⁵ Riancho é o pseudônimo de Alfredo Camarate.

⁵⁶ Questiono essa afirmação do padre Francisco Martins Dias porque, segundo Bomeny (2003, p. 29), nas primeiras estatísticas dos primeiros anos do século XX, “o Brasil apresentava a média nacional de analfabetismo na ordem dos 74,6%. Um país analfabeto de ponta a ponta”. Mais informações em: BOMENY, Helena. *Quando os números confirmam impressões: desafios na educação brasileira*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil - CPDOC, 2003.

povoação, onde os pobres roceiros morriam à mingua de recursos dos princípios elementares de instrução. (DIAS, 1987, p. 37)

É nesse espaço de pouco letramento, ainda distante da dinâmica moderna das grandes cidades, que chega o Poder Público, com seus engenheiros, arquitetos e toda mão de obra qualificada, para resgatar, “salvar” aquele lugar simples e não letrado, do atraso.

Cumprido compreender as relações que aí se estabelecem, observando-as a partir da chegada do Poder Público e do início da destruição e da construção, trazendo o pensamento republicano, organizado e instituído pela Comissão Construtora da Nova Capital do Estado de Minas Gerais (CCNC), impondo seus valores e configurações diversas, tentando apagar vestígios da monarquia:

[p]ara promover a mudança foi composta uma Comissão de Estudos que tendo o engenheiro civil Aarão Reis na chefia, se encarregou de analisar e indicar, dentre os diversos sítios concorrentes, qual deles prestaria à construção de uma cidade [...] Apresentando relatórios que denotavam suas concepções político-ideológicas que tinham no positivismo seu alicerce, especialmente na crença de que a indústria e a ciência eram o signo do futuro e assim a lógica, a matemática era a resposta para os problemas da humanidade. (ALMEIDA, 2012, p. 6).

O Padre Francisco Martins Dias continua sua narrativa apresentando as transformações decorrentes do início das obras da construção de Belo Horizonte e suas crônicas, mesmo sem clara pretensão, registram mudanças sociais, emocionais, com traços da racionalidade, rapidez e fluidez, relatando o contato da modernidade com a tradição local, trazendo a dispersão do “afável”.

O começo do fim data de fevereiro de 1894, quando foi promulgado, pelo “secretário da agricultura Dr. David campista”, o decreto nº 680, aprovando o regulamento para constituição da Comissão Construtora da Nova Capital: “Aarão Reis, investido de poderes extraordinários e excepcionaes⁵⁷”, inaugura, em março, a “comissão, que vinha enfrentar o mais difícil o melindroso trabalho que se tem visto em Minas⁵⁸”. Nas terras de natureza quase intocada, de rotina silenciosa, às vezes quebrada pelo som de um carro de boi, vivia-se sob tensa expectativa com relação

⁵⁷ DIAS, Francisco Martins. *Traços Históricos e Descritivos de Bello Horizonte*. 1897. p. 78.

⁵⁸ Idem.

aos últimos acontecimentos. Sua população se via ameaçada pelo futuro incerto, sem ter ideia de como ou de que forma as anunciadas mudanças impactariam suas vidas.

Outro fato que me chamou atenção quanto à omissão da população residente no lugar: segundo Pereira (2019), conforme registros demográficos do período, a maior parte da população do Curral D’el Rei era composta “por africanas/os, pretas/os e pardas/os⁵⁹”, “figurando em número sempre maior, quando somados os diferentes grupos, que o da população identificada como branca”. Afirma, ainda, que “emergia profundo silêncio sobre a presença preponderante da população de Cabindas, Congos, Benguelas, Minas, Monjolo, também de “pretos” e “pardos⁶⁰”. Esses moradores sofreram impactos das futuras mudanças anunciadas. Para amenizar os burburinhos, que aumentavam o clima de insegurança, o então secretário, Aarão Reis, convocou os principais moradores e representantes daquele lugar para uma reunião no escritório central:

À hora marcada, o Sr. Dr. Aarão expoz aos circunstantes o fim daquela reunião, dizendo que “tendo sido ele nomeado chefe da comissão, incumbida da construção da nova capital, e compreendendo a posição melindrosa dele chefe, lembrou-se de convocar ao povo para pedir-lhe não só não creassem dificuldades à comissão, mas antes auxiliassem-na em tudo o que pudessem; já proporcionando e facilitando meios de agasalho e das indispensáveis comodidades aos membros da comissão e mais pessoas, que para este logar teriam de vir, e que, a não ser assim, com grande dificuldades teriam todos de arcar; e que, então ele, chefe ver-se-ia obrigado a lançar mão de meios que talvez viriam prejudicar os seus interesses e que a comissão desejava viver em harmonia com o povo etc.. (DIAS, 1987, p. 79).

Os moradores presentes responderam “que não havia de ser o povo de Bello Horizonte que criaria dificuldades à comissão constructora⁶¹”, ficando evidente que a resposta estava acompanhada de muita desconfiança, afirmando “desde que fossem respeitados os seus direitos⁶²”. Decerto, o povo sentia que a situação não era confortável, porque o recado de Aarão Reis (para não dizer ameaça) estava claro quando afirmou que, se preciso, usaria seu poder para concluir sua missão. Segundo

⁵⁹ PEREIRA, C. Alves. Pós-emancipação, Racismo Estrutural e Produção de Esquecimento Acerca da População de Africanas/os e Descendentes em Narrativas de Memória das Cidades: O Caso de Belo Horizonte. In: ENCONTRO ESCRAVIDÃO E LIBERDADE NO BRASIL MERIDIONAL, 9., 2019. Florianópolis, SC. *Anais* [...]. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2019. p. 4. Disponível em <<http://www.escravidaoeliberdade.com.br/>>. Acesso em: 10 jan. 2023.

⁶⁰ Idem, p. 3.

⁶¹ DIAS, Francisco Martins. *Traços Históricos e Descritivos de Bello Horizonte*. 1897. p. 80.

⁶² Idem, p. 81.

o chefe da comissão, a relação, quanto às desapropriações, dependeria da receptividade dos moradores, podendo ser amigável ou judicial. Os habitantes do Curral D'el Rei “temiam a hypotese de serem obrigados a abandonar seu torrão natal, para irem chorar saudades do tempo passado, em térreas estranhas⁶³”.

Segundo o Padre Francisco Martins, as desapropriações foram pacíficas, “uma atitude calma e resignada, digna de louvor⁶⁴”; e, “no fim de alguns mezes estava desapropriado amigavelmente e sem nenhum atricto desagradável, todo o arraial de Belo Horizonte e grande parte do seu distrito⁶⁵”. Ainda ameniza o conflito, afirmando que

[p]ara falarmos mais correcta e juridicamente, não devemos, mas chamar propriamente desapropriações a essas que se fizeram em Belo Horizonte; mas sim verdadeiras transações de compra e venda, onde o comprador era o Estado na pessoa do dr. chefe da comissão constructora, e os vendedores os proprietários deste logar. (DIAS, 1897, p. 82-83).

Segundo Camarate (1985), imóveis em Belo Horizonte “tinham um valor insignificantíssimo e aparentemente mais insignificante ainda porque a décima predial era, em geral, calculada por valor muito inferior ao seu produto locativo⁶⁶” e, no passado, alguns proprietários “valorizaram as suas propriedades por menos a fim de fraudar o fisco, com a mais absoluta inocência⁶⁷”. Segundo ele, por ocasião das desapropriações, os moradores de

Belo Horizonte olharam apenas para o futuro que lhes prometia a instalação de uma grande capital nestes terrenos e mesmo o pouco que olharam para os sorrisos do futuro, fez-lhes esquecer que o valor das suas propriedades ia ser considerado a valer e que os seus supostos direitos teriam de ceder diante da lei, que até hoje não tinha vindo ter com eles, mas que lhes apareceu como espectro sinistro logo que se tornou necessária a sua aparição! (CAMARATE, 1985, p. 90)

Os valores para indenização pelos imóveis eram calculados com base na décima predial; ou seja: considera-se o inerente, esquecendo-se o delineado, que carrega a história de vida, os laços afetivos desse povo com a sua terra. Parece que,

⁶³ Idem, p. 82.

⁶⁴ Idem.

⁶⁵ Idem, p. 82.

⁶⁶ CAMARATE, Alfredo. “Por Montes e Vales”. 1894. *Revista do Arquivo Público Mineiro*. Vol. XXXVI, 1985. p. 90.

⁶⁷ Idem, p. 90.

nem naquela época nem nos dias de hoje, conseguimos mensurar o amor do povo pela sua terra. Assim Camarate encerra a sua crônica de 1º de junho de 1894:

O dr. Aarão Reis que, como chefe da comissão construtora é apenas o executor dessa lei, tem procedido até agora com toda a prudência e justiça; mas o mal que se faz a outrem, embora seja feito com a mais escrupulosa legalidade, sempre é ato que molesta e aflige. (CAMARATE, 1985, p. 90-91)

Sobre as desapropriações, o padre Francisco Martins Dias (1897), com declarada parcialidade e contradição, afirma que, “diante de um bem geral cede o particular⁶⁸”. Sobre essa situação melindrosa, não evidencia conflito e ainda defende o engenheiro-chefe: “há quem acuse o Dr. Aarão Reis de violento, injusto e cruel para com o povo, nas desapropriações; mas não seremos nós nunca que havemos de acusá-lo⁶⁹”. Ao mesmo tempo, escreve, quanto às suas conversas com Aarão Reis, que, “mais de uma vez ouvimo-o dizer, é verdade, que não queria nenhum dos antigos habitantes de Belo Horizonte dentro da área urbana ou suburbana traçada para a nova cidade e que tratasse o povo de ir se retirando⁷⁰”. Nesse mesmo parágrafo, escreve que apenas seis ou sete famílias deixaram o povoado; porém, na página seguinte, novamente se contradiz, afirmando que várias famílias foram desalojadas. Mas por que a sua escrita tem essa falta de lógica? A escrita desse clérigo é uma oscilação de opiniões – no popular: ele ia mordendo e assoprando. O que se pode confirmar, por exemplo, neste trecho:

Conhecemos que essas desapropriações causaram grandes desconfortos e preocupação de espírito a muita gente, máxime, aos pobres que espontaneamente, não trocariam por qualquer dinheiro o bem-estar de que gozavam em suas pobres vivendas; mas também sabemos que todos os desapropriados, quer os que se tenham conservado na povoação, quer os que se tenham retirado para fora dela, estão já tranquilos e em melhores condições que antes. (DIAS, 1987, p. 83)

Quando Dias (1987) afirma que os antigos moradores “estão tranquilos e em melhores condições”, devemos ter certa cautela, porque, quando falamos sobre desapropriações, não podemos nos esquecer do convívio social até então existente naquele ambiente. Um bom exemplo para nossa reflexão é o caso da antiga capela

⁶⁸ DIAS, Francisco Martins. *Traços Históricos e Descritivos de Bello Horizonte*. 1897. p. 83.

⁶⁹ Idem, p. 83.

⁷⁰ Idem, p. 84.

do Rosário que, desde 1809, era vinculada à Irmandade dos Homens Pretos de Nossa Senhora da Boa Viagem. Pereira (2019) informa que essa capela foi demolida e destituída de qualquer referência à sua história:

No Largo do Rosário estava localizada a Capela homônima, vinculada à Irmandade dos Homens Pretos de Nossa Senhora da Boa Viagem do Curral Del Rey, desde 1809. No entorno dela residiam famílias como a de Pedro do Rosário, cujos herdeiros precisaram disponibilizar, ao Governo do Estado, suas casas e terrenos, para viabilizar a construção da Capital. O mesmo ocorreu com outras famílias negras do povoado. Também a Capela do Rosário foi demolida, em função das obras da Comissão Construtora. A negociação entre o Governo e o Arcebispado de Mariana, contudo, garantiu que o imóvel fosse substituído por uma outra capela do Rosário, construída pela Comissão no atual cruzamento das Ruas São Paulo, Tamoios e Avenida Amazonas, no Centro de Belo Horizonte. Contudo, a nova capela foi destituída de qualquer referência à história da população negra do Arraial e à Irmandade do Rosário, sendo oficialmente conhecida como “Capela Curatorial Nossa Senhora do Rosário” e, popularmente, como “Igrejinha de Santo Antônio”. (PEREIRA, 2019, p. 6).

Ao mesmo tempo, o padre Francisco Martins Dias (1987), por falta de coragem, possibilidade ou sensibilidade, não tece críticas quanto ao processo que evita chamar de desapropriação, ora defendendo as ações da comissão construtora da capital, ora acusando-a de falta de sensibilidade. Em uma de suas crônicas, relata o sofrimento da população menos favorecida, afirmando que “Calafate e Piteiras foram o asylo da pobreza⁷¹” e que foi testemunha das dificuldades com que os pobres, às vezes com lágrimas nos olhos, lutavam para se estabelecer nesse novo lugar:

Era uma scena triste e comovedora essa da emigração da **maioria dos habitantes** para outras paragens mais recônditas e solitárias de seu querido Curral D’el Rei!
Quantas vezes tivemos que consolar com palavras de animação a alguns, que afflictos a nós se dirigiam pedindo-nos alguma orientação - Deus o sabe!
Grifo nosso. (DIAS, 1897, p. 85)

A partir desses relatos do padre Dias, deduzimos que a lógica era de que, “diante de um bem geral cede o particular”, desde que fosse o povo humilde e pobre a ceder.

Nesse processo de desconstrução do arraial, a comunidade começa a sentir os efeitos do progresso. Com a chegada de trabalhadores, “a população se baralhou

⁷¹ DIAS, Francisco Martins. *Traços Históricos e Descritivos de Bello Horizonte*. Bello Horizonte: Typographia do “Bello Horizonte”, 1897. p. 85.

com a onda do povo recém chegado para os serviços da nova capital, como uma gota de vinho se confunde no oceano, ou se dispersou para os arrabaldes da freguesia”⁷² e o Curral D’el Rei foi perdendo o ar de interior porque, assim que os antigos moradores foram se retirando, suas casas “foram logo ocupadas pelas famílias dos membros da comissão construtora da nova capital⁷³”; era impossível, em tão curto espaço de tempo, alocar tantos trabalhadores que, sem lugar para acomodações, instalaram-se, improvisadamente, em barracões, cafuas. Logo, a fama de serviços da construção da nova capital se espalhou pelo Brasil e, diariamente, chegavam operários e especuladores:

[...] já estavam bem ou mal instalados nas suas casas, os engenheiros da comissão e suas famílias; já o pequeno hotel regurgitava de hospedes que dormem aos 2 e aos 3 nos quartos, salas e aposentos dependentes ou de passagem; já os alugueis de prédios, casarões e mesmo pardieiros tinham chegado a proporções de preço a que nem pela mais exaltada imaginação dos seus proprietários poderiam chegar no decorrer de séculos e ainda todos os armazéns de comestíveis estavam de prateleiras desertas ou quando muito povoadas com resíduos de gêneros que mal serviriam para contentar as modestas exigências da gente pobre do sertão. (CAMARATE, 1985, p. 40-41).

A comissão construtora admitia a maior parte dessa mão de obra, inclusive estrangeira, porque, segundo Dias (1987), “a emigração (maxime a italiana) veio completar o número de uns e de outros, e concorrer, a princípio, para o aumento da luta pela existência em circunstancias tão anômalas⁷⁴”.

Segundo Cavalieri (2011), um dos motivos da chegada dos italianos foi a escassez de mão de obra qualificada para as obras da construção da nova capital mineira⁷⁵:

A chegada dos italianos em Belo Horizonte contrasta justamente com o início das obras para edificação da nova capital de Minas Gerais. O projeto estava arquitetado, porém, faltava o mais importante, mão-de-obra qualificada. A escassez de mão-de-obra aliado à falta de qualificação do trabalhador brasileiro foi determinante para que os engenheiros solicitassem a vinda de trabalhadores estrangeiros, destes, a maior parcela constituída por italianos. Mas para além de trabalharem na construção de Belo Horizonte, várias famílias se estabeleceram em núcleos coloniais e foram importantes para constituição de um mercado voltado para as hortaliças, café, etc. Pode-se

⁷² Idem, p. 29.

⁷³ Idem, p. 87.

⁷⁴ Idem, p. 87.

⁷⁵ Ver mais sobre a imigração em: BOTELHO, Tarcisio Rodrigues. A migração para Belo Horizonte na primeira metade do século XX. *Cadernos de História*, v. 9, n. 12, p. 11-34, 2007.

dizer que esses imigrantes foram cruciais na construção de Belo Horizonte e na industrialização da cidade. (CAVALIERI, 2011, p. 10 *apud* SOUZA, 2018, p. 17).

Entre os italianos atraídos por oportunidades de trabalho estavam Saul Piló (s.d.) e Zaíra Lanzoni (1885-1977), pais do violonista Nelson Piló (1914-1986):

[...] Saul Piló (s.d.) natural de Borgia, província de Catanzaro na região da Calábria, e Zaíra Lanzoni (1885-1977), natural de Cesena, província de Forlí, região de Emilia Romagna. Arquiteto por formação, Saul Piló se fixou na área suburbana de Belo Horizonte, mais especificamente no bairro Serra, na Rua do Ouro, 1.214. Ao todo, tiveram oito filhos: Homero, Yonne, Lúcia, Nelson, Anita, Yolanda, Adelina e João. Dentre os filhos do casal, Nelson desenvolveria um talento musical considerável, com habilidade para a composição, a performance e, ainda, a docência. (SOUZA, 2018, p. 17)

Segundo Fernanda dos Santos Silva (2018, p. 22), em *Patrimônio Ferroviário em Minas Gerais: bens imóveis*, a expansão das obras da nova capital dependia da chegada da linha ferroviária para trazer benefícios e rapidez às ligações com a região central de Minas Gerais; principalmente, com a futura capital, Belo Horizonte. Foi, então, inaugurada, em 1895, a linha que ligava o ramal que saía da estação de General Carneiro (Sabará - MG), até a Estação Central. Segundo essa pesquisadora, a estação General Carneiro “foi demolida na década de 1960 e a Estação de Minas, [...] em 1920, para dar lugar à atual, que hoje abriga o Museu de Artes e Ofícios”.

O advento da linha férrea viabilizou a conexão da futura capital de Minas Gerais com a capital federal: Rio de Janeiro. Reduzida a distância e o isolamento, a cidade passou a receber todo tipo de material para sua construção, imigrantes, trabalhadores, além de companhias de teatro e música que começam, nesse momento, a incrementar a vida artística da futura capital de Minas. A linha direta da ferrovia, sem baldeações, só viria a ser inaugurada em 1917, “quando a linha do Paraopeba chegou a Belo Horizonte pelo outro lado, a cidade ficou ligada à Linha do Centro por dois lados, sendo que o trem principal, que vinha do Rio, vinha pela Linha do Paraopeba”.⁷⁶

E, assim, foi saindo de cena o tradicional povoado do Curral D’el Rei que, “de 2600 almas que era até março de 1894, subiu logo aproximadamente a 3500, até dezembro do mesmo ano, a 5000, até dezembro de 1895 e a 6000, até dezembro de

⁷⁶ A linha férrea acompanha boa parte do rio Paraopeba; por esse motivo, a estação leva o mesmonome. Para detalhes, acesse: <http://www.estacoesferroviarias.com.br/efcb_mg_paraopeba/belohorizonte.htm>. Acesso em: 11 ago. 2021.

1896⁷⁷ ". O reflexo desse crescimento populacional se deve à divulgação de oportunidades de empregos e teve relação direta com o aumento custo de vida:

Qualquer hotel, posada, ou casa particular adotou invariavelmente a diária de cinco mil réis por cabeça, mas esses cinco mil réis são o preço de um almoço e jantar de feijão, arroz, carne de vento e café, e o alojamento noturno numa cama que se chama cama por um ostentoso luxo de tecnologia e assente num chão de terra batida e que dia e noite nos fornece umas velaturas de amarelo ou de vermelho, conforma o barro ou argila de que é composto. (CAMARATE, 1985, p. 41)

Os discursos desse estrangeiro e do padre Dias (1897) seguem a mesma lógica: desqualificar o arraial, para exaltar a modernidade que invadiu o seu espaço para implementar a mais nova capital do País, o símbolo da República, e “fundir a primeira maravilha da América do Sul, chamada Minas”.⁷⁸

1.2 A construção do discurso musical de Curral D’EI Rei

Outro escritor que contribuiu para a história da transição que deu origem à capital mineira foi Abílio Barreto (1995), que relata que a música se fazia presente destacando “motetos executados a três vozes”⁷⁹ nas solenidades religiosas, que eram presididas por um sacerdote novo, bom amador de música.

Quanto a esse fato, Alfredo Camarate escreve, mais detalhadamente, sobre a presença da música na Igreja, informando que, entre os coristas, “há uma voz de senhora potente, vibrante, muito afinada, mas também com todos os vícios da emissão, aliás muito naturais de quem nunca cultivou a arte do canto⁸⁰”. Atento aos detalhes da melodia, esse crítico português conclui sua análise detalhando que a peça tem “intervalos difíceis, mas que os cantores atacam com elogiável firmeza⁸¹”, que, em determinado trecho, destaca-se a “voz de baixo clara e que, em certos trechos, mantém um pedal de grande beleza⁸²”. Entre “os fiéis, há um meio-soprano-contralto,

⁷⁷ DIAS, Francisco Martins. *Traços Históricos e Descritivos de Bello Horizonte*. 1897. p. 87

⁷⁸ DIAS, Francisco Martins. *Traços Históricos e Descritivos de Bello Horizonte*. 1897. p. 86

⁷⁹ BARRETO, Abílio, *Belo Horizonte, memória histórica e descritiva, história média*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1995. p. 240.

⁸⁰ CAMARATE, Alfredo. Por Montes e Vales. 1894. *Revista do Arquivo Público Mineiro*. Vol. XXXVI, 1985, p. 38.

⁸¹ Idem.

⁸² Idem.

com uma voz muito bem timbrada⁸³". Completando o elogio, exclama: – “Uma prima dona de primeira ordem.⁸⁴” Apesar de ser lugar simples, o Curral D’el Rei tinha, em celebrações religiosas, moteto a três vozes, distante da realidade de uma cidade sem oferta de estudo formal de música, porque ali não havia um conservatório e, ainda segundo padre Martins, pelo menos metade da população mal sabia ler e escrever.

Essas limitações foram minimizadas, suponho, por dois motivos: (1) porque alguém dedicou seu tempo aos ensaios e ensinamentos musicais para formação desse coral; e (2) porque Minas Gerais é famosa pelas irmandades e confrarias religiosas, com apoio à Música na Igreja herdada do Barroco mineiro.

Ainda segundo Camarate (1985), a música na igreja recebia o apoio de um jovem sacerdote, que prezava pela arte da música; por esse motivo, “as festas da sua igreja hão de ter sempre o caráter religioso e artístico” (Barreto 1995, p. 253).

Barreto (1995) afirma que, nas celebrações e festividades, havia, também, a companhia de uma “banda de música composta de cerca de 20 figuras”⁸⁵. Alfredo Camarate faz, novamente, uma observação um pouco mais “técnica”, afirmando que

[a] ausência de mestre e, portanto, a falta de renovamento de repertório e de disciplina artística, foi dispersando pouco a pouco todos os elementos e, atualmente a Filarmônica de Belo Horizonte apresentou-se na procissão do Depósito apenas com cinco figuras e, ainda assim, uma delas fora requisitada de outra localidade próxima. (CAMARATE, 1985, p. 39)

Resta saber qual a intenção desse crítico europeu ao descrever o esvaziamento da Filarmônica de Belo Horizonte, visto que pode ter resultado de vários fatores, cumprindo lembrar que, num futuro próximo, ele viria a ser o fundador e dirigente da banda Carlos Gomes; novamente, relembro que Minas Gerais tem toda uma construção musical herdada do Barroco Mineiro, vinculada às celebrações religiosas.

Nesse ambiente de significativas mudanças, o entretenimento musical estava presente. Segundo Barreto (1995), em 1895 – ou seja: antes da inauguração da nova capital –, construíram o primeiro teatro da cidade, denominado de “Provisório,

⁸³ Idem.

⁸⁴ Idem, p. 39.

⁸⁵ BARRETO, Abílio. *Belo Horizonte, memória histórica e descritiva, história média*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1995. p. 253

teatrinho da rua de Sabará, térreo, sem forro, despido de todo e qualquer conforto⁸⁶. Sua descrição é tão precisa que a simplicidade do local fica evidente, visto que “os camarotes eram pequenos cercados de madeira grosseira roliça e as cadeiras desses e as da plateia eram bancos toscos de tábuas, tudo forrado de ganga vermelha⁸⁷”. Barreto informa sobre uma bem sucedida apresentação, nesse improvisado teatro, da “companhia dramática e de comédias Cardoso da Mota e Comp, com a peça *A Cabana do Pai Tomás*⁸⁸”. Com lotação máxima, a noite ainda contou com a apresentação da banda musical Carlos Gomes, na abertura e nos intervalos da peça. O público daquele lugar em transformação começa a ter contato com Arte fora do âmbito da Igreja e, após a referida apresentação, encontramos, novamente, a presença do violão⁸⁹ naquela que seria a futura capital das Minas Gerais. No repertório, novamente, uma singela modinha:

Findo o espetáculo, foi aquele desfilar de botas e de lanternas pelas velhas ruas e pelas mal rasgadas vias da nascente cidade, onde mal se divisavam os perfis dos transeuntes, indo as senhoras e senhorinhas levadas pelo braço dos parentes, no meio da poeirada e dos brocotós. Ao transporem a ponte da Rua de Sabará, sobre o córrego Acaba-Mundo, ouviram, de envolta com o madricular das águas, um trovador romântico, ao som do violão, cantando uma das modinhas em voga:

Vês que amenidade,
Que serenidade,
traz a noite em meio.
Quando, em seu brando enleio,
Vem lenir o seio,
De algum trovador,
O luar albente,
Que do bardo a mente,
No silêncio exalta,
Chora a tua falta,
Rutilante estrela
De etereal candor. (BARRETO, 1996, p. 435)

Mais uma vez, confirma-se a invenção da tradição, o violão seresteiro, está fora do teatro, atuando nas velhas ruas mal rasgadas da nascente cidade, que passa, nesse momento, por um período de transição: ou seja: nada é como antes e o que ainda está por definir. Alfredo Camarate escreve sobre a situação provisória de Belo Horizonte, onde o governo, as instituições, edifícios e todas as outras modalidades

⁸⁶ BARRETO, 1996, p. 433.

⁸⁷ Idem.

⁸⁸ BARRETO, 1996, p. 434.

⁸⁹ Encontrei a terceira citação sobre o violão no Cural D’el Rei.

“estavam inertes à conta da obra provisória”. O estado de incompletude passa a ser um problema na acelerada construção da capital mineira: “o estado provisório é infinito. Ninguém sabe quando ele começa e nem quando ele acaba; e, se formos julgar a duração do provisório pelas lições da história, veremos que o estado provisório é de todos os estados aquele que mais dura!” (CAMARATE, 1985, p. 134).

Mesmo sem concluir a construção da cidade, iniciaram-se preparativos para a inauguração da nova capital, marcada para o início de dezembro de 1897.

1.3 A inauguração da capital mineira

Foi instituída uma comissão para trabalhar nas festividades da inauguração, com representantes da sociedade, composta por comerciantes, industriais, médicos, banqueiros, advogados, fazendeiros, artistas e imprensa⁹⁰. Segundo Barreto (1995), às vésperas das festividades, em 11 de dezembro,

Ao anoitecer, houve um deslumbramento de surpresa por toda a localidade. Como por encanto, ela se iluminou de repente, apresentando inédito e maravilhoso aspecto.

Centenas de lâmpadas elétricas pontilhavam luminosamente a vastidão da cidade nascitura, projetando claridade fixa, admirável nas ruas, praças e avenidas ainda mal povoadas.

Na praça da Liberdade principalmente, a iluminação dava grande realce aos edifícios inacabados das Secretarias e do Palácio. (BARRETO, 1996, p. 738).

A cidade inacabada se apresenta (em parte) iluminada na região central, para a inauguração da mais nova capital do que é, hoje, o Estado de Minas Gerais e do País. Segundo Abílio Barreto:

Bandas de música, então (a do 1º Batalhão da Brigada e a “Carlos Gomes”), percorreram a localidade vibrando dobrados festivos, ao passo que, por toda a parte, espocavam foguetes e ecoavam aclamações populares, que se alongaram pela noite afora.

Na véspera da sua inauguração estava a nova capital iluminada à eletricidade. (BARRETO, 1996, p. 738)

Apesar dos ideais de Modernidade acolhidos e exaltados pela elite, a sensação de provisório e inacabado permanece, posto que a cidade planejada recebera várias críticas de moradores, com jornais da época apontando problemas como as obras

⁹⁰ BARRETO, 1996, p. 734-735.

sanitárias que ainda se mantiveram inacabadas até 1914. Mal tinha sido inaugurada, a cidade já demandava obras, como ampliações dos melhoramentos do abastecimento de água potável, instalação de redes de esgoto, saneamento básico, iluminação elétrica, etc.. No período de seca, a área central produzia tanta poeira que recebeu o apelido de “pueirópolis”, por manter vários logradouros sem qualquer tipo de pavimentação, “a exemplo da Praça da Liberdade, da Rua Tupinambás ou da famosa Rua da Bahia, local de comércio elegante⁹¹”.

Chamamos atenção para a importância da música, com a presença de várias bandas, com seus “dobrados festivos”, em todas as solenidades da inauguração. No dia da festa, chega à estação General Carneiro, às 12h40min, vindo de Barbacena, o Presidente do Estado, Bias Fortes (1847-1917)⁹², e sua comitiva, que foram recebidos com “entusiásticas aclamações, ao passo que as bandas musicais executavam o Hino Nacional e subiam ao espaço centenas de foguetes” (BARRETO, 1996, p. 741). A comitiva seguiu em cortejo que partiu da Praça da Estação que, nesse momento, já contava com um público de dez mil pessoas. Foram recebidos ao som do Hino Nacional, com a presença do Presidente do Estado, auxiliares do governo e a comissão construtora e seguiram, a pé, pela rua dos Caetés, “Avenida Amazonas, pela Avenida Afonso Pena, pelas ruas da Bahia e Guajajaras e Avenida da Liberdade, até a Praça da Liberdade, onde o entusiasmo da multidão tocou ao extremo⁹³”. Barreto (1995, p. 146) também escreve que, na solenidade religiosa – que contou com a presença de excelente orquestra constituída por grupo de amadores ouro-pretanos, dentre os quais uma exímia cantora, distinta senhora – executaram, um *Te Deum*.

No final do século XIX, mesmo com várias obras inacabadas, a cidade de Belo Horizonte estava inaugurada. Entendo que, nesse terreno de mudanças, ao longo da sua história, ocorreram disputas, seja por setores étnicos, religiosos, políticos ou sociais. Chamo atenção para o fato de que predomina a narrativa do vencedor, que nem sempre traz a multiplicidade das vozes dissonantes naquela época. Geralmente,

⁹¹ CAMPOS, Luana Carla Martins. *Instantes Como Este Serão Seus Para Sempre: Práticas e Representações Fotográficas em Belo Horizonte (1894-1939)*. 221 f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008. p. 14-15.

⁹² Crispim Jacques Bias Fortes (1º mandato: de 24/07/1890 a 11/02/1891 e 2º mandato: de 07/09/1894 a 07/09/1898). Natural de Barbacena, nasceu em 25 de outubro de 1847 e faleceu em 15 de maio de 1917. Disponível em: <<https://www.mg.gov.br/governador/crispim-jacques-bias-fortes>>. Acesso em 06 set. 2021.

⁹³ BARRETO, 1996, p. 746.

essas histórias são contadas de forma romantizada, naturalizando-se acontecimentos e apagando-se conflitos.

Um exemplo foi a narrativa setorizada da música. Nas descrições de Camarate, Dias e Barreto, na Igreja Católica e nas festividades oficiais, o repertório era do moteto a três vozes, o *Te Deum* e a banda de música. No teatro “Provisório”, a companhia dramática e de comédias, a banda Carlos Gomes. Nas ruas, a música se fazia presente com o violão acompanhando modinhas e boêmios. O violão faz parte da nossa cultura e tem relação com as mais variadas formas da 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. Esse fato me trouxe a curiosidade para entender a circularidade desses músicos e artistas.

1.4 Os espaços urbanos da música na nova cidade

Os ambientes públicos na cidade representavam uma nova forma de socialização; muitas pessoas foram atraídas por esse movimento de mudança, de oportunidades e “a capital criada viria a corroborar as evidências de prosperidade, já inscritas no presente”⁹⁴. O centro de Belo Horizonte está relacionado a uma nova forma de vida urbana, quando começou “a funcionar a indústria da cidade no Brasil”⁹⁵. Podemos entender a Modernidade como um processo que está relacionado a um conjunto de inovações proveniente do progresso industrial e do desenvolvimento da burguesia. Belo Horizonte foi planejada com espaços para abrigar essa nova forma

⁹⁴JULIÃO, Leticia. *Belo Horizonte: itinerários da cidade moderna (1891-1920)*. 1992. 200 f. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1992. p. 15.

⁹⁵Cito mais dois exemplos desta indústria da cidade: a reconfiguração urbana de Campinas no final do século XIX que visou à modernização da cidade - Para maiores detalhes ver em: KROGH, Daniela da Silva Santos; SALGADO, Ivone. A “modernização” da cidade de Campinas no discurso dos médicos e engenheiros no final do século XIX: reformas, reconstruções e demolições entre a estética e a higiene. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA EM PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO, 3., 2014. *Anais* [...]. São Paulo: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Pesquisa e Urbanismo, 2014. O Segundo exemplo é a reforma do prefeito Pereira Passos no Rio de Janeiro - Para maiores detalhes ver em: AZEVEDO, André Nunes. A reforma Pereira Passos: uma tentativa de integração urbana. *Revista Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 39-79, maio-ago. 2003.

de organização social: “o avanço dessa consciência de modernidade se fez com régua e compasso, instrumentos de riscar e esboçar o imaginário de uma coletividade guiada para um normativo desejo de beleza” (ARAÚJO, 1996, p. 16).

Foi apresentado um bívio, a construção de uma narrativa onde o passado, o tradicional, estava ligado ao Curral D’el Rei, local de pessoas simples, com suas moradias simples, caiadas, sem planejamento moderno. O violão é citado atuando em ambientes públicos, acompanhando modinhas. A beleza do lugarejo residia em ser lugar de sonoridade singular (longe dos barulhos das máquinas), tenra e de bela paisagem natural. É a narrativa na qual o tradicional e o moderno se dividem em dois caminhos e nesta ruptura, surge um lugar diferente, porque, com a construção da capital moderna, o Curral D’el Rei foi se metamorfizando: nesse local, instaura-se uma arquitetura arrojada, com pilastras jônicas, arcos romanos, frisos e ramagens, molduras almofadadas; às vezes, com datas de fabricação ou iniciais dos nomes de seus proprietários. No presente: a arquitetura, a burguesia, os prédios públicos, a luz elétrica; no passado: “casas simples com cadeiras nas calçadas⁹⁶. É nessa dicotomia que o violão caminha – ora dentro, ora fora da avenida do Contorno –, buscando, nos e com os acordes de seus amantes, espaços para produzir o som dessa mineira “gente humilde”.

Sérgio Hamilton da Silva Barra (2008, p. 13), em dissertação intitulada *Entre a Corte e a Cidade: o Rio de Janeiro no tempo do rei (1808-1821)*, afirma que, com “a instalação da corte portuguesa na cidade do Rio de Janeiro, a cidade se divide em duas: Corte e Cidade. Duas cidades que são, na verdade, a expressão de duas diferentes sociabilidades”. Junto com a Corte de Dom João VI, no Rio de Janeiro, chegaram mercadorias⁹⁷ inglesas, francesas, livros, piano e novas formas de se portar nos espaços fechados como os salões, teatros e espaços voltados aos mais abastados. De outro lado, temos a “sociabilidade da Cidade, que se expressava no comportamento daqueles habitantes que haviam nascido e crescido na cidade, [...] negros e mestiços, homens livres e pobres que povoavam as ruas do Rio de Janeiro”.

⁹⁶ Trecho da letra de *Gente Humilde* - Garoto, de Vinícius de Moraes e Chico Buarque.

⁹⁷ Segundo Laurentino Gomes (2007, p. 200), a mudança com a chegada da família real pode ser percebida até mesmo nos anúncios publicados na *Gazeta do Rio de Janeiro*. “De 1810 em diante, o tom e o conteúdo dos anúncios mudam de forma radical. Em vez de casas, cavalos e escravos, passam a oferecer pianos, livros, tecidos de linho, lenços de seda, champanhe, água de colônia, leques, luvas, vasos de porcelana, quadros, relógios e uma infinidade de outras mercadorias importadas. Para detalhes: GOMES, Laurentino. *1808*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2007.

Esses habitantes permaneciam alheios às novas regras de sociabilidade e do processo civilizador europeu, porque não se tratava de uma cidade partida, “mas [de] duas cidades que, sobrepostas, passam a coabitar o mesmo espaço, sem limites geográficos entre uma e outra” (BARRA, 2006, p. 13). Duas cidades que tinham várias divergências, “mas não existiam isoladamente, que por dividir o mesmo espaço, apresentavam necessários pontos de contato, trânsito e trocas culturais⁹⁸”.

Não foi difícil estabelecer um paralelo com a capital mineira, que já nasce demarcada pela Avenida do Contorno, dividindo-se em duas cidades – dentro da avenida, a iluminada cidade urbana, com seus cinemas, teatros, repartições públicas, Poderes Legislativo, Executivo e Judiciário, escolas, biblioteca, hotéis, pensões, imprensa, livraria, farmácia, bares, restaurantes, correios e telégrafos, onde os lotes eram demarcados e, suas ruas e avenidas, arborizadas. Essa região, habitada pela elite, recebe atenção do poder público, como escreve Pedro Nava: “[t]ratava-se de um local no qual “pulsava” a “vida-civil-militar, política, burguesa, intelectual, comercial⁹⁹” e, conseqüentemente, com significativos privilégios, como o primeiro espaço planejado para entretenimento: na antiga Chácara do Sapo – onde residia o engenheiro Aarão Reis, responsável pelo planejamento da nova capital –, foi construída e inaugurada, junto com a cidade, em 1897, a primeira área de lazer e contemplação da capital: o Parque Municipal Américo Renné Giannetti. Inspirado nos parques franceses da *Belle Époque*, com roseiras e coreto, foi projetado pelo arquiteto e paisagista francês Paul Villon¹⁰⁰ e, aos poucos, tornou-se um dos lugares preferidos pela elite para festas, esportes e retretas.

Fora do cinturão delimitado pela avenida do Contorno, encontra-se a área suburbana (a segunda cidade), onde foram realocados os antigos moradores do Curral D’el Rei, os pobres e os operários que vieram construir a cidade. Esse é o espaço dos desprivilegiados que não receberam a mesma atenção e o acolhimento do poder público, e que, conseqüentemente, teve seu crescimento desordenado. Como era de se esperar, essa parte da cidade carecia de estruturas como redes de

⁹⁸ Idem, p. 14.

⁹⁹ Pedro Nava *apud* CARVALHO, Juliana Cristina de. *O modernismo em Belo Horizonte: a contribuição de Achilles Vivacqua*. 217 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. p. 28.

¹⁰⁰ “O Parque contém os desenhos do arquiteto Paul Villon, que empregou estilo romântico inglês em alguns espaços, como os jardins, as alamedas e o coreto”. Para maiores detalhes ver em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Camillo_Sitte>. Acesso em: 15 ago. 2021.

água e esgoto e as moradias eram simples, com cafuas, cortiços, casebres. Nessa região, as ruas, avenidas e praças não foram alinhadas com o mesmo “avanço e a consciência de modernidade”.

Nesse período de expansão, o mundo moderno acentua suas comparações e separações: Europa e América do Sul, Rio de Janeiro e Brasil, capital e interior, centro e periferia. Belo Horizonte seguiu esse modelo porque, na sua configuração urbana, instituiu uma avenida que contornou e estabeleceu comparações e separações que ainda hoje se fazem presentes.

Chamo a atenção para essa divisão da cidade como um contexto histórico, lembrando que minha pesquisa tem dois atores como protagonistas: o violão e a cidade; portanto, o objetivo deste trabalho é entender a capital e sua cultura como dimensões múltiplas e plurais. Nesse contexto, cumpre-me analisar os pontos de contatos, trânsitos, trocas culturais. Minha hipótese é de que os diferentes repertórios, práticas e usos do violão na capital mineira estão associados aos conflitos entre valores modernos e tradicionais que marcaram a história da cidade, desde o seu início, e de que, assim, o violão iria se adaptar (com muitas fricções) às mudanças de gosto, às mudanças sociais e às exigências do mercado cultural.

Nos primeiros anos do século XX, dentro da “cidade central” ou “cidade república” da capital mineira, reservam-se espaços musicais em ambientes cercados de privilégios. Desde a sua construção, nos primeiros anos de sua existência, foi seguindo, com passos firmes, essa “aura” de modernidade que seria perseguida por parte das elites locais e ao longo das três primeiras décadas do século XX. Dentro da avenida do Contorno, a cidade constitui vários espaços urbanos de socialização; entre eles, os clubes, os salões, os teatros e cinemas.

Os clubes

Os clubes, na verdade, assemelhavam-se ao espaço restrito das residências particulares, porque a entrada, neles, era vetada aos não-sócios e eram concebidos, constituídos e administrados com hierarquias e regras:

Na casa e nos clubes fechados a entrada é regrada pelo convite particular, os participantes são chamados pelo nome e o sentar-se à mesa é organizado por uma hierarquia. Tudo em tom pessoal e intransferível. Já nas ruas a organização se faz em prol do coletivo, as leis não são regidas por afinidades eletivas – por questões de amizade e amor – mas construídas visando o bem

estar de todos. (LOTT, 2009, p. 47).

O clube Violetas, por exemplo era estabelecimento privado onde a música se fazia presente em concertos que, geralmente, se revestiam de caráter recreativo ou beneficente. Fundado em 1898 – ou seja: um ano após a inauguração de Belo Horizonte –, foi importante marco para o início musical da cidade. A orquestra desse clube, “composta por violinos, violas, contrabaixos, trombones, clarinetes, flautas e um pistom”¹⁰¹, executava repertório que “consistia em gêneros de entretenimento como as modinhas, maxixes, tangos, lundus, polcas, que representavam as formas de música de salão herdadas do império”¹⁰². Apesar de a cidade ser construída tentando-se apagar resquícios da monarquia, no final do século XIX, a música executada nos lugares reservados à elite mantinha a tradição aos moldes do império. Naturalmente, esse repertório inclui “valsas, árias, canções, sonatas e noturnos,¹⁰³” como evidenciam recitais aos moldes eurocentristas “organizados pelo tenor Eugenio Oygurem com trechos de óperas e operetas”; do pianista e compositor Francisco Valle, do violinista João Valle e do flautista Marcellino Valle, além das várias palestras sobre poesias e apresentações literárias promovidas por um grupo de jovens que se intitulavam “Grupo dos jardineiros do ideal” (ARAÚJO, 1996, p. 78).

Outro espaço criado aos mesmos moldes do Club Violetas, foi o Palacete Frederico Steckel (1834-1921), um dos incentivadores das artes e da música erudita nesta cidade. Natural de Dresden, Alemanha, ele se transferiu, com sua família, para o Brasil, por volta de 1860. Vários fatores associam o seu nome à nova capital mineira. Primeiramente, foram os ideais positivistas que nortearam, decisivamente, a implantação da República brasileira, no final do século XIX. O Estado de Minas Gerais revelou-se pioneiro, nesse sentido, com todo o arranjo para modernizar e acentuar seu desenvolvimento, trazendo, como fato principal, a transferência e a construção da cidade – então denominada Cidade de Minas – que foi erguida sobre o antigo Curral D’el Rei, na região central do Estado, de 1894 a 1897; e o segundo é seu reconhecido trabalho na decoração de prédios públicos. A chegada de Steckel a nova Belo Horizonte resultou de convite oficial formulado pelo engenheiro-chefe Francisco Bicalho (1847-1919), que demonstrou interesse pelo seu trabalho. Steckel seria

¹⁰¹ Jornal *Minas Geraes*, 12 de dezembro de 1947.

¹⁰² *Idem*.

¹⁰³ *Idem*.

contratado para executar as obras de acabamento nas principais edificações da futura capital erigidas até aquele momento. Assim, o pintor-decorador Frederico Steckel, aos 63 (sessenta e três) anos de idade, em 1897, assume seu novo desafio: “interpretar, por meio de um repertório artístico renovado, as propostas estéticas da República emergente” ficando “responsável pela ornamentação de palácios e edifícios na sede do Império” (GIANNETTI, 2017, p. 8). O terceiro fator é que o nome de Steckel já era conhecido, no Rio de Janeiro, não somente como pintor e decorador, mas, também, pelo seu contato estreito com as artes. A Galeria Steckel chegou a ter significativa pinacoteca e publicavam-se, frequentemente, anúncios sobre suas exposições em jornais da época. Giannetti (2017, p. 8) aponta “significativa influência exercida por Frederico Steckel na vida cultural do Rio de Janeiro, exemplarmente notada ao se verificar a expressiva coleção de pintura europeia que chegou a possuir, em 1878”. Esse estrangeiro teve participação no início musical da capital mineira, tendo presidido o Club Violeta e organizado saraus e outras apresentações artísticas em seu palacete, onde hospedou seu sobrinho e pianista Charley Lachmund (1877-1957).

Nascido em Nova Iorque, o pianista Charley Lachmund, com apenas cinco meses de idade, chegou ao Rio de Janeiro, com a família, e, desde cedo, recebeu primorosa formação musical: aos 18 (dezoito) anos, foi estudar na Alemanha, nas classes dos professores Carl Reineck e Robert Teichmüller, formando-se no Conservatório de Leipzig. Após essa temporada de sucesso, quando conquistou o “Grande Prêmio Beethoven”, esse jovem pianista retorna ao Brasil em 1901, vindo morar, por alguns meses, com o seu tio, em Belo Horizonte, onde realizou concertos no Club Violetas e no Palacete Steckel.

Figura 4 – Matéria publicada no jornal *Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado*. Ano XII; Edição 57. 09 e 10 de março de 1903.



Festas e Diversões

O applaudido pianista brasileiro sr. Carlos Lauchmund, que se acha nesta Capital a passeio não regressará ao Rio de Janeiro sem proporcionar aos amigos da boa musica en- sejo de ouvil o.

E' assim que o festejado maestro, atten- dendo ao pedido de varios admiradores do seu bello talento, pretende dar no proximo sabbado um grande concerto, no salão Ste- ckel, sendo auxiliado nessa festa por diver- sos amadores desta Capital.

O programma organizado para esse sarau artistico é magnifico.

O nosso publico terá, pois, occasião de ap- plaudir mais uma vez o estimado moço, que após um curso brilhantissimo foi ha pouco laureado pelo conservatorio de Leipzig, ob- tendo o premio primeiro entre centenas dos seus condiscipulos.

Por occasião do seu primeiro concerto, realizado em setembro do anno findo, tive- mos occasião de nos referir ao modo por que ella sabe interpretar as mais difficis peças musicas, revelando uma *technica* ad- miravel.

Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

Como era comum nessa época, a matéria do jornal contribui para a construção de uma narrativa de que a música é “boa”, com expressões como “grande concerto”, “o programa é magnifico”, aliadas à aprovação de um conservatório europeu, confirmando o discurso de uma cultura hegemônica: “o nosso público terá, pois, ocasião de aplaudir mais uma vez o estimado moço, que após um curso brilhantíssimo foi há pouco laureado pelo conservatório de Leipzig, obtendo o prêmio primeiro entre centenas dos seus condiscipulos”¹⁰⁴. Quem questionaria a chancela dessa entidade?

O “Palacete Steckel” –, recebeu concertos como o do violoncelista cubano Manuel Acosta¹⁰⁵, dos pianistas Carlos Borrouin e Carlos Witte e do já citado sobrinho Charley Lauchmund. A matéria do jornal enfatiza certo ressentimento quanto à falta de público, afirmando que sentira a “concurancia diminuta”. A construção da cidade era moderna, mas seus habitantes não tinham ainda a experiência da modernidade; ao invés de ocuparem os espaços públicos da cidade, cultivavam costumes

¹⁰⁴ Jornal *Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado*. Ano XII; Edição 57. 9 e 10 de março de 1903. Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais

¹⁰⁵ Jornal *Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado*. Ano X; Edição 138. 1 de junho de 1901. Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais

interioranos, confinando-se ao núcleo doméstico. A capital teria esse ar de modernidade; porém, “enquanto cidade planejada, não apresentou nos seus primeiros anos uma consciência de cidade, visto que só a partir de um processo de uso o viver no lugar seria erigido”¹⁰⁶.

O Club Rose, criado, também, em 1898 e “um dos grandes propulsores de festas particulares” (LOTT, 2009, p. 67) foi presidido pela primeira dama do Estado, Ester Cândido de Paiva Brandão. Geralmente, eram organizados eventos em salões de prédios públicos, propiciando “encontros de outros clubes em suas festas, ampliava as relações sociais de Belo Horizonte e com outras cidades”¹⁰⁷.

Desde o ano de 1900, a cidade contava com o espaço do Grande Hotel, onde do qual destacamos os eventos organizados pelo Club Schumann e Grêmio Olavo Bilac, o recital das irmãs Branca e Stael de Carvalho. Duas apresentações também dignas de nota são as do mineiro Patápio Silva (1880-1907)¹⁰⁸, acompanhado por músicos da cidade, no salão do Grande Hotel, em 26 e 27 de dezembro de 1904¹⁰⁹.

Observo que essa matéria, além de destacar o instrumentista, faz referência ao compositor, citando as músicas *Idílio*, *Sonho*, *Evocação (sexteto para cordas)* e *Serenata d'amore*. Outra importante apresentação realizada no salão do Grande Hotel foi a do violonista Levino Lopes da Conceição¹¹⁰ (1895-1955), em maio de 1925.

¹⁰⁶ LEMOS, Celina Borges. Uma Centralidade Belo-horizontina. Dossiê. *Revista do Arquivo Público Mineiro*. Belo Horizonte, dez. 2007, p. 94. Disponível em: http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/acervo/rapm_pdf/Uma_centralidade_belo-horizontina. Acesso em 25 fev. 2020.

¹⁰⁷ Idem.

¹⁰⁸ Patápio era flautista, compositor e como a maioria dos instrumentistas de sopro da época, teve sua iniciação musical nas bandas de música, ampliando seus estudos no Instituto Nacional de Música. Este músico é lembrado na história da música brasileira como um flautista virtuose. Patápio desenvolveu em sua carreira pautado na vivência e na linguagem de variados estilos que vão desde as retretas, a música de concerto, a música de salão, e o princípio do choro.

¹⁰⁹ Jornal *Minas Geraes* - Órgão Oficial dos Poderes do Estado. Ano XIII; Edição 307. 26 e 27 de dezembro de 1904. Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais

¹¹⁰ Natural de Mato Grosso, ainda aos seis anos de idade ficou cego, em decorrência da febre amarela. Levino começou seus estudos de violão incentivado pelo irmão Faustino que era músico do exército, num batalhão militar em Corumbá. Demonstrando grande aptidão pela música, tornou-se multi-instrumentista tocando “bandolim, bandurra, baixo, cavaquinho, violão” além dos instrumentos de sopro “sax-horne, trombone, bombardino-saxofone, clarinete e pistom”¹¹⁰. Levino fez turnês em várias cidades do país como solista e apresentações em Duo com importantes violonistas da época como Quincas Laranjeiras, que foi seu professor, e seus amigos Ernani E. Figueiredo, João Pernambuco e Catulo da Paixão Cearense. Levino desenvolveu um trabalho “incansável pela causa dos deficientes visuais, missão à qual se dedicou durante toda a vida”, onde sempre teve um grande “empenho pela criação de novas escolas para deficientes visuais em todo o Brasil”. Maiores detalhes ver em *Violão Brasileiro* – Levindo Lopes da Conceição. Disponível em: <https://www.violaobrasileiro.com.br/dicionario/levino-albano-da-conceicao>>. Acesso em: 18 dez. 2019.

Fundado, em 1904, pelos antigos sócios do Club Roses, o Club Belo Horizonte funcionou, inicialmente, num dos pontos mais concorridos da cidade: nos salões do Palacete Steckel, que contava com orquestra formada pela elite musical de Belo Horizonte, e a sede da sua associação foi transferida, em 1911, para a esquina da Rua da Bahia com a Avenida Afonso Pena, onde funcionara, por vários anos, o Cine Odeon. Em 1926, foi construída sua sede definitiva, na esquina da Rua da Bahia esquina com Avenida Álvares Cabral: “[o] prédio, projetado pelo engenheiro Luiz Signorelli, é tido como a primeira edificação da capital a usar vigas de concreto armado. A inauguração aconteceu em 1928”¹¹¹.

Encontrei, na edição do jornal *Minas Geraes* de 28 de novembro de 1916, notícia sobre a segunda apresentação de um violonista na capital mineira: Francisco Brant Horta, “natural de Juiz de Fora, que aqui veio a convite do Club Bello Horizonte, acompanhado por Castro Afilhado”¹¹².

Identifiquei muitas referências de apresentações de clubes voltadas ao público da “cidade urbana” com privilégios, e muito pouca referência de locais destinados ao grande público da “cidade suburbana”. Além dos clubes citados acima, destaco o Clube Elite (1902); o Clube Edelweiss (1903); o Clube Crysanthemo (1904), o Clube dos Epicuristas (1904) e o Clube Schumann (1904).

É interessante a observação da autora Laís Corrêa de Araújo (1996, p. 79) quando aponta a falta de notícias sobre apresentações nos clubes “Recreativo União Operária” e “Operário Nacional”, porque foram poucas ocorrências (apresentações musicais) ou havia “preferência dos jornais em noticiar os acontecimentos da classe dominante”.

Cine-Teatro

Com a cidade inaugurada, o objetivo era contrapor a vida doméstica às inovações da nova capital e ocupar seus espaços públicos. Para tanto, era preciso superar velhos costumes, aprender a viver uma vida alinhada com as grandes

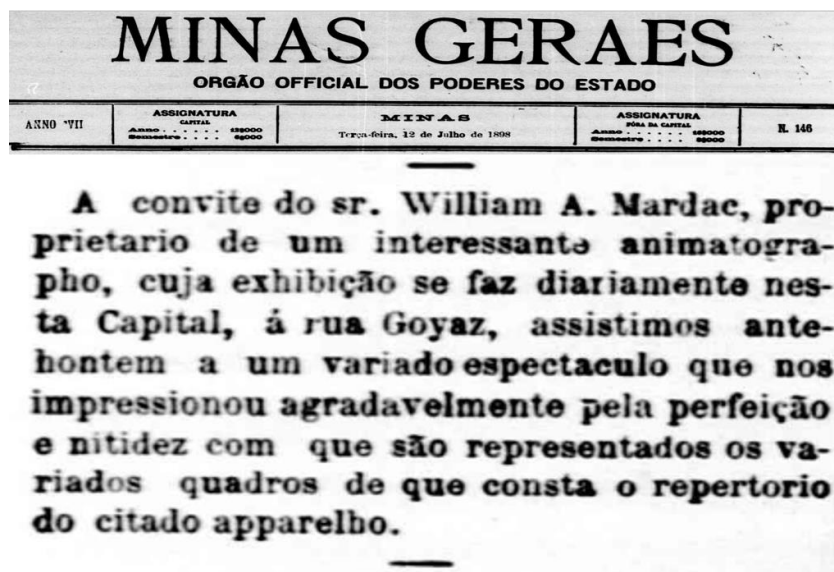
¹¹¹ História do Clube em Belo Horizonte, Para maiores detalhes ver em: <<https://clubebh.com.br/cbh/historia-do-clube-belo-horizonte/#:~:text=Em%201926%2C%20começou%20a%20ser,A%20inauguração%20aconteceu%20em%201928>>. Acesso em: 17 ago. 2021.

¹¹² As apresentações dos violonistas serão tratadas, com mais detalhes, no terceiro capítulo.

metrópoles. Aos poucos, Belo Horizonte, em seus primeiros anos de existência, acolhe os costumes de metrópole, visando se tornar uma capital desejadamente interessante, nova e moderna, e inicia-se uma série de inaugurações de jornais, teatros, cafés, bilhares, orquestras, bandas de música e escolas. Entre essas novidades estava o cinema.

Tendo chegado recentemente ao Brasil, o cinema teve sua primeira sessão, em 1896, na cidade do Rio de Janeiro. No Estado de Minas Gerais, a primeira cidade a inaugurar uma sala de cinema foi Juiz de Fora, em 1897. Já na capital do Estado, a primeira exibição data de 10 de Junho de 1898¹¹³, por iniciativa do comerciante Oscar Trompowski, que protocolou requerimento na prefeitura para que o exibidor William A. Mardock pudesse apresentar o aparelho denominado cinematógrafo:

Figura 5 - Matéria publicada no jornal *Minas Geraes* – *Órgão oficial dos Poderes do Estado*. Ano VII; Edição 146. 12 de julho de 1898.



Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

Como vimos anteriormente, ainda na antiga Curral D'el Rei foi inaugurado, em 1895, o primeiro teatro, chamado de "Provisório", demolido em 22 de julho de 1897. Em 1899, foi construído o segundo teatro, que levou o nome de teatro Soucasseeux;

¹¹³ SILVA, Maria do Carmo Costa. *O fim das coisas*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Belo Horizonte, PBH, 1995. Essa publicação integra as atividades comemorativas do centenário do cinema, realizadas pela Prefeitura de Belo Horizonte em 1995, p. 7. Disponível em: <<https://eternoaprendiz.com.br/wp-content/uploads/2019/09/O-fim-das-salas-de-cinema-em-BH-Ataídes-Braga.pdf>> .Acesso em: 29 abr. 2020.

portanto, até aquela data, os dois teatros construídos na cidade resultaram de iniciativas privadas.

Natural de Barcelos, Portugal, Francisco Soucasseeaux foi personagem importante para a construção da nova capital¹¹⁴. Fotógrafo, cineasta, pintor, construtor e industrial muito competente, esse português chegou à cidade do Rio de Janeiro ainda jovem. Em 1894, mudou-se para o Curral D’el Rei, para trabalhar na serraria e carpintaria da Comissão Construtora, atuando, ativamente, em várias obras, como a Estação General Carneiro, o Palácio do Congresso e o antigo Fórum (atualmente, Instituto de Educação de Minas Gerais - IEMG): “[T]eve atuação diversificada no plano cultural da capital, produzindo pinturas, fotografias e construções. Idealizou um álbum de fotografias de Minas Gerais e foi responsável pelas primeiras filmagens no estado¹¹⁵”. Em 1899, Soucasseeaux leva ao prefeito da capital a proposta da construção de um teatro municipal: “[o] local escolhido foi o antigo galpão de carpintaria da comissão construtora erguido no quarteirão nº. 23 da 3ª seção urbana (atualmente, entre as ruas Goiás, Bahia e Avenida Afonso Pena)”¹¹⁶. Inaugurado em 20 de dezembro de 1899, ficou conhecido como Teatro Soucasseeaux, esse teatro/cinema foi decorado pelo artista Bertolino Machado e, em março de 1895, “instalou-se a companhia cinematográfica Barruci, exibindo na cidade novidades vindas do Rio de Janeiro”¹¹⁷.

Segundo Maria Teresa Mendes de Castro (2012, p. 119), era um prédio relativamente simples; porém, “possuía instalações elétricas modernas para a época e iluminação de palco das mais avançadas”, ainda segundo ela, Soucasseeaux tinha por objeto aproveitar a estrutura do prédio e construir um teatro definitivo, “o que não conseguiu realizar, porque morreu em 1904, em Portugal”. O que constatei é que esse

¹¹⁴ In: *Revistas do Arquivo Público Mineiro – Por Montes e Vales, 1894 e Um passeio a Minas*.

¹¹⁵ Homem, Fernando Pacífico. *As influências do Maestro Sebastião Vianna no cenário musical erudito de Belo Horizonte*. Salvador, 2013. p. 36

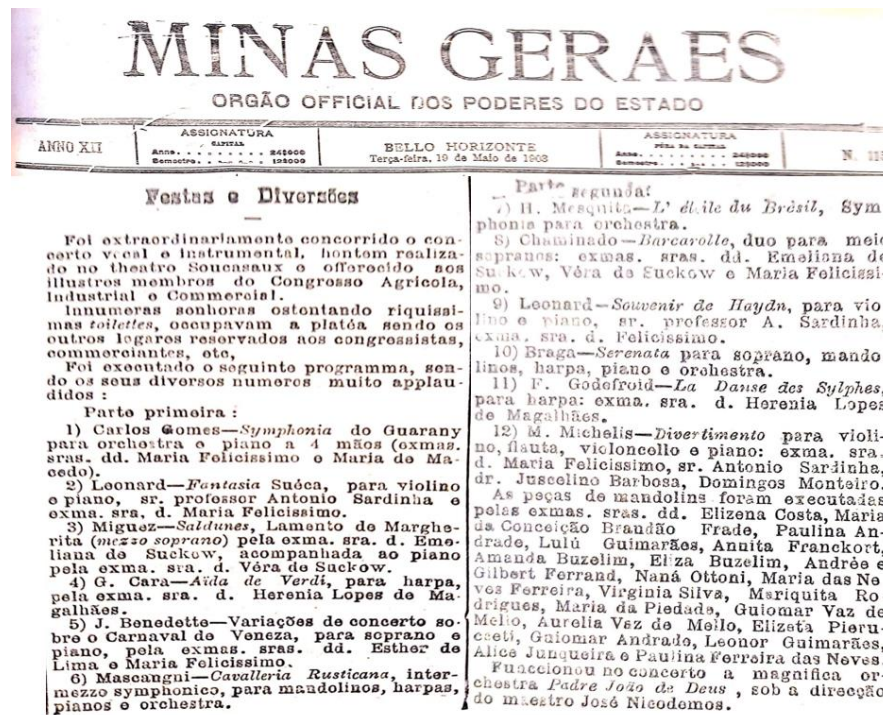
¹¹⁶ AGUIAR, Ramon Santana de. *A construção de um novo espaço cênico em Belo Horizonte na década de 1980: novos paradigmas na cena mineira*. 187 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011. p. 27-28. Disponível em: <<http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/bitstream/handle/unirio/11384/AGUIAR%2c%20Ramon%20Santana%20de%20-%20TESE.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 10 jan. 2021

¹¹⁷ SILVA, Maria do Carmo Costa (Org.). *O fim das coisas*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Belo Horizonte, Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, 1995. p. 12. Essa publicação integrou as atividades comemorativas do centenário do cinema, realizadas pela Prefeitura de Belo Horizonte em 1995. Disponível em: <<https://eternoaprendiz.com.br/wp-content/uploads/2019/09/O-fim-das-salas-de-cinema-em-BH-Ataídes-Braga.pdf>>. Acesso em: 29 abr. 2020.

teatro faz parte da história artística da cidade, tendo cumprido sua finalidade, até ser demolido, após a morte do seu proprietário em 1906¹¹⁸.

Tema de notícias dos jornais da época, o Teatro Soucasseaux foi o mais importante estabelecimento para apresentações artísticas da cidade, tendo sido, em 1903, palco de concerto oferecido aos membros do Congresso Agrícola, Industrial e Comercial, realizado 19 de maio:

Figura 6 - Matéria publicada no jornal *Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado*. Ano XII; Edição 115. 19 de maio de 1903.



Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

A matéria acima confirma que esses encontros valorizavam apresentações musicais. Em destaque, uma das atrações era a orquestra de bandolins formada por 16 (dezesesseis) damas da sociedade belo-horizontina.

A FIG. 7, a seguir, é do concerto de bandolins, harpa e canto assim descrita por Cruz e Vargas (1987, p. 38): “fotografia de um concerto de bandolins, harpa e canto, executado por senhoras e senhoritas da sociedade belo-horizontina no teatro

¹¹⁸ Para maiores detalhes, ver: PENNA, Otávio. *Notas Cronológicas de Belo Horizonte. 1711-1930*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1997. p. 62. MOURÃO, Paulo Kruger Corrêa. *História de Belo Horizonte de 1897a 1930*. Belo Horizonte, 1970. p. 39. LANNA, Flávia Duarte. *Um conto, um canto, um encanto* - a História, o mapa, a música em Belo Horizonte. Aveiro: Universidade de Aveiro - Departamento de Comunicação e Arte, 2016. p. 83.

Soucasseaux, nos primeiros anos da nova capital. Reprodução feita a partir do original – sem data – acervo do Museu Abílio Barreto¹¹⁹.

Figura 7 - Orquestra de bandolins.



Fonte: CRUZ; VARGAS, 1997, p. 13.

A próxima (FIG. 8) é da Orquestra do Teatro Soucasseaux, assim descrita por Cruz e Vargas (1987, p. 38): “Orquestra do Teatro Soucasseaux composta pelos músicos: 1 - Antônio Sardinha, 2 - Silvestre Moreira, 3 - Agenor Noronha, 4 - Francisco Torres, 5 - Francisco Vieitas, 6 - Domingos Monteiro, 7 - Paulo de Souza, 8 - João Pereira da Silva, 9 - Eugênio Velasco, 10 - Neném Trajano, 11 - Rodrigo Miranda, 12 - Jerônimo Correia”. Data da fotografia: 1900/1905. Acervo do Museu Abílio Barreto.

¹¹⁹ CRUZ, Andréa M. Lage da; VARGAS, Joana Domingues. *Memória Musical de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Rona, 1997. p. 38.

Figura 8 - Orquestra do Teatro Soucasseeux.



Fonte: CRUZ; VARGAS, 1987, p. 13.

Com a demolição do Teatro Soucasseeux, a cidade ficou, mais uma vez, sem um local apropriado para suas manifestações artísticas, até que, em 21 de outubro de 1909, foi inaugurado o primeiro teatro público erguido pelo município de Belo Horizonte: o Teatro Municipal. Vide, a propósito foto da sua fachada, na FIG. 9, a seguir:

Figura 9 – Fachada do Teatro Municipal de Belo Horizonte.



Fonte: Arquivo Público Mineiro (sem autoria e sem data).

Segundo Ramon Santana de Aguiar (2011, p. 29), o Teatro Municipal tinha capacidade para 530 (quinhentos e trinta) lugares e atendia às exigências da sua época. De inspiração predominantemente europeia, era de estilo “neoclássico”, tendo sido projetado pelo desenhista Edgard Nascentes Coelho e executado pelo construtor Joseph Werdussen. Transcrevo, abaixo, informações sobre a sua construção publicadas no jornal *Minas Geraes*:

o theatro colocado no centro da cidade, dá frente para a rua da Bahia, com 10 metros de elevação, ficando os fundos a cavalleiro do Parque, na avenida Affonso Penna, com 20 metros de altura, para atender às necessidades do jogo do scenario (sic). Mede 45 metros de comprimento sobre 20 de largura e divide-se em três partes distintas. O corpo da frente é guarnecido por uma varanda (marquise), toda de ferro forjado e coberta de vidro, permitindo a entrada e sahída de carros ao abrigo do tempo. Por baixo dessa marquise, três artisticos portões de ferro dão entrada para o vestibulo, no centro do qual se acha a entrada para a platéa. De cada lado da entrada estão as escadarias de mármore branco que conduzem aos camarotes, e aos lados do vestibulo as que vão ter as torrinhãs. A direita está a bilheteria e, à esquerda o buffet. No segundo pavimento está o grande salão de honra (foyer du public), e dos lados numa sala para senhoras e um gabinete de toilette. Completa instalação sanitária se encontra nos três pavimentos – platéa, camarotes e torrinhãs. As frisas estão na primeira galeria, os camarotes na segunda e as torrinhãs na terceira. A declividade do soalho da platea é de 5^o, estando o lugar destinado aos músicos 20 centímetros abaixo. O bellissimo forro, a 10 metros de altura foi pintado pelo artista belga G. Gandy e representa os emblemas nacionais, contornados por alegorias. No centro o symbolo da Republica desfraldando no espaço radiante a bandeira nacional. Uma rica moldura guarnece a extremidade do forro e na freisa inferior da mesma exrente um cordão de lâmpadas electricas invisíveis aos olhos do público, projectando uma luz de três mil velas sobre o forro. O terceiro corpo compreende o palco, que mede 15 metros de fundo por outro tanto de largura, elem de dois espaços laterais de 10mx2m5. A declividade do soalho do palco é de 3^o e a abertura da boca de scena – de 9 metros por 7 de altura. Por baixo do palco há dois pavimentos sendo o primeiro destinado ao deposito e o segundo reservado para os camarins dos artistas. No pavimento do palco existem também 3 bons camarins possuindo aquelles e estes completo serviço sanitário. Escadarias de ferro aos lados dao comunicação para todos os pavimentos.

As instalações existentes na caixa do placo destinadas a receber os scenarios são todos de ferro bem como os passadiços que vão até o gradil superior onde são pregados os scenarios que sobem inteiros. Esses scenarios foram adquiridos a casa Jules Pierre & A. Lyneufilles, fornecedores dos principaes theatros de Bruxellas e Londres. E de molde a tranquilizar o público o serviço de extinção de incêndios bem como o de para raios, sistema Melson – cuja rede cobre todo o theatro que custou à prefeitura completamente mobiliado perto de 400 contos. (Minas Gerais, 1909)¹²⁰.

¹²⁰ Matéria do jornal *Minas Gerais* – órgão oficial dos Poderes do Estado. Ano XVIII; Edição 248. 21 de outubro 1909. Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais

Entre construções, destruições e silenciamentos, a cidade foi traçando sua história: o primeiro teatro construído pela iniciativa pública volta para a iniciativa privada, tendo o seu fim decretado em 1941; sobre ele, assim relata Fernando Pacífico Homem (2013, p. 38):

O Teatro Municipal foi o principal centro das manifestações artísticas da capital durante quase 30 anos. Em 1941, o então prefeito Juscelino Kubitschek, contra a opinião de grande parte da população, vendeu o prédio ao Coronel empresário Juventino Dias, proprietário da empresa Cine Teatral Ltda., destinando o espaço à iniciativa privada. O prédio foi demolido e reinaugurado em 1942 como Cine-Teatro Metrôpole. Era dedicado preferencialmente à exibição de filmes, funcionado também como teatro e sala de concertos. Sob os protestos sempre inúteis da população, o majestoso teatro foi vendido novamente e demolido em 1983 para dar lugar a um arranha-céu bancário. (HOMEM, 2013, p. 38).

Na Rua da Bahia, em 1906, instala-se a empresa José Poni & Teotônio Caldeira, o primeiro cinematógrafo da cidade – o Teatro Paris –, considerado um espaço “*chic*”, a primeira sala de cinema da cidade. Passando por constantes transformações, essa sala passou a se chamar Cinema Odeon, em 28 de fevereiro de 1912, quando se tornou um dos locais mais importantes para vida cultural da cidade, até o seu fechamento, no final dos anos 1920: “[m]ontado com grande conforto, o Odeon Cinema rivaliza com as melhores casas congêneres do Rio e de S. Paulo¹²¹”. Sobre ele, escreveu Carlos Drummond de Andrade:

O Fim das Coisas

Fechado o Cinema Odeon, na Rua da Bahia. Fechado para sempre.
 Não é possível, minha mocidade
 fecha com ele um pouco.
 Não amadureci ainda bastante
 para aceitar a morte das coisas
 que minhas coisas são, sendo de outrem,
 e até aplaudi-la, quando for o caso.
 (Amadurecerei um dia?)
 Não aceito, por enquanto, o Cinema Glória,
 maior, mais americano, mais isso-e-aquilo.
 Quero é o derrotado Cinema Odeon,
 o miúdo, fora-de-moda Cinema Odeon.
 A espera na sala de espera. A matinê
 com Buck Jones, tombos, tiros, tramas.
 A primeira sessão e a segunda sessão da noite.
 A divina orquestra, mesmo não divina,
 costumeira. O jornal da Fox. William S. Hart.

¹²¹ Matéria do jornal *Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado*. Ano XXI; Edição 49, 02 de fevereiro de 1912. Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais

As meninas-de-família na platéia.
 A impossível (sonhada) bolinação,
 pobre sátiro em potencial.
 Exijo em nome da lei ou fora da lei
 que se reabram as portas e volte o passado
 musical, Waldemar pissilândico, sublime agora
 que para sempre submerge em funeral de sombras
 neste primeiro lutulento de janeiro de 1928.

A foto da FIG. 10, disposta a seguir, é da orquestra do cinema Odeon, assim descrita por Cruz e Vargas (1987, p. 38): “Orquestra do Cinema Odeon de Belo Horizonte composta pelos músicos: Flausino Vale – violino, Vespasiano dos santos – piano, Targino da Matta – violoncelo, João Zacharias – clarineta, Henrique – flauta e José Machado – contrabaixo. Data 1923. Reprodução feita a partir do livro Flausino Vale. Coordenação Jersy Milewski - Edição Europa”.

Figura 10 - Orquestra do Cinema Odeon.



Fonte: Memória Musical de Belo Horizonte.
 Fonte: CRUZ; VARGAS, 1987, p. 17.

Com o tempo, o cinema foi caindo no gosto popular e as salas foram se ampliando para acolher público cada vez maior e mais heterogêneo. De olho nessa popularização, para atender número maior de clientes, a Empresa Cinematográfica Gomes Nogueira & Comp. inaugurou, em 1909, na Rua dos Caetés, esquina com Rua

São Paulo, uma “casa de diversão montada com asseio, decência e conforto¹²²”, o Cine-Theatro Commercio¹²³. Esse espaço tinha nove portas de saída, atendia a um público de 800 pessoas e, durante as suas sessões, contava com orquestra regida pelo professor José Nicodemos.

Um fato interessante é que o Cine-Theatro Commercio inaugurou, em 1911, uma escola de música, que era dirigida pelo maestro Juvêncio Junior.

Figura 11 - Matéria publicada no jornal *Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado*. Ano XX; Edição 75. 31 de março de 1911.



Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

A foto abaixo (FIG. 12) é da orquestra do Cine-Theatro Commercio, assim descrita por Cruz e Vargas (1987, p. 38): “Orquestra do antigo Cine-Theatro

¹²² Matéria do jornal *Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado*. Ano XXI; Edição 49. 02 de fevereiro de 1912. Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais

¹²³ “Em 1912 a Companhia Cinematografica Brasileira S/A passa a controlar o Cinema Comércio e o fecha em 19 de abril de 1925”. Para maiores detalhes ver em: SILVA, Maria do Carmo Costa. *O Fim das Coisas*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Belo Horizonte, Prefeitura de Belo Horizonte, 1995. p. 15. Essa publicação integrou as atividades comemorativas do centenário do cinema, realizadas, pela Prefeitura de Belo Horizonte, em 1995. Disponível em: <<https://eternoaprendiz.com.br/wp-content/uploads/2019/09/O-fim-das-salas-de-cinema-em-BH-Ataides-Braga.pdf>>. Acesso em: 29 abr. 2020.

Commercio, situado na Rua dos Caetés, composta pelos músicos: Jovelino Lúcio Dias, Cel. Francisco Gomes Nogueira, Pompeu Guadanini (sentados); Domingos Monteiro, Vicente do Espírito Santo, Luís Loreto, Áurea Gomes Nogueira, Francisco dos Santos Souza, Vespasiano dos Santos (sentados, ao centro); José Nicodemos dos Santos, Galdino Brasil, Alberto Gomes Nogueira, Agenor Gomes Nogueira (em pé); Obs.: contrabaixista não está identificado. Reprodução feita a partir do original – sem data – Acervo Museu Abílio Barreto”.

Figura 12 - Orquestra do Cine-Theatro Commercio.



Fonte: CRUZ; VARGAS, 1987, p. 12.

Nessa primeira década da cidade de Belo Horizonte, a cidade assistiu à construção de nove salas de cinema. Com a popularidade dessa nova forma de se divertir, esses locais se tornaram cada vez mais luxuosos e espaçosos. É o caso do Cinema Modelo, inaugurado em 1914:

Assim, o Cinema Modelo, na Rua Espírito Santo, prometia ser um exemplo de casa de diversão de “bom gosto”, quando foi anunciada a sua inauguração, em 1914: “O seu salão de diversão, talvez o maior da capital, é amplamente ventilado e decorado com o apurado gosto, sendo todo o mobiliário importado dos Estados Unidos”. (BRAGA, 1995, p. 25)

Outro cinema foi inaugurado, em 06 de fevereiro de 1915, na esquina das ruas Pouso Alegre e Itajubá: o Cine-Floresta (FIG. 13), importante local para

entretenimento fora do centro da capital. A empresa proprietária prometia, em anúncio, fornecer aos frequentadores passagens de bonde de ida e volta.

Figura 13 - Cine Floresta em 1928.



Fonte: Arquivo do jornal *Estado de Minas*. Disponível em:

<https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2021/12/18/interna_gerais,1332092/floresta-historias-e-curiosidades-de-um-bairro-ligado-as-origens-de-bh.shtml>. Acesso em: 16 ago. 2021.

Situado no populoso bairro Floresta, o Cine-Floresta funcionou até 22 de outubro de 1955. Com palco e bar anexo, além da exibição de filmes, recebeu grandes artistas da sua época.

Com capacidade para 650 (seiscentos e cinquenta) pessoas, inaugura-se, em 1920, na avenida Afonso Pena, nº 759, o Cine Pathé:

[...] o prédio dividido em dois andares [...] todo mobiliário do salão é de belíssimo aspecto, sendo de metal (silver-gold) a tela de projeção. A sala de espera é ricamente decorada e dispõe de profusa iluminação elétrica. A orquestra que vai funcionar no novo cinema é dirigida pelo professor Bussacchi, fazendo parte da mesma sete professores entre os quaes o 1º violinista Felipe Messina contractado no Rio. (MINAS GERAES, 1920)¹²⁴

As salas de cinema acompanharam o ritmo acelerado da cidade moderna e, para enfrentar a concorrência, como estratégia de divulgação, esse cinema começou

¹²⁴ Matéria do jornal *Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado*. Ano XXIX; Edição 32, 07 de fevereiro de 1920. Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais

a fazer circular, em 06 de fevereiro de 1921, o “Pathé Jornal”, anunciando as atrações a serem apresentadas em suas sessões¹²⁵.

O cinema mudo envolveu grande contingente de músicos, mas, com a invenção do cinema sonorizado, as orquestras foram dissolvidas e esses músicos foram demitidos. Nos salões e clubes, o acesso aos ambientes era restrito aos sócios e à elite socioeconômica, portanto, era um público homogêneo, enquanto, nos cinemas, em muitas circunstâncias, apresentavam uma nova e popular convivência social, sendo, portanto, um ambiente mais heterogêneo, onde os músicos eram peças atuantes nessa relação,

[...] as primeiras exibições foram realizadas em lugares públicos, como ruas, praças e cafés, e somente depois de algum tempo apareceram as salas de cinema, criadas em vários bairros diferentes. Além de tudo isso, as exibições cinematográficas trouxeram um glamour até então pouco conhecido dos belo-horizontinos. No final da primeira década do século XX, o cinema se tornou a maior fonte de diversão dos belo-horizontinos. (CASTRO, 2012, p. 111)

Em uma época em que as mudanças eram diversas, não demorou para se decretar o fim do cinema mudo. No final da década de 1920 – precisamente, em 06 de outubro de 1927 –, estreava, em Nova Iorque, “*O Cantor de Jazz*” (*The Jazz Singer*), pioneiro no filme com som sincronizado. Em poucos anos, aqui na capital de Minas Gerais, “pais de família, que com uma flauta, uma clarineta, um violino ou um piston¹²⁶ completavam a insuficiência dos vencimentos, foram postos no olho da rua”¹²⁷. O fechamento desses postos de trabalho coincidiu com o início da era do rádio em Belo Horizonte. Em pouco tempo, esses profissionais migraram para esse novo meio de comunicação, alcançando e conquistando público maior e, conseqüentemente, mais popularidade.

¹²⁵ BRAGA, Ataídes. *O fim das coisas: as salas de cinema de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Prefeitura de Belo Horizonte, 1995. p. 26 e 27. Disponível em: <https://eternoaprendiz.com.br/wp-content/uploads/2019/09/O-fim-das-salas-de-cinema-em-BH-Ataides-Braga.pdf>. Acesso em 04 set. 2020.

¹²⁶ Piston é um nome popular (apelido) dado ao Trompete, instrumento de sopro da família dos metais mais agudo da orquestra. O trompete possui um sistema de três válvulas chamado “*gros piston*”, que, por meio de sete combinações, associadas sempre à vibração dos lábios, alcança o status de instrumento cromático, tocando todas as 12 (doze notas musicais).

¹²⁷ SILVA, Jair. *Folha de Minas*, 26 de março de 1936, apud CASTRO, Maria Teresa Mendes de. *A formação da vida musical de Belo Horizonte: sua organização social em torno do ensino de piano de 1890 a 1963*. 2012. 351 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012. p.112.

Ainda informando sobre teatros da cidade: foi inaugurado, em 30 de setembro de 1950, um teatro público menor e mais modesto, que, inicialmente, recebeu o nome de “Teatro de Emergência”, sendo rebatizado, em 24 de outubro desse mesmo, ano como Teatro Francisco Nunes, em homenagem ao clarinetista e maestro mineiro Francisco Nunes (1875-1934), primeiro diretor do Conservatório Mineiro de Música e criador da Sociedade de Concertos Sinfônicos de Belo Horizonte. Apesar de protestos de outras sociedades locais, o prefeito Otacílio Negrão de Lima concedeu, por 25 (vinte e cinco) anos, o teatro à Sociedade de Concertos Sinfônicos, “como possibilidade de essa instituição se manter em atividade.”¹²⁸; assim, no fim dos anos 1950, Belo Horizonte já se constituía com espaço estruturado, destinado à música erudita e concertos sinfônicos.

A ausência de espaço para apresentação de música popular nos teatros de Belo Horizonte era evidente, segundo Castro (2012, p. 129). Em “resposta à concessão do Teatro Francisco Nunes à Sociedade de Concertos Sinfônicos de Minas Gerais”, a revista *Alterosa*, em edição de julho de 1943, publicou uma matéria intitulada “A capital exige um teatro popular” (FIG. 14). Em tom de denúncia, a matéria logo, no primeiro parágrafo, enuncia que a reivindicação é antiga: “Nunca é tarde reprisar o velho assunto, pelo menos enquanto ele não for equacionado pelos responsáveis, para uma solução final: um teatro popular para Belo Horizonte”. A matéria denuncia o elitismo das apresentações, os valores dos ingressos, sendo esses claros impedimentos para acesso, aos espetáculos, pela população menos assistida: “Ao que tudo indica, esse próprio Municipal se destina a apresentação de temporadas líricas [...] de fama internacional, cujos ingressos provavelmente, não estão ao alcance de todas as classes sociais”. Afirma, ainda, que, na redação da revista, “chegam constantemente apelos e mais apelos de seus leitores, clamando por uma campanha destinada a despertar o interesse [...] por uma iniciativa neste sentido”.

A cidade, com seus 46 (quarenta e seis) anos de existência, oferecia, quase na sua totalidade, a música erudita e espetáculos à sua classe dominante.

¹²⁸ CASTRO, Maria Teresa Mendes de. *A formação da vida musical de Belo Horizonte: sua organização social em torno do ensino de piano de 1890 a 1963*. Belo Horizonte, 2012. p.128.

Figura 14 - “A capital exige um teatro popular”.

**A CAPITAL EXIGE
UM
TEATRO POPULAR**

NUNCA é demais repisar no velho assunto, pelo menos enquanto ele não for equacionado pelos responsáveis, para uma solução final: um teatro popular para Belo Horizonte.

O êxito alcançado pela Cia. Delorges, no Glória, e, mais recentemente, pela Cia. Beatriz Costa, no Brasil, dispensam comentários sobre o público naturalmente reservado para uma casa desse gênero em Belo Horizonte. Aliás, em uma população culta como a nossa, e que já orça pela casa dos 250 mil, sem levar em conta a sua posição de centro de convergência de grande número de forasteiros de todo o Estado, o público para um teatro popular está perfeitamente assegurado, desde que, é claro, lhe sejam proporcionados bons espetáculos.

Ninguém ignora que a falta de um teatro popular entre nós tem sido notada por quantos nos visitam, como uma estranha lacuna em nosso progresso.

* * *

É verdade que a administração Juscelino Kubitschek, cuja atenção se tem voltado para a solução de todos os nossos magnos problemas, já de início à construção de um grande teatro localizado no Parque Municipal. Entretanto, ao que tudo indica, esse próprio municipal se destina à apresentação de temporadas líricas ou de conjuntos de fama internacional, cujos ingressos provavelmente, não estarão ao alcance de todas as classes sociais. Justifica-se, assim, ainda mais, a iniciativa de um teatro popular, destinado a funções diárias, com a apresentação de revistas ligeiras, comédias, chanchadas e outros espetáculos ao alcance de qualquer um.

* * *

A redação desta revista chega constantemente apelos e mais apelos de seus leitores, clamando por uma campanha destinada a despertar o interesse dos nossos capitalistas por uma iniciativa nesse sentido.

Ainda agora, escrevem-nos a srta. Elza Santos e o sr. Paulo Silva, ambos interessados em ver a nossa Capital ganhar mais esse importante melhoramento. Estendendo-se em considerações oportunas e justas, este último chega a apontar uma solução, qual seja a fundação de uma sociedade imobiliária para edificar um grande prédio no centro da cidade, destinado a um teatro popular montado com todos os requisitos necessários, sendo os andares superiores ocupados por escritórios, consultórios e outras fontes de renda que muito auxiliariam a manter a sociedade.

Somos de parecer que o problema reveste-se de maior simplicidade, para sua definitiva solução. Temos aí, em plena atividade, a Empresa Cine Teatral, formada por homens cheios de boa vontade para com tudo o que diz respeito ao progresso de Belo Horizonte e aos quais sobram recursos para um empreendimento como este.

* * *

Aqui fica a sugestão.

Damos a palavra aos diretores da Empresa Cine Teatral Ltda., na certeza de que eles saberão resolver mais um importante problema da nossa jovem e progressista Capital.

MIRANDA E CASTRO

ALTEROSA * JULHO DE 1943 37

Fonte: MIRANDA E CASTRO, 1946, p. 37.

1.6 A música nos ambientes privados

Os caminhos da pesquisa são diversos e imprecisos. Buscando informações sobre a trajetória do violão em Belo Horizonte, encontrei a informação sobre uma pianista – ao que tudo indica, também violonista – e seu nome: Filomena Vivacqua.

No livro *Em Louvor do Espírito*¹²⁹, o professor e escritor Christovam Colombo dos Santos (1973, p. 13) afirma que Filomena Vivacqua foi a primeira professora de violão de José de Assis Martins: “[a] Senhora Filomena Vivacqua Barroca¹³⁰ incumbiu-se de ministrar-lhes as primeiras lições”. A partir de então, fui buscar informações sobre essa musicista.

O Salão Vivacqua

O livro *Salão Vivacqua - Lembrar para Lembrar* é um desses exemplos; nele, a memória é visitada pela escritora Eunice Vivacqua¹³¹. Munida de desenhos, fotos, fatos, objetos, fragmentos, histórias e cartas, ela constrói sua narrativa e informa sobre as atividades do salão Vivacqua dos anos 1920 “[o] desejo de partilhar suas lembranças [...] realizou-se plenamente. A antiga e bucólica Belo Horizonte é reconstituída em traços exatos, porém não destituídos de imaginação¹³²”; ou seja: a autora, com o subtítulo “*lembrar para lembrar*”, convida o leitor a uma viagem ao passado, e a memória tem papel importante, a partir da qual se descortina um roteiro para construir imagens: “eu, menina tímida, presenciei muitos desses encontros. Particpei dos saraus, inconsciente da grandeza do momento. Minhas lembranças do casarão da rua Gonçalves Dias, 1218 estão vivas, aprisionadas no tempo. É meu desejo partilhá-las com vocês”¹³³. Ela conta que sua família veio de Cachoeiro do Itapemirim (ES), por motivo de saúde de seu irmão, Achilles, jovem de vinte anos, escritor e poeta, que foi acometido por tuberculose. Por recomendação do médico Miguel Couto¹³⁴, mudaram-se para Belo Horizonte, cidade considerada com o clima ideal para o tratamento dessa doença:

[p]or volta de 1920, o casarão da rua Gonçalves Dias, 1218 passa a ser ocupado por nossa família Vivacqua, vinda do Cachoeiro de Itapemirim, no

¹²⁹ SANTOS, Christovam Colombo dos. *Em Louvor do Espírito*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1973. p.131.

¹³⁰ Em seu livro *Salão Vivacqua - Para Lembrar e lembrar*, Eunice Vivacqua descreve que “Filomena escolheu a música, formando-se pianista pelo Conservatório Mineiro” (VIVACQUA, 1997, p. 47).

¹³¹ Eunice Vivacqua foi funcionária da Superintendência de Museus, pesquisadora de arte mineira com ênfase na iconografia religiosa, restauradora de bens culturais como pinturas, esculturas, livros, gravuras, plantas e partituras. (VIVACQUA, 1997).

¹³² Fernando Correa Dias em pós-fácio do livro VIVACQUA, Eunice. *Salão Vivacqua - Para Lembrar e lembrar*/ Eunice Vivacqua. Belo Horizonte: Centro de Estudos Históricos e Culturais. Fundação João Pinheiro, 1997.

¹³³ VIVACQUA, Eunice. *Salão Vivacqua - Para Lembrar e lembrar*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Históricos e Culturais. Fundação João Pinheiro, 1997. p.19.

¹³⁴ Miguel de Oliveira Couto (1865-1934) foi um médico clínico geral, político e professor.

Espirito Santo, com seus quinze filhos, sendo nove mulheres e seus homens. Formou-se a primeira geração: Atílio, Archilau, Achilles, Maria, Angélica, Edelmira, Filomena, Margarida e Abigail. Antônio, Archimedes, José, Eunice, Dora e Cléa vinham no final da safra. (VIVACQUA, 1997, p. 21)

Figura 15 – Casa da família Vivacqua.



Fonte: VIVACQUA, 1997, p. 20

Segundo Carvalho (2013, p. 9), Aquilles Vivacqua era “homem tímido, sério, divertido, peculiar, intelectual, amante da natureza, dos animais e das crianças, engajado, delicado, doente, poeta, cronista, escritor, modernista mineiro”; apesar de ainda hoje não ser muito conhecido, participou ativamente do movimento modernista mineiro. Achilles Vivacqua, juntamente com Guilhermino César e João Dornas Filho, foram responsáveis pela criação da revista *Leite Criôlo*, cuja primeira edição saiu em forma de tabloide e, as seguintes, no “suplemento literário do *Estado de Minas*”¹³⁵. Os saraus do Salão Vivacqua eram frequentados, principalmente, pelos modernistas Carlos Drummond de Andrade, Abgar Renault, Pedro Nava, Milton Campos, João Alphonsus Evagrio Rodrigues, e Baptista Santiago, entre outros. Assim relembra Eunice Vivacqua:

[]á estava Carlos Drummond de Andrade com seus olhos quase transparentes, pele muito clara, calado, quase carrancudo, mas tão gentil e excepcionalmente descontraído nos footings da Praça da Liberdade. Abgar Renault, alto, magro, elegante; era, creio eu, o dandy da turma, um gentleman

¹³⁵ CASTRO, Fabíola Fabiana Braga de. Arduíno Bolívar: A Trajetória de um Intelectual Tradicional na Cidade de Belo Horizonte. 2007. p. 59.

discreto e inabordável, do qual eu guardava respeitosa distância. [...] De Pedro Nava, tenho imagens muito vívidas: sempre alegre, com um jeito singularmente cativante e envolvente, dominando as conversas e circulando de cá para lá, no Salão. Ele sempre ouvia, com renovada emoção, como se fora a primeira (ou derradeira) vez, o Minueto de Beethoven ao piano. (VIVACQUA, 1997, p. 30-31)

Eunice informa sobre a presença da música nos saraus do salão Vivacqua, onde se executava de Chopin a Ernesto Nazareth,

O repertório para essas moças e rapazes bem comportados constava de valsas vienenses e nacionais, polcas, tangos e as sempre solicitadas mazurcas, particularmente as de Chopin. Aos seus acordes, o salão se enchia de pares que as dançavam em todas suas modificações, ora elegante, ora brilhante, ora sentimental. [...] Dos tangos argentinos e os brasileiros, consagrados nas obras de Ernesto Nazareth, dançava-se somente a sua modalidade de salão, já que o criollo ou tango-milonga, com suas variações rítmicas, não era considerado decente para os volteios das donzelas de família [...] O mesmo acontecia com o samba. Do sambinha, do cantor Paraguaçu, de lambada e do demí-garçonne, só se ouvia falar de sua existência na zona boêmia [...]. Àquela época, eu estava ignorante desses escrúpulos de moralidade e lembro-me de Achilles vibrando com o ritmo do samba de morro, uma de suas fontes de inspiração. (VIVACQUA, 1997, p. 122)

Essa família de classe média-alta era ligada à arte e participou ativamente do movimento cultural do princípio do século; Eunice afirma que “Filomena escolheu a música, formando-se pianista pelo Conservatório Mineiro de Música.¹³⁶”

¹³⁶ VIVACQUA, Eunice. *Salão Vivacqua* - Para Lembrar e lembrar/ Eunice Vivacqua. Belo Horizonte: Centro de Estudos Históricos e Culturais. Fundação João Pinheiro. 1997, p.4.7

Figura 16 - Filomena Vivacqua.



Fonte: VIVACQUA, 1997. p. 43, 122.

Nessa época, o piano, no Brasil, era o instrumento da moda para a elite, herdado desde os tempos da corte, e, em Belo Horizonte, Filomena era personagem fundamental para o entretenimento dos encontros do Salão,

Dançavam-se geralmente ao som do piano e raramente do gramofone as músicas de sucesso de época. Não faltavam pianistas, pois era comum esse predicado entre as jeunes filles de então. As peças musicais eram executadas ao piano particularmente por Filó Vivacqua e Lourdinha Lindouro Gomes. (VIVACQUA, 1997, p. 120)

As habilidades de Filomena Vivacqua ao piano iam além das apresentações nos saraus do salão Vivacqua. Em 1928, no jornal *Diário de Minas*, seu nome é citado em informações sobre uma apresentação em recital no Conservatório Mineiro de Música realizado no Teatro Municipal¹³⁷. O fato de ainda se não encontrarem outras referências associando o violão a Filomena Vivacqua não extingue, para mim, a possibilidade de essa musicista não somente ter ensinado os primeiros acordes ao

¹³⁷ O repertório executado – “VII) Paderewski – Cracovienni Fantastique op. 14, n. 6 – Philomena Vivacque Barcellos – 6º período de piano (classe do professor Fernando Coelho) [...] (DIÁRIO DE MINAS, 14/08/1928,)”. Segundo Myrian Aubin (2015:75) a obra do pianista, compositor e estadista polonês, Paderewski, Ignacy Jan (1860-1941), “é uma peça virtuosística, em andamento rápido, que exige habilidades da técnica pianística”.

professor José de Assis Martins, como, também, ter executado o instrumento em sua residência nos encontros do salão Vivacqua. Volto a lembrar que o espaço era frequentado por jovens modernistas e outro fato importante, segundo Taborda (2021, p. 28), é que a associação exclusiva do violão ao populacho, ao capadócio, é “um tanto ou quanto folclórico”:

[...] não passou de uma construção superficial do pensamento crítico, notadamente o de princípios do século XX, momento em que a República delimitou a barreira entre as classes sociais e apontou como inapropriadas as diversas manifestações artísticas dos pobres urbanos. (TABORDA, 2021, p. 28)

Se a ex-aluna de piano do Conservatório Mineiro de Música “incumbiu-se de ministrar[...] as primeiras lições” a José de Assis Martins, presumo que a última coisa com que se preocuparia seria deixar de tocar o instrumento em reuniões frequentadas por modernistas, por causa de preconceito. Filomena, por ser mulher e musicista, passou despercebida até então, sendo-lhe atribuído papel de coadjuvante, sendo referida como a professora das primeiras lições e a pianista que executava peças nos saraus do Salão Vivacqua nos anos 1920. Não se pode deixar passar despercebido, porém, um fato importante: Filomena pode ter sido a primeira mulher professora de violão da capital mineira de que se tem notícia.

No caminhar do tempo e “na espiral urbana, forças divergentes fariam, um dia, com que os moços fossem impelidos a rumos diversos”. Descrevendo o fim dos encontros, Eunice deixa entender que aquelas reuniões do salão Vivacqua não chegaram ao fim; foram substituídas, com presenças de novos personagens, como Arduíno Bolivar, que seguiu os passos e manteve a tradição dos saraus, posto que as “gerações se sucedem e alunos e visitantes passam a ser anfitriões”:

[q]uando Santiago hospedou mais tarde o professor Mello e Souza, vindo do Rio, nos anos 40, a fim de proferir palestra na Escola de Aperfeiçoamento, o ubaense **Arduíno Bolivar** convidou-o (e a sua filha do meio) a levar seu hóspede a uma reunião em sua casa à avenida Augusto de Lima, de onde alçaram voo escritores como Hélio Pellegrino, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos, Otto Lara Resende. (VIVACQUA, 1997, p. 46-47)

A casa de Arduíno Bolivar

Filho de Cândido Antônio Malaquias Bolivar e Maria Teresa Gonçalves Fontes, Arduíno Bolivar nasceu em 1873, na Zona da Mata mineira; mais precisamente, em

Viçosa. Após perder o pai, em 1884, foi morar em Ubá, com o tio e padrinho, Luiz Gonçalves Fontes. Após concluir o ensino primário, foi matriculado no Colégio do Caraça, concluindo estudos, em 1893, nessa escola, famosa pela sua rígida disciplina; numa época em que não havia muitos colégios em Minas Gerais, esse colégio era o centro formador das elites mineiras:

No Caraça as elites eram preparadas para ingressarem na Academia. Neste colégio os alunos estudavam as humanidades, o que era muito tradicional no século XIX. O latim era uma das matérias principais do ensino, Arduíno Bolívar se tornou um reconhecido professor e tradutor de poemas do latim. Estudava-se também no Caraça Português, Francês, Inglês, Geografia, Aritmética, Álgebra, Geometria Plana e Espacial, Trigonometria, Cosmografia, Astronomia, Física, Química, História Natural, Geral e do Brasil, Literatura, Retórica e Filosofia. Grego e Hebraico também eram ensinados como estudos facultativos. (CASTRO, 2007, p. 19)

Arduíno formou-se em Ciências Jurídicas e Sociais, em São Paulo, em 1902; depois de formado, voltou para o Estado de Minas, onde ocupou vários cargos na Administração Pública, lecionou em colégios no interior e na capital, e foi professor em diversas faculdades em Belo Horizonte; entre elas, a “Faculdade de Filosofia, da Faculdade de Ciências Econômicas, a Faculdade de Direito da UFMG e a Escola de Filosofia, Ciências e Letras Santa Maria, mais tarde incorporada à Universidade Católica de Minas Gerais” (CASTRO, 2007, p. 8). A residência de Arduíno ficou famosa pelos encontros com diversos intelectuais da época; entre os frequentadores: Carlos Drummond de Andrade (que foi seu aluno de Latim), Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos, Otto Lara Rezende e Hélio Pellegrino, Menotti Del Picchia, o psiquiatra Galba Veloso e o psicólogo Iago Pimentel, entre outros.

Segundo Fabíola Fabiana Braga de Castro (2007, p. 9), “Bolívar manteve as características tradicionais de sua formação, ele não se deixou influenciar pelo modernismo”, mas suas relações com os escritores citados comprova o encontro entre tradição e modernidade e “a convivência entre as duas gerações produziu peculiaridades importantes para a história da cidade”. Geralmente, após apresentações musicais nos teatros da cidade, os artistas eram convidados a irem à casa de Bolívar, onde concertos e saraus eram constantes. Em sua residência, havia um belo piano, que recebeu a companhia das pianistas Guiomar Novaes e Magdalena Tagliaferro. Mesmo não sendo um modernista, em sua residência o violão também era instrumento aceito. No documentário *Violões de Minas* (2007), José Pascoal Guimarães, informa que

[h]avia no passado [...] a casa de Arduino Bolivar que era professor de grego, latim. Um homem muito culto e ele reunia lá, uma elite muito grande, inclusive o professor [...] Christovam Colombo dos Santos [...]. Nesta mesma época apareceu também o Barrios, que morou, e que esteve na casa do Arduino e tocava violão fazendo reuniões assim.¹³⁸ (VIOLÕES DE MINAS, 2007. 9:17min)

Figura 17- Lúcia Machado de Almeida; Thereza Christina Bolivar; Monteiro Lobato; Godofredo Rangel e Arduíno Bolivar.



Fonte: PUC - Minas, Centro de Memória Fundo Arduino Bolivar *apud* CASTRO, 2007, p. 74.

Reconhecidamente caseiro, Arduino Bolivar era amante da Música e da Poesia e sua residência foi palco de diversos encontros históricos, porque não se furtava a reunir intelectuais, poetas e artistas. Faleceu, aos 78 anos, em 1952, em plena atividade profissional intelectual. Entre um espaço e outro, então, vamos descobrindo poucas, mas importantes, histórias e relatos do caminho sinuoso do violão na sociedade belo-horizontina.

A casa de Christovam Colombo dos Santos

Em 15 de outubro de 1890, nasceu, em Ouro Preto, o professor Christovam Colombo dos Santos (1890-1980). Após formar-se, em 1914, em Engenharia Civil de Minas, Christovam iniciou carreira bem sucedida como docente: foi professor de Análise Matemática e Geometria Analítica na Escola de Minas de Ouro Preto de 1915 a 1945. Em 1928, fez concurso para Escola de Engenharia da UFMG, onde lecionou

¹³⁸ *Violões de Minas*. Direção: Geraldo Vianna, Produção: Gvianna, 2007, DVD.

de 1929 até 1960. Na Universidade Católica de Minas Gerais, lecionou, de 1960 a 1963, na Faculdade de Filosofia. Nos colégios Sagrado Coração e Santa Maria, “foi professor de Português, Francês, Cosmografia, e História da Pedagogia” (SANTOS, 1973, p. 171).

No decorrer da minha pesquisa, citei, diversas vezes, o nome de Christovam Colombo dos Santos, relacionando-o ao violão. Em conversa com Alexandre Piló, fui alertado sobre a importância de se conhecer um pouco mais sobre ele porque, segundo Alexandre, esse professor de Engenharia foi grande admirador do violão. Além de ter sido aluno de Juan Angel Rodríguez¹³⁹ e de José de Assis Martins, hospedou importantes violonistas que se apresentaram na cidade. Em entrevista disponível no documentário *Violões de Minas*, José Pascoal cita o nome desse professor, considerando-o pessoa culta, que frequentava a casa de Arduíno Bolívar. José Lucena, ex-professor de Violão da Escola de Música da UFMG, em entrevista ao programa *O Charme do Violão Mineiro*, informa que Christovam, além de ministrar palestras na Sociedade Professor José Martins¹⁴⁰, hospedou, em sua casa, o violonista argentino Manuel Lopes Ramos. A violonista e ex-professora da UEMG e da UFMG, Maria Rachel Tostes, em entrevista, fala sobre sua amizade com o professor Christovam, nestes termos:

Fui professora de violão da filha dele. O professor Christovam era uma pessoa fantástica. Ele que hospedava os violonistas que visitavam a cidade, inclusive a Josefina Robledo. [...] Sempre vestido de terno branco de linho, era professor de engenharia da UFMG. Um homem erudito que fazia parte de um ciclo de pessoas interessadas em promover a cultura nesta cidade, principalmente o violão¹⁴¹.

¹³⁹ Encontramos o nome de Christovam Santos como aluno de Juan Angel Rodrigues na matéria do Jornal Minas Gerais - órgão oficial dos Poderes do Estado. Ano XIII; Edição 87. 16 de abril 1933. Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

¹⁴⁰ Entrevista do violonista e professor José Lucena Vaz a Celso Faria, no programa intitulado *O Charme do Violão Mineiro*, publicado no canal do Youtube do músico, aos 42min 58seg do filme. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=A5yA-BzrCpo>> Acesso em 08/02/2022.

¹⁴¹ Entrevista concedida por Maria Raquel Tostes em 11 de novembro de 2021.

Figura 18 - Christovam Colombo dos Santos em um recital de violão de Maria Rachel, em 1969.



Fonte: Acervo pessoal de Maria Rachel Tostes.

O professor Christovam Colombo dos Santos ainda fez “parte da Academia Municipalista de Letras de Minas Gerais. Foi agraciado com a medalha de Honra, da Inconfidência. A Câmara Municipal de Belo Horizonte concedeu-lhe, em 15 de outubro de 1971 o título Honra ao Mérito.”¹⁴²

1.7 Casa de Música e o mercado incipiente da capital moderna

Na Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas, pesquisando o jornal *Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado* –, edições a partir de 1894, fiz minuciosa pesquisa buscando vestígios do violão na cidade. Tirando as crônicas do Padre Martins, somente em edição de 1904 encontrei a palavra “violão” na imprensa escrita. Nesse ano, foi inaugurada, na cidade, uma Casa de Música (assim eram chamadas as lojas de instrumento musical), filial de uma da cidade de São Paulo:

¹⁴² Idem, p. 173.

Figura 19 - Matéria publicada no jornal *Minas Geraes* - *Órgão Oficial dos Poderes do Estado*. Ano XIII; Edição 92, 20 de abril de 1904.



Casa de instrumentos de musica

D'ALO' & COMP.

Instrumentos da antiga e acreditada fabrica D'Aló & Zaccarias, de S. Paulo.

Brevemente será aberta na rua do Espirito Santo, n. 348, nesta Capital, uma bem montada casa de instrumentos de metal, madeira e corda.

No mesmo estabelecimento se encontrarão musicas para bandas, orchestra, etc., methodos (de todos os auctores) papel de musica, cadernetas em branco, de 1.^a qualidade e de qualquer formato, cordas, palhetas, etc.

Encarregam-se de concertos em qualquer instrumento, garantindo perfeição e preços modicos.

Brevemente inauguração.

Rua Espirito Santo, 348.—D'Aló & Comp.

(6—2)

Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

Do princípio do século XX, cito três importantes meios de divulgação musical: partituras impressas, o disco e o rádio. No final do século XIX e no princípio do século XX, Belo Horizonte não contava com editoras para impressões de partituras. Partituras e métodos eram trazidos das capitais vizinhas, São Paulo e Rio de Janeiro, que contavam com editoras e possibilidades de importação de material musical. Nessas cidades, destacavam-se, na época, as casas: Irmãos Reali, Casa Ao Bogary¹⁴³, Casa Tomasi, Casa Edison¹⁴⁴, Casa Levy, Oficina musical: Campassi & Camim, Casa Beethoven, Casa Di Franco, Casa Bevilacqua, Casa Vitale, dos irmãos Vitale, e Casa

¹⁴³A casa - Ao Bogary era a principal concorrente de Fred Figner, seu proprietário era o comerciante português Augusto Vilar Martins, que vendia cilindros gravados. "Figner não foi o único a gravar cilindro. Já havia concorrência tanto no negócio de gravação como no de venda". Mais tarde, declarou: "No negócio de cilindros só tive um competidor, de nome Martins, que também estava estabelecido na rua do Ouvidor. Muito fanfarrão, meteu-se a fabricar os cilindros aqui e era representante da Gramophone Co. Eu nunca, em tempo algum, me ocupei com meus concorrentes...". Para maiores informações ver em: FRANCESCHI, Humberto M. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002. p. 29.

¹⁴⁴Fundada em 1900, por Frederico Figner, no Rio de Janeiro, a Casa Edison, nome dado para homenagem o inventor do fonógrafo, era empresa especializada em vendas de fonógrafos e cilindros que, em 1902, já consolidada no mercado fonográfico, passou a vender máquinas de escrever, geladeiras, **fonógrafos**, gramofones, cilindros e discos importados. Foi a primeira gravadora do Brasil e na América do Sul. Para maiores detalhes: SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade* São Paulo: Ed. 34, 2008. p. 59.

Sotero antiga (Campassi & Camim), que se incumbiam de lançar as partituras dos artistas como forma de comércio e divulgação.

Na capital mineira, a partir de 1898, inicia-se o comércio em casas de música – estabelecimentos que vendiam instrumentos, partituras, métodos, cordas, palhetas – e destaque a oferta do serviço de luteria para todos os instrumentos. Encontrei o primeiro registro contendo a palavra violão na edição do jornal *Minas Geraes* de 1904: anúncio de “variado sortimento de violões”, da loja D’Aló & Companhia – “Rua Espírito Santo, n. 348. Bello Horizonte”,

Figura 20 - Matéria publicada no jornal *Minas Geraes* - Órgão Oficial dos Poderes do Estado. Ano XIII; Edição 307, 12 e 13 de dezembro de 1904.

MINAS GERAES
ORGÃO OFFICIAL DOS PODERES DO ESTADO

ASSIGNATURA
ANNO XIII
BELLO HORIZONTE
12 e 13 de Dezembro de 1904

ANNUNCIOS

Casa de Instrumentos de Musica
D'ALÓ & COMPANHIA

Avisam aos seus numerosos amigos e freguezes, que acabam de receber um grande e variado sortimento de violões, cavaquinhos, ocarinas, guitarras portuguezas, assim como um grande e variadissimo sortimento de musicas para qualquer instrumento.
Preços sem compencia—Ver para crer.
Rua Espírito Santo, n. 348, Bello Horizonte.
(8-3)

Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

No anúncio da loja D’Aló & Companhia, além da presença do violão, encontram-se cavaquinho, ocarinas e “guitarras portuguesas”. O segundo registro que encontrei foi em outra edição desse mesmo jornal, em anúncio de um leilão de 1919 (vide a FIG. 21, a seguir):

Figura 21 - Matéria publicada no jornal *Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado*. Ano XVIII; Edição 34, 09 de fevereiro de 1919.



Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

Se o instrumento era vendido em lojas, leilões, confirma-se a presença de violonistas na cidade. Mas, onde estavam esses músicos? Nem sinal deles, como observei anteriormente. Encontrei várias fotografias e matérias sobre apresentações musicais; porém, na sua quase totalidade, instrumentos para orquestras e banda de música e com repertório predominantemente eurocentrista. O violão – citado nas serenatas e serestas de outrora – permaneceu, durante 10 (dez) anos, praticamente silenciado pela imprensa oficial dessa cidade e, por esse motivo, torna-se interessante contar a história dos pioneiros violonistas que romperam essa linha abissal.

Abaixo segue quadro com os estabelecimentos comerciais de vendas de instrumento particular no período de 1894 a 1930.

Ano	Data	Estabelecimento	Serviço Oferecido	Itens
1898	25 de outubro	J. Ricardo Setragni - Regulador Americano - Relojoaria e Ourivesaria. Rua Espírito Santo, perto da papelaria Beltrão	Fornecimento de pianos e peças musicais, ao preço do Rio de Janeiro	Jóias; relógios; anéis; pianos, partituras
1900	18 de maio	Machado Coelho & Comp. Rua da Bahia	Música para piano	Recebemos a seguinte novidade: Rosa do Sertão – polka; não me lembres – polka; Petit Cedlet – Schottinsch; Marcha do 4º Centenário; Nha Baroneza – opereta; Deixar andar – tango; Amor vadio – valsa e muitas outras
1901	17 de dezembro	Empório Musical de Francisco Flores. Rua Espírito Santo	Vendas de partituras, alugam-se e afinam-se pianos e concertam-se mandolinos.	Todos os artigos concernentes a instrumentos de música e variado sortimento de músicas de dança, de salão e clássicas para piano a 2 e a 4 mãos e exercícios especiais para pequenas mãos metodos, escalas.
1904	20 de abril e 13 de dezembro	Casa de Instrumento de música – D'Aló & Zaccarias. Rua Espito Santo, 348	Casa de instrumento musical e concertos.	Venda de instrumentos musicais metal, madeira e corda – violões, cavaquinhos, ocarinas, guitarras portuguesas. Músicas de bandas, Orchestra, etc. Metodos, papel de música, cadernetas em branco, cordas e palhetas.

1904	02 de junho	Francisco Mastrolorenzo. Avenida Afonso Pena, hotel de Minas	Reformador e afinador	Protifica-se a fazer qualquer trabalho concernente a sua arte. Aceita-se chamado para fora.
1912	29 de fevereiro	Luiz CAntagalli – Succursal da casa dos srs. José D'Aló & Filhos. Rua da Bahia, nº928	Fabricante de instrumentos de música e artigos musicais	Instrumentos de música e artigos musicais
1914	19 de agosto	Eugenio Araújo. Praça do mercado	Afinador e reformador de pianos	Afina, reforma, compra pianos usados
1917	14 de novembro	Casa Rôcho, praça da estação.	Instrumentos de música	Violões, bandolins, cavaquinhos, gramophones, discos, agulhas e pelias para os mesmos e encordoamento para instrumentos.
1918	07 de julho	Casa Carlos Gomes de Luiz Cantagalli. Avenida Afonso Pena, nº769	Loja de instrumentos musicais	Instrumentos de metal, madeira, cordas para os mesmos e mais acessórios. Músicas de diversos autores. Esta casa acaba de receber os afamados pianos dos fabricantes Doll & Sons-Stodart de New York.
1921	22 e 23 de agosto	Violão da América – instrumento de corda em geral	Loja e manutenção de instrumentos musicais	Instrumento de corda em geral, gramophones, discos e agulhas. Concerta com perfeição qualquer instrumento de madeira.
1923	19 de outubro	Casa Pratt – rua da Bahia, nº 1066	Representante de pianos Nardelli	De fabrico nacional, a sua convecção está a cargo de profissionais competentes. Facilitam-se o pagamento
1925	03 de abril	Casa das Musicas de Manoel Evaristo de Paula Xavier. Rua Espirito Santo, nº477	Loja de instrumento musical	Grande sortimento de violinos alemães (velhos e novos). Flautas Bahm, clarinetas, requintas, violões, cavaquinhos, sanfonas, gaitas, etc. Músicas de estudos adaptadas no conservatório. Músicas religiosas: Missas, credos, ladainhas, officios, etc. últimas novidades musicais de sucesso – dramas e comedias.
1925	22 de agosto	Carlos Gomer, avenida Afonso Pena, nº770	Instrumentos de banda e Orchestra.	Clarinetas de ébano; Flautas de metal, madeira de cinco e treze chaves, flautins de metal e madeira, violinos, violoncelos, contrabaixo, violas, bandolins, violões, cavaquinhos etc. estudos para piano, violinos, flautas, etc.
1925	26 de março	Casa Bataclan, rua Caetés, nº639	Discos para Vitrolas e Gramophones	Ultimas novidades em operas, modinhas, cançonetas, tango Argentinos e nacionais, Jazz-bands, Fox-Trot, Ragtimes, Sambas, Comicos, Dobrados, Valsas, Polkas, Schottisch e Choros.
1925	21 de fevereiro	Venda particular – avenida Amazonas, nº270	Venda contrabaixo	Vende-se um contrabaixo superior em perfeito estado, preço de ocasião
1925	05 de agosto	Casa Faria, avenida Afonso Pena	Venda de violino usado	Vende-se um afamado fabricante alemão, com mais de 30 anos de uso em mão competentes, estojo completo, pelo modico preço de 200\$000
1926	29 de janeiro	Venda particular	Bandolim	Vende-se um esplendido, italiano, quase novo, preço modico. Rua Goyaz, nº74
1927	09 de junho	Discos para Vitrola, Rua Espirito Santo, nº564, em frente o colégio Izabella.	Venda de discos, partituras, manutenção de vitrolas, gramophones	Acabamos de receber muitas novidades em discos Columbia, Victor, Odeon e Cameo. Tangos Argentinos, fox-trots, maxixes, valsas, grades de orchestras, solos de violinos, pianos, etc. concerta-se gramofones e vitrolas.
1930	07 de junho	Pianos, avenida do Contorno, nº4.624, Serra	Importadora e vendas de piano	Vende-se pianos novos e usados. Mais de 100 pianos vendidos. Os nossos preços são os mais reduzidos, por serem os únicos importadores da Alemanha dos afamados pianos de F. Geissler.

Tabela 1 - Anúncios de vendas de instrumentos e serviços musicais período de 1894 a 1930.

Pode-se observar que o violão aparece em anúncios de 1904, 1917 e 1925. Lembrando que todos são relativos a vendas em lojas oficiais; excetuando-se o leilão de 1919, não encontrei nenhum anúncio, no jornal *Minas Geraes*, visando à venda particular desse instrumento, no período de 1894 a 1950.

A título de curiosidade: na edição do jornal *Minas Geraes* de 21 de fevereiro de 1925, encontrei matéria sobre “Importação de Instrumento de Música”. Pela quantidade de pianos importados, pode-se mensurar a preferência da elite por esse instrumento, em detrimento de outros.

Ano	Quantidade pianos de arte	-	Quantidade pianos automáticos
1912	3315	-	-
1913			140
1914			68
1917	2685	-	-
1919	626		32
1920	2112		103
1921	1400		50
1922	1622		69
1923	2066		87

Tabela 2 - Importação de pianos de 1912 a 1923

Figura 22 - Matéria publicada no jornal Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado. Ano XXXIV; Edição 44, 21 de fevereiro de 1925.

MINAS GERAES
ORGÃO OFFICIAL DOS PODERES DO ESTADO

Entroscapado e impresso em máquinas rotativas de Murland

ANNO XXXIV ASSIGNATURA BELLO HORIZONTE VENDA AVULSA N. 44
 ANO..... NÚMERO..... Sábado, 21 de Fevereiro de 1925 NÚMERO DO DIA..... 400 réis
 NÚMERO..... 128000 REDACÇÃO AVULSA TABOUEIRA N. 38 NÚMERO AVULSADO..... 500 réis

A importação de instrumentos de musica

A importação de instrumentos de musica foi de 686 toneladas em 1923, contra 587 em 1922, 463 em 1921, 829 em 1920 e 261 em 1919. O valor correspondente attingiu a 7.938 contos, contra 4.142 em 1922, 4.400 em 1921, 6.920 em 1920, 1.983 em 1919, 1.791 em 1914; 4.360 em 1913, 5.369 em 1912 e 5.563 em 1911. Os pianos predominam nessa importação.

Recebemos 2.006 pianos em 1923, contra 1.622 em 1922, 1.400 em 1921, 2.112 em 1920 e 626 em 1919. Assim, si houve augmento em relação ao período depressivo da guerra, ainda não attingimos ao movimento de 1913, 1912, quando compramos 3.338 e quando importamos 2.633 pianos, e de 1917, quando adquirimos 2.685. O valor correspondente foi, entretanto, de 4.377 contos em 1923, 2.419 em 1922, 4.471 em 1921, 3.204 em 1920, 801 em 1919, 1.962 em 1918, 2.677 em 1912 e 3.396 em 1911. Em 1912, anno "record", importamos 2.372 pianos da Alemanha, 484 dos Estados Unidos, 291 da França, 95 da Grã Bretanha, 20 da Hespa-

nha, 20 da Belgica, 15 da Italia, 11 da Argentina, 7 de Portugal, etc. Felizmente, a importação de pianos automáticos não é maior do que a de pianos de arte, pois foi de 87 em 1923, contra 69 em 1922, 50 em 1921, 103 em 1920, 32 em 1919, 68 em 1914 e 140 em 1913. O valor foi de 372 contos em 1923, 233 em 1922, 182 em 1921, 233 em 1920, 62 em 1919, 88 em 1914 e 189 em 1913. A importação de phonographos e semelhantes diminuiu, pois foi de 17 toneladas em 1923, contra 17 em 1922, 9 em 1921, 86 em 1920, 33 em 1919, 73 em 1914 e 171 em 1913. Esse movimento representa 461 contos em 1913, 183 em 1914, 229 em 1919, 625 em 1920, 98 em 1921, 211 em 1922 e 275 em 1923. De chapas e discos importamos 18 toneladas em 1923, contra 13 em 1922, 7 em 1921, 9 em 1920, 13 em 1919, 12 em 1914 e 57 em 1913.

Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

No primeiro capítulo, discorri sobre a história do início de Belo Horizonte do itinerante violão e, para isso, iniciei a investigação a partir da chegada da comissão construtora da capital mineira, que ocorreu em 1894, visando não "contar uma história linear do violão", mas, sim, alcançar algo na sua origem, revisitar o passado, para que ele faça sentido. Esse violão tem um passado, só que esse passado ficou escondido, porque sofreu tentativa de silenciamento pelo modelo eurocentrista que veio de fora, e, pelo advento da República, suponho que, também, aliado ao determinismo que imperou, no Brasil, na segunda metade do século XIX até os anos 1930.

Expus, então, neste capítulo, a problemática construção da capital mineira, que condensou um projeto de nação que vigorou na memória; então, é tão natural quanto

necessário que a historiografia o revise. Outro ponto que considero importante é chamar atenção para a similaridade existente entre os dois atores: cidade e violão. Assim como Belo Horizonte, no bojo da sua modernidade, segrega, classifica e exclui, o violão conservatorial seguiu a mesma lógica na sua formação: tudo o que estava fora do padrão moderno europeu não tinha legitimidade para produzir sua história e, assim, o violão do rádio foi negligenciado.

2.0 O contorno e a Contorno do determinismo – e os caminhos do violão

Um dos objetivos da construção de uma nova capital do Estado em Minas Gerais era promover distanciamento da herança monárquica e de toda a sua estrutura urbana e social. Belo Horizonte começou a ser construída em 1894 e foi inaugurada em 1897 e recebeu, ao longo dos anos, número cada vez maior de população preta e mestiça, bem como de europeus subsidiados pela política de incentivo à imigração¹⁴⁵ nesse período que se insere no contexto de formação da República. Para não cair no anacronismo, é preciso pensar a partir das teorias vigentes na época: até 1888, a desigualdade era historicamente justificada; ou seja: a escravidão naturalizava as desigualdades de base existentes no Brasil. Logo após a abolição da escravatura, em 1889, com a queda da monarquia, teorias constroem uma desigualdade alicerçada em estigmas sociais e biológicos¹⁴⁶: “o argumento racial foi política e historicamente construído, nesse momento, assim como o conceito de raça, que além de sua definição biológica acabou recebendo uma interpretação sobretudo social¹⁴⁷”. Essa “Brava Gente Brasileira¹⁴⁸”, que se resumia a uma pequena elite, tinha por objetivo central preservar uma hierarquia social e, para tal, arquitetaram-se diferenciados critérios de cidadania, apoiados em teorias ideologicamente construídas. A historiadora Lília Moritz Schwarcz (1993), em *O Espetáculo das Raças: Cientistas, Instituições e Questão Racial no Brasil 1870-1930*, chama atenção para a importância do entendimento de teorias raciais consideradas na época (que chegam tardiamente ao Brasil)¹⁴⁹ e que foram abraçadas por intelectuais, “recebendo, [...] uma entusiasta acolhida, em especial nos diversos estabelecimentos científicos de ensino e

¹⁴⁵ Para detalhes: PEREIRA, Josemeire Alves. *Para Além do Horizonte Planejado: Racismo e Produção do Espaço Urbano em Belo Horizonte (séculos XIX e XX)*. Campinas, SP: 2019. p. 9-10.

¹⁴⁶ Para maiores detalhes ver em: “As faculdades de medicina ou como sanar um país doente”. Schwarcz, Lília Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 205. Edição e-Book Kindle.

¹⁴⁷ Idem, p. 15.

¹⁴⁸ Trecho do Hino da Independência do Brasil escrita por Evaristo da Veiga. A composição recebeu nova melodia de Dom Pedro I, após a declaração da independência do país em 07 de setembro de 1822.

¹⁴⁹ SCHWARCZ, Lília Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 11. Edição e-Book Kinde..

pesquisa¹⁵⁰”, como os museus etnográficos brasileiros (Capítulo 3),¹⁵¹ os institutos históricos e geográficos (Capítulo 4)¹⁵²; as faculdades de Direito (Capítulo 5); e faculdades de Medicina (Capítulo 6). Essas instituições “na época se constituíam enquanto centros de congregação da reduzida elite pensante nacional¹⁵³”. Schwarcz (1993) afirma que, de Norte a Sul, as bases para a explicação das diferenças sociais eram o Evolucionismo¹⁵⁴, o Positivismo e o Naturalismo, que sofreram “adequações” por intelectuais da época, que adaptaram alguns pontos e descartaram outros¹⁵⁵. Essa pesquisadora afirma que, na tentativa de se criar uma identidade para o Brasil, intelectuais buscavam o progresso científico por meio de teorias que eram “modelo de sucesso na Europa de meados dos oitocentos¹⁵⁶”. Essas premissas teóricas orientaram a compreensão de uma nação que se pretendia moderna e civilizada, e que, para a conclusão desse sonho de progresso, “a mistura de espécies

¹⁵⁰ Idem, p. 11

¹⁵¹ A autora analisa o Museu Nacional ou Museu Real: “Um Museu Científico Nacional” (p. 77); Museu Paulista ou Museu do Ypiranga: “A Sciencia Chega em São Paulo” (p. 85); Museu Paraense Emilio Goeldi: “Luz da Sciencia Bem No Meio da Floresta Amazônica” (p.91). “Denominado por Stutevart (apud Stocking, 1985) como a “era dos museus”, o final do século XIX viu florescer uma série de museus etnográficos, profundamente vinculados aos parâmetros biológicos de investigação e a modelos evolucionistas de análise” (SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 74. Edição e-Book Kindle.).

¹⁵² Segundo Schwarcz, o papel reservado para institutos históricos: “construir uma história da nação, recriar um passado, solidificar mitos de fundação, ordenar fatos buscando homogeneidades em personagens e eventos até então dispersos” (p. 109). A autora analisa o Instituto Histórico e Geographico Brasileiro: “A História da Corte é a História da Nação” (p. 110); Instituto Archeologico e Geographico Pernambucano: “O Leão do Norte” (p.129); Instituto Histórico e Geographico de São Paulo: “O Modelo Bandeirante” (p.137). (SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. Edição e-Book Kindle.).

¹⁵³ Idem, p 11.

¹⁵⁴ O evolucionismo e as teorias sociais do darwinismo conheceram seu momento de apogeu no período que vai dos anos 1870 até a década de 1930. Após esse período, o paradigma evolucionista como um todo recebeu forte crítica em praticamente todas as suas áreas de aplicação. Na antropologia, a escola norte-americana culturalista foi responsável pela reação mais dura aos pressupostos do evolucionismo, surgindo dessa crítica as bases para a conformação dessa nova escola e da construção do conceito de relativismo cultural (SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 289. Edição e-Book Kindle.).

¹⁵⁵ “Do darwinismo social adotou-se o suposto da diferença entre as raças e sua natural hierarquia, sem que se problematizassem as implicações negativas da miscigenação. Das máximas do evolucionismo social sublinhou-se a noção de que as raças humanas não permaneciam estacionadas, mas em constante evolução e “aperfeiçoamento”, obliterando-se a ideia de que a humanidade era uma” (SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 16. Edição e-Book Kindle.).

¹⁵⁶ Idem, p. 11.

heterogêneas era sempre um erro, que gerava não só a degeneração do indivíduo como de toda a coletividade:¹⁵⁷”

[c]omo dizia um artigo de 21 de dezembro de 1920 do Correio Paulistano, “os homens não nascem iguais absolutamente, supõe-se uma igualdade presumida pela lei sem o que não haveria lei...”. Transformada em utopia pelos cientistas nacionais, a igualdade conseguida mediante as conquistas políticas era negada em nome da natureza. (SCHWARCZ, 1993, p. 272)

Visando, portanto, executar essa negativa de igualdade em nome da natureza, intelectuais orquestraram uma corrida pelo poder e controle do Estado, amparados por medidas autoritárias ou, por que não dizer, violentas. Esses “homens da Ciência¹⁵⁸”, consolidaram hierarquias, assumindo, projetando e determinando o controle da nação. Essa reflexão se faz importante para entender que diversas forças atuaram na transição do Curral D’el Rei para a capital mineira, porque o antigo vilarejo foi praticamente extinto e boa parte de seus moradores foi expulsa para fora da área central. Busco, então, ao mesmo tempo, compreender como essas teorias interferiram nas histórias do violão e de seus personagens.

Para o atual momento, já se pode perder a inocência de se limitar o segregacionismo somente associado ao “preconceito de cor”, porque o que se constata na história da construção da nova capital é que não foi somente uma arquitetura feita com desenhos e mapas, mas também, com uma série de decretos, leis, teorias e “certezas” concebidos(as) e articulados(as) visando respaldar o poder público no esforço determinado para a promoção de segregação do povo e de tudo o que lhe pertence, inclusive a sua arte. Se é preciso falar de mistura e acolhimento, é porque houve segregação e abandono. É importante pensar essas teorias a fim de desmontá-las, criticá-las, porque, repetidamente, refletimos sobre a mistura, descuidando-nos dos motivos da segregação.

Essas teorias deterministas posicionaram-se contrariamente à construção da nossa música brasileira e da trajetória do nosso violão, porque é fato que a miscigenação jamais poderia ser considerada um erro, visto que a riqueza da nossa música está diretamente vinculada à fricção etnocultural do país. O violão carrega, na

¹⁵⁷ Idem, p. 270.

¹⁵⁸ Título do primeiro capítulo do livro SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 23. Edição e-Book Kindle.

sua biografia, significativo histórico de resistência, miscigenação, e também de separação.

Constata-se, portanto, que houve toda uma construção social e política de segregação que acabou envolvendo também a trajetória do instrumento. Como observei na introdução desta tese, foi a invenção de uma tradição que, desde o Curral D'el Rei, deixou o violão à mercê somente das festas populares, da serenata, da modinha, atuando nas ruas, nos lugares não oficializados pela elite construtora da cidade. O violão ficou à margem dos eventos sociais, institucionalizados, religiosos, assim como seus praticantes.

Suponho que diversas confluências ajudaram a naturalizar esse discurso, porque o violão é instrumento com diversas características que contribuíram para sua ampla propagação nos território brasileiro e latino-americano. Primeiro, por ser financeiramente mais acessível; segundo, por ser melódico e harmônico; terceiro, por ser de fácil aprendizado para acompanhamento de canções populares; quarto, por oferecer mobilidade, tornando-se, portanto, instrumento literalmente popular. Deve-se levar em conta, ainda, que, naquela época, encontrar um violinista, um violoncelista ou um oboísta tocando na rua seria muito difícil; um piano então, praticamente impossível. Todos esses fatos concorreram para se endossar o discurso no sentido de se estabelecer uma fronteira, uma divisão: de um lado, os instrumentos dos não miscigenados, vinculado ao “civilizado” e moderno continente europeu, com a função de servir a elite, com repertório que inclui trechos de óperas, fantasias e *Te Deum*, delineando essa música como de refinamento, com partitura escrita, restrita aos ambientes privados dos escolhidos e convidados. Do outro lado está o instrumento dos “não civilizados”, dos miscigenados, associado ao populacho, ao conhecimento oral, não escrito, aos ambientes públicos dos não escolhidos e não convidados.

Dessa forma, a trajetória do instrumento se torna importante para o entendimento das nuances dos repertórios e das interações de suas vivências, porque a música é prática constituída social e culturalmente que envolve diversas manifestações e valores que lhe são externos. Assim, os repertórios constituem parte de todas as construções das vivências, dos princípios e dos sentimentos, porque o fazer musical decorre das interações sociais nas quais ocorrem as estruturações simbólicas.

Narciso acha feio o que não é espelho...

Suponho que o entendimento dessas teorias deterministas sirva para mediar os contextos e os conflitos enfrentados pelos moradores da nova capital mineira e os caminhos do violão nesta cidade porque tudo indica que, naquele período, essas teorias acabaram servindo ao poder público e aos intelectuais para a promoção da exclusão dos moradores:

Segundo o Padre Martins, Aarão Reis, o primeiro engenheiro chefe da Comissão Construtora, não queria na Nova Capital nenhum dos habitantes do antigo povoado de Belo Horizonte. Era preciso construir uma outra cidade, sem os males e vícios de uma cultura formada por hábitos simples e pouco civilizados. Pode-se dizer que começou aí toda uma série de restrições à ocupação dos espaços da cidade. (ARAÚJO, 1997, p. 51).

Ao que parece, esses intelectuais consideravam o sertanejo, o mineiro, o pobre, o preto e o tradicional como fracos, inferiores e contrários ao civilizado e ao moderno. Pelas mãos de quem o violão foi acariciado? Desqualificam-se o instrumento e quem o executa e, nesse contexto, como demonstrarei mais adiante, está, também, a figura da mulher violonista.

O determinismo está nas entrelinhas dessa história; segundo Barreto (1996), escritores afirmavam que o motivo de os curralenses não pertencerem a uma raça forte é “que a maior parte dos casamentos realizados no arraial o eram entre parentes¹⁵⁹”, mas sabemos que arranjos matrimoniais entre primos, tios e sobrinhas – ou seja: relações de parentesco – eram comuns desde o período colonial e se estenderam até o século XIX¹⁶⁰. Resta saber até que ponto esse também não é um discurso inventando, visto que o local foi praticamente extinto:

[c]onsoante escreveram o padre Martins Dias e o Sr. Fábio Nunes Leal, o aspecto físico de alguns horizontinos ou curralenses denotava neles a inexistência dos dotes melhores das raças fortes. Salvas muitas exceções eram criaturas de compleição vulgar, pálidas, retraídas, pouco dadas à alegria [...] (BARRETO, 1996, p. 271)

¹⁵⁹ BARRETO, Abílio, *Belo Horizonte, memória histórica e descritiva, história média*, Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1995. p. 271

¹⁶⁰ VIANNA, Oliveira. *Instituições Políticas Brasileiras*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1974. p. 228.

Alfredo Camarate, com seu determinismo biológico, também descreveu a população de Belo Horizonte como raquítica e doente. Na história, há exemplos do estranhamento e da falta de reflexão frente às diferenças, posto que é bem mais fácil e cômodo rotular o outro com âncora na desigualdade: romanos e bárbaros; católicos e pagãos¹⁶¹. Os “saudáveis” homens da República chegaram, com suas teorias construídas, para justificar um processo de separação cujo entendimento orientador era: eu sou forte, sadio e civilizado; o outro é fraco, doente e deseducado. Parafrazeando Caetano Veloso: “é que Narciso acha feio o que não é espelho¹⁶²”,

O tipo geral deste povo é doentio. Magros, amarelos, pouco desempenados na maioria havendo uma grande proporção de defeituosos, aleijados e raquíticos.

Ora, essa fisionomia quase geral da população de Belo Horizonte desarmoniza completamente com a amenidade do clima, com o ar seco e batido quase constantemente pela brisa. (CAMARATE, 1985, p. 43)

Confirmam-se o preconceito e a contradição de Camarate, pois, quando adverte sobre certa “desarmonia” entre os moradores e o clima de Belo Horizonte, contraria o princípio do determinismo geográfico. O estrangeiro admira a terra, mas despreza o povo que nela vive; nada mais colonial. Parece que, na época, essa prática não era muito incomum porque, assim como Camarate, outros europeus como, por exemplo, o conde Arthur de Gobineau (1816-1882)¹⁶³, externaram aversão ao povo brasileiro: “[t]rata-se de uma população totalmente mulata, viciada no sangue e no espírito e assustadoramente feia” (RAEDERS, 1988, p. 96 *apud* SCHWARCZ 1994, p. 137)¹⁶⁴

Ao se desconsiderar o povo, considera-se, conseqüentemente, a sua arte, a sua música, porque é praticamente impossível separar uma coisa da outra. Sendo pessoa de destaque para a construção da nova capital, porque ocupava cargos

¹⁶¹ SCHWARCZ, Lilia Moritz. Dos Males da Medida. *Psicologia e Razão Instrumental*, Departamento de Antropologia Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - USP. São Paulo, v. 8, n. 1, p. 40, 1997. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/psp/a/qJ36VdHGfJJTD6wTdvJbXKb/>>. Acesso em: 10 jan. 2021.

¹⁶² Trecho da letra de “Sampa” composta, por Caetano Veloso, de 1978.

¹⁶³ “apesar de ter nascido em uma família que não tinha muitas posses, Arthur de Gobineau inventou uma genealogia falsa que o colocava como parte de uma família da alta aristocracia, ficando conhecido por Conde de Gobineau, título nobiliárquico que lhe foi concedido”. Para maiores detalhes ver em Info escola - Arthur de Gobineau, por Felipe Araújo: <https://www.infoescola.com/biografias/arthur-de-gobineau/> acessado em 02-01-2022.

¹⁶⁴ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras. 1993. p. 10. Edição e-Book Kindle.

importantes no momento da ocupação do Curral D’el Rei, Camarate viria a interferir até mesmo no repertório musical da futura capital. É possível confirmar esse movimento na matéria que registra a primeira apresentação da banda de música Carlos Gomes, em 15 de setembro de 1896 (FIG. 23, a seguir).

Figura 23 - Periódico A Capital. 15 setembro de 1896.

Preços de Serragem e Apparelhos da Serraria da Comissão

LITROS	Serragem de Pedras			Serragem de Madeiras de lei			Apparelhos de pedras		Apparelhos de Madeiras de lei	
	METRO LINEAR			METRO LINEAR			P. METRO LINEAR		P. DUZEA	
	REGA	REGA	Distintos	CIDRÓ	CIDRÓ					
	Por ao alto	Por ao baixo	Por ao alto	Por ao alto	Por ao alto					
1	0,1140	0,1100	0,1000	0,1100	0,1110	1/2 pedra castela... f. face	0,2500	Castella estreita... f. face	70000	
2	0,2280	0,2200	0,2000	0,2200	0,2220	1/2 pedra castela... f. face	0,5000	Castella estreita... f. face	140000	
3	0,3420	0,3300	0,3000	0,3300	0,3330	1/2 pedra castela... f. face	0,7500	Castella estreita... f. face	210000	
4	0,4560	0,4400	0,4000	0,4400	0,4440	1/2 pedra castela... f. face	1,0000	Castella estreita... f. face	280000	
5	0,5700	0,5500	0,5000	0,5500	0,5550	1/2 pedra castela... f. face	1,2500	Castella estreita... f. face	350000	
6	0,6840	0,6600	0,6000	0,6600	0,6660	1/2 pedra castela... f. face	1,5000	Castella estreita... f. face	420000	
7	0,7980	0,7700	0,7000	0,7700	0,7770	1/2 pedra castela... f. face	1,7500	Castella estreita... f. face	490000	
8	0,9120	0,8800	0,8000	0,8800	0,8880	1/2 pedra castela... f. face	2,0000	Castella estreita... f. face	560000	
9	1,0260	0,9900	0,9000	0,9900	0,9990	1/2 pedra castela... f. face	2,2500	Castella estreita... f. face	630000	
10	1,1400	1,1000	1,0000	1,1000	1,1100	1/2 pedra castela... f. face	2,5000	Castella estreita... f. face	700000	

EDITAES
 Nova Capital
 De ordem do sr. Dr. engenheiro chefe da empresa construtora

Fonte: Hemeroteca digital. Acessado em 12 de setembro 2021¹⁶⁵

Camarate era vinculado à escrita e à música e sua influência pode ser confirmada desde crônicas jornalísticas até a fundação da banda Carlos Gomes. Segundo Barreto (1995), Camarate foi responsável pelas primeiras audições musicais

¹⁶⁵ Na noite passada, realizou-se o benefício da sociedade dramática Bello Horizonte (sic) com as comedias *Empresta-me tua mulher* e *Amor por annerins*. Tocou a banda de música do nosso colega A. Camarate; executando: *A vaga de Metra*, a *Marcha brasileira de Dembé*, a valsa *Espanã de Waldteufel*, a marcha do 2º acto do *Tannhauser* de Wagner, valsa “*Ne Me Oubliez pas*”, de H. Braga, a *Gigerl-marsch* e outras peças em que a novata banda brilhou sobretudo pelo elegante estilo do Phasear. Periódico *A Capital*, 15 setembro de 1896. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em 12 set. 2021.

de obras de compositores eruditos: *O Guarani*,¹⁶⁶ de Carlos Gomes (1836-1896), e *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*,¹⁶⁷ de Richard Wagner (1813-1883):

[n]aquele templo, durante a missa, a banda de música executou *O Guarani*, de Carlos Gomes; Folhas Soltas, em pronto escrito, instrumentado por Camarate em 10 horas, um pequeno solo de cornetim, à elevação, também de Camarate; e a sobremarcha de Tannhäuser, de Wagner, sendo a primeira vez que Belo Horizonte ouviu em público partituras dos dois grandes compositores. (BARRETO, 1995, p. 659)

Os forasteiros chegaram implementando seu repertório, sua didática e sua cultura.

Cumprido, novamente, apontar o jogo que se estabelece entre tradição e modernidade. Chamo atenção para o fato de que, enquanto, na futura capital de Minas Gerais, a primeira banda musical inicia seu trabalho apresentando repertório eurocentrista, na capital do País a Banda do Corpo de Bombeiros, fundada e dirigida por Anacleto de Medeiros (1866-1907), inovava no repertório, escrevendo arranjos com linguagem e sonoridade musical encontradas em rodas de choro. Segundo André Diniz (2007, p. 46), em *O Rio Musical de Anacleto de Medeiros: a vida, a obra e o tempo de um mestre do choro*, músico de formação acadêmica, Anacleto era atuante em uma roda de choro pela qual “a nata do choro passava”, no centro do Rio de Janeiro,

Anacleto era participante assíduo de pelo menos uma roda de músicos no Centro do Rio, na rua da Carioca n. 40. Organizada na loja Cavaquinho de Ouro, ficou conhecida no início do século XX por reunir os músicos Luís de Sousa, **Quincas Laranjeiras** – o mais renomado professor de violão do seu tempo – Albertino Pimentel Carramona, Juca Kalut, Mário Cavaquinho e o jovem **Villa-Lobos**. (DINIZ, 2007, p. 46).

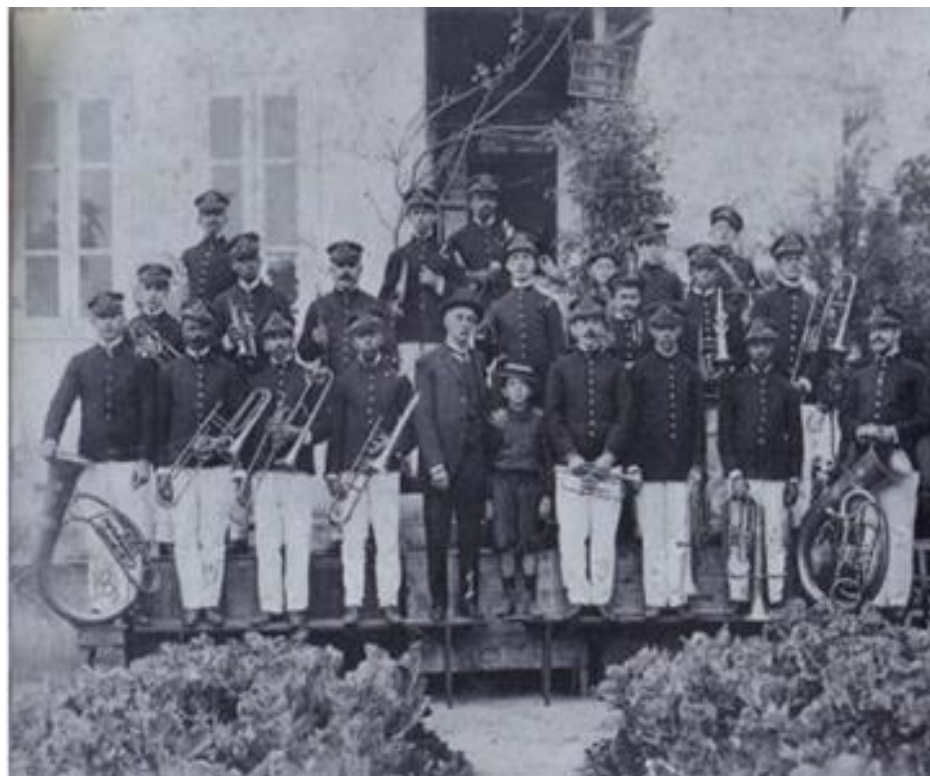
Nessa época, as bandas desempenhavam papel importante na sociedade, como opção de entretenimento musical urbano, e Anacleto inova, convidando

¹⁶⁶ Baseada no livro homônimo de José de Alencar, a ópera *O Guarani*, do compositor Carlos Gomes, foi o primeiro sucesso de uma obra musical brasileira no exterior. Gomes iniciou sua composição entre os anos de 1867 e 1868, mas só finalizou dois anos depois. “*O Guarani*” teve sua estreia 19 de março de 1870, no Teatro Alla Scalla de Milão, na Itália. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/explore/destaques-do-acervo/guarani-carlos-gomes>. Acesso em 21 dez. 2020.

¹⁶⁷ Com libreto do próprio compositor, a quinta ópera de Richard Wagner “*Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*”, tem três atos. Sua estreia foi em 1845 em Dresden (Alemanha), no Teatro Real de Dresden em 19 de outubro de 1845. “Baseada numa lenda medieval, conta a história de Tannhäuser, um menestrel que se deixa seduzir por uma mulher mundana, de nome Vênus, contrariando assim a defesa do torneio dos trovadores a que ele pertence de que o amor deve ser sublime e elevado”. Para maiores informações: <http://resumodaoopera.blogspot.com/2009/11/richard-wagner-3.html>. Acesso em: 21 dez. 2020.

inúmeros chorões a se integrarem à corporação musical que se destacava pela qualidade sonora. Vale destacar, também, a grande contribuição de Anacleto junto a essa corporação, em 1902, quando participou das primeiras gravações de discos no Brasil¹⁶⁸.

Figura 24 - Reprodução fotográfica da Sociedade Musical Carlos Gomes, fundada por Alfredo Camarate¹⁶⁹ em 1896, no atual bairro do Calafate.



Fonte: Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto.

Um adendo sobre a ilustração... Pra Ver a Banda Passar

A história da música popular brasileira comparece com o importante papel desempenhado pelas bandas civis na educação musical deste país. Nomes como Carlos Gomes (1836-1896), Eleazar de Carvalho (1912-1996), Anacleto de Medeiros (1866-1907) e Altamiro Carrilho (1924-2012), entre tantos outros famosos e anônimos, dedicaram seus talentos tocando em bandas de música. No Brasil, a popularização

¹⁶⁸ Para maiores informações ver em: SOUZA, David Pereira. *As gravações históricas da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro (1902-1927): valsas, polcas e dobrados*. Rio de Janeiro, 2009. 149f. Tese (Doutorado). Centro de Letras e Artes - PPGM, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

¹⁶⁹ Alfredo Camarate de terno, ao centro da foto, ao lado de uma criança.

desses grupos musicais se acentuou com a chegada da Família Real, em 1808, quando Dom João VI desembarcou em terras brasileiras ao som da banda da Brigada Real da Marinha Portuguesa¹⁷⁰. Segundo Salles (1985), “o grande impulso dado à formação das bandas militares no Brasil começou [...] com a transmigração da Corte portuguesa para o Rio de Janeiro¹⁷¹”. Costa (2011) corrobora essa informação, afirmando que “já em 1808, com a vinda da família real para o Brasil e o estabelecimento de um exército nacional, as bandas militares se concretizaram e contribuíram diretamente para o surgimento das bandas civis de caráter moderno no país” (COSTA, 2011, p. 243)¹⁷².

A foto acima (FIG. 24) é, possivelmente, de uma das primeiras bandas de música de Belo Horizonte, inaugurada em 1896 e denominada Sociedade Musical Carlos Gomes, composta por músicos, operários, negros e pardos, fundada por Alfredo Camarate, imigrante português, músico, professor de piano, engenheiro e escritor. As bandas civis em Minas Gerais são conhecidas pelos elementos de uma prática cultural associada à tradição, permeada por apropriações de novos discursos, dentre eles, os repertórios, os instrumentos e o uso de uniformes militares (BINDER, 2006, p. 126)¹⁷³. Constata-se que os músicos seguem uma tradição da época: a composição de uniformes com trajes similares aos de militares e adoção de posturas semelhantes às deles. Todos em pé, em posição de sentido, com os ombros alinhados e, no centro – ao lado de uma criança, e de terno –, o fundador, Alfredo Camarate. A disposição dos músicos nessa foto não obedece uma organização usual da época; temos trombones, bombardino e souzafone na primeira fila; geralmente, os instrumentos graves ficam ao fundo. Escolho essa foto visando apontar que, apesar de ser construída com discurso de modernidade, essa capital estabelece constante fricção do passado com o presente e evidencia a dualidade entre tradição e modernidade. A história dessa foto confirma o fato de que a recém construída capital de Minas Gerais mantém, em sua tradição e gosto popular, assim como outras

¹⁷⁰ Para maiores informações ver em: As bandas em Minas Gerais. Disponível em: <http://www.descubraminas.com.br/Cultura/Pagina.aspx?cod_pgi=2960>. Acesso em: 12 out. 2020.

¹⁷¹ SALLES, Vicente. *Sociedade de Euterpe: as bandas de música no Grão-Pará*. Brasília: Edição do Autor, 1985.

¹⁷² COSTA, Manuela Areias. Música e história: um estudo sobre as bandas de música civis e suas apropriações militares. *Tempos Históricos*, v. 15, n. 1, p. 240-260, 2011.

¹⁷³ BINDER, Fernando Pereira. *Bandas militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889*. 2006. 132 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Departamento de Música, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006.

idades, paixão pelas bandas de música. Em terras férteis, de muito bons ares, “como os de entre Doiro e Minho”, lugar onde “em se plantando tudo dá¹⁷⁴”, foi o suficiente para que as bandas resistissem, configurando-se com características regionais, caindo no gosto dos estados brasileiros. Quem “estava à toa na vida” parava “pra ver a banda passar¹⁷⁵”. Entre choros, marchas, dobrados e valsas, essa tradição musical foi se firmando e, assim, como a goiabada com queijo, a cachaça com torresmo, o frango com quiabo, o coreto e a banda, imprimem sua arte no imaginário do autêntico mineiro.

Os contornos da segregação...

As teorias respaldavam as certezas para mudar o ambiente, explorar os recursos e mudar toda a dinâmica social; ou seja: não foram somente cerca de 4.000 (quatro mil) habitantes¹⁷⁶, pessoas “retraídas”, de “compleição vulgar e pálidas”, excluídas do projeto da moderna capital; foi, também, um processo violento de desrespeito à cultura, à paisagem, aos rios, à natureza do local. Uma desconsideração com os donos da terra, seus modos de viver, suas maneiras de festejar, de exercer sua religiosidade e vivenciar sua música, posto que “desapropriados com indenizações irrisórias, os antigos moradores do Curral Del Rei¹⁷⁷”. Presumo que essa ideia advinha da acolhida dada a teorias deterministas que tiveram largo efeito no território brasileiro: igualdade não era direito de todos. As discrepâncias entre teorias e o contexto sobre o qual elas exerceram influência eram tão grandes que não deram conta da diversidade musical e social do Brasil; uma realidade que, ainda hoje, demonstramos dificuldades para enfrentar.

¹⁷⁴ CAMINHA, Pero Vaz de. *A Carta de Pero Vaz de Caminha*. Estudo de Jaime Cortesão, Maria Helena Vieira da Silva. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1943. (Coleção Clássicos e Contemporâneos).

¹⁷⁵ A Banda – Chico Buarque de Holanda - Editora e Importadora Musical Fermata do Brasil Ltda.

¹⁷⁶ Octavio Penna (1997), em seu livro *Notas cronológicas de Belo Horizonte*, informa que, em 1890, o Curral D'el Rei tinha uma população de 4.000 habitantes. Com a divulgação da construção da nova capital, houve um afluxo acentuado de pessoas em busca de oportunidades e, por isso, em 1899 Belo Horizonte teve um crescimento habitacional considerável, chegando a aproximadamente 12.000 habitantes. Para detalhes PENNA, Octavio. *Notas Cronológicas de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1997. p. 34 e 60.

¹⁷⁷ Apud JULIÃO (2011) - Desapropriados com indenizações irrisórias, os antigos moradores do Curral Del Rei foram praticamente expulsos para as cercanias da Capital: Calafate, Cachoeiras, João Carlos, Bento Pires, Cardoso e Venda Nova. Ver, a propósito: CAMARATE *In: Revista do Arquivo Público Mineiro*, 1985. p. 159-160; BARRETO, Abílio. *Bello Horizonte; memória histórica e descritiva: história média*. Belo Horizonte: Livraria Rex, 1936. p. 59.

A Modernidade chega de forma excludente, com transformação do antigo Curral D'el Rei, e acontece de forma impositiva, com a nova capital tendo, em sua origem, marcas de cidade segregada e segregacionista, na qual a prática principal imposta foi a exclusão dos antigos moradores e a delimitação de bairros e regiões. O maior exemplo está no projeto dessa nova capital, em cuja planta há delimitação da área urbana (o bulevar circular da antiga avenida 17 de Dezembro, atual Avenida do Contorno), onde somente pessoas com posses poderiam comprar lotes. Segundo Lott (2009), havia, inclusive, proibição de venda de imóveis a pretos, para quem eram liberados apenas lotes fora da região central, em espaços concebidos para as camadas mais baixas da população:

A ocupação destas áreas se fazia majoritariamente por meio da venda de terrenos a cargo do Estado, por ser este o maior proprietário dos espaços. Havia restrições na área urbana, apenas os mais abastados eram liberados para comprar lotes, **aos negros era proibido**. Já as vendas por particulares não apresentavam rígidas especificações, o que era perceptível nos periódicos nos primeiros anos da cidade. (LOTT, 2009, p. 40, grifo nosso).

O violão, nesse período, já 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 associou à boemia, à mestiçagem, ao populacho. Ao expor esse contexto de exclusão, não proponho generalizações exageradas, mas, sim, enfatizar que o violão era, também, instrumento do povo e que Belo Horizonte, concebida para ser uma capital sob a ótica do moderno, nasce e se desenvolve repleta de antagonismos, contradições e desigualdades, sem se preocupar com um alinhamento à cidadania. O projeto de Aarão Reis¹⁷⁸, de distanciar os antigos moradores do Curral D'el Rei, estava sendo executado e, de certa forma, suponho que o violão – que acompanhava as modinhas, os bailes, as serestas e as festas desse antigo vilarejo – resistiu, também, nas mãos de operários, pretos, pardos e trabalhadores rurais. Os miscigenados, portanto, foram excluídos pelo bulevar separatista, institucionalizado pela elite dominante da nova capital, e, por isso, esse

¹⁷⁸ Aarão Leal de Carvalho Reis (Belém, Pará, 1853 - Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1936). Engenheiro geógrafo, engenheiro civil, professor, político e urbanista. Torna-se engenheiro geógrafo em 1872, bacharel em Ciências Físicas e Matemáticas e Engenheiro Civil em 1874, pela Escola Politécnica do Rio de Janeiro. Participante da primeira geração de urbanistas no Brasil, Aarão Reis é responsável pela maior iniciativa urbanística do século XIX no Brasil: a construção da nova capital do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa4987/aarao-reis>>. Acesso em: 07 jul. 2020.

povo simples levou consigo sua música e seus instrumentos. Considerado instrumento urbano, devido a esse movimento o violão se popularizou cada vez mais, sendo tocado nos subúrbios, nos morros, nas periferias, e, depois, voltou, com repertório, por mérito, ao centro da urbe porque, ao contrário do que se planejara, a cidade se desenvolveu da periferia para o centro:

Belo Horizonte, como cidade planejada, teve um crescimento urbano da periferia para o centro. A área interna ao perímetro da Avenida do Contorno (com funções específicas) expeliu as camadas rurais e populares para as zonas suburbanas e rurais. As colônias agrícolas próximas à capital (como Carlos Prates, Lagoinha, Horto, Santa Ifigênia, etc.), que forneceriam produtos hortifrutigranjeiros, foram assimiladas e incorporadas oficialmente à zona urbana. A antiga área conhecida por Barro Preto, nos anos iniciais do século XX, transformou-se em um populoso bairro habitado por operários da capital, que se avolumavam em “cafuaas ¹⁷⁹”, motivo de constantes preocupações das autoridades governamentais. (BARRETO, 1996, p. 90)

O crescimento da nova capital mineira se deu nos subúrbios, sendo esse um bom exemplo do descompasso entre o real e o idealizado, visto que a expectativa da Comissão Construtora da Nova Capital era de a cidade se expandir do centro para a periferia. O que, na realidade, aconteceu foi que, “no fim dos anos 1920, Belo Horizonte apresentava-se como uma cidade curiosamente vazia no centro e adensada na sua primeira periferia e assim permaneceu até os anos de 1970¹⁸⁰”. Era a República não cumprindo o que prometera.

Segundo Wanessa Lott (2009, p. 47), Belo Horizonte nasce como cidade de regras e cláusulas. Em 1898, é formatada pelas leis que “balizaram as possibilidades de espaços festivos e de encontro na cidade”, que apresentavam caráter de condicionamento urbano, regras para o comércio, o saneamento básico e “restrições de acesso da população mais pobre à zona urbana, evitando assim, a possibilidade

¹⁷⁹ “Cafuaas eram as casas de barro, cobertas de capim; os barracos eram feitos de tábuas, cobertos de capim ou zinco e ambos podem estar localizados ou não em áreas invadidas; já os barracões eram construções de alvenaria levantadas, em geral, nos fundos de outras casas”. Ver: GUIMARÃES, Berenice Martins. Cafuaas, barracos e barracões: Belo Horizonte, cidade planejada. 1991.323.f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Instituto Universitário de Pesquisa do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1991. p. 64 -65. *apud* PASSOS, Daniela Oliveira Ramos dos. A formação urbana e social da cidade de Belo Horizonte: hierarquização e estratificação do espaço na nova Capital mineira. *Temporalidades - Revista Discente do Programa de Pós-Graduação em História da UFMG*, v. 1, n. 2, ago./dez. 2009, p. 49.

¹⁸⁰ AGUIAR, Tito Flávio Rodrigues. *Vastos Subúrbios da Nova Capital: Formação do Espaço Urbano na Primeira Periferia de Belo Horizonte*. Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas Universidade Federal de Minas Gerais, pag 16; 2006

de festas e de encontros dos menos abastados na esfera urbana”. O primeiro Código de Posturas Municipal data de 1898, tendo sido modificado em 1925, 1959 e 2003. Mais uma vez, comprova-se que essa cidade é dividida em duas faces – urbana e suburbana – e, nela, o poder público promulga de leis para respaldar o determinismo. Lott chama atenção para um decreto de 1925, que definia quem poderia frequentar os jardins públicos, as praças e os parques:

[o]s encontros a céu aberto nos parques e nas praças eram proibidos aos negros, assim como a já mencionada compra de lotes na área urbana. As leis apontavam para a confirmação da segregação social já construída pela organização urbana. A gestão do espaço tentava moldar as práticas cotidianas dos moradores, evitando o imprevisível. O planejamento e as leis tendiam a um aprisionamento [...] (LOTT, 2009, p. 47)

De certo modo, fica mais fácil entender porque não encontrei anúncios sobre vendas de violão e até mesmo a falta de registro sobre apresentações de violonistas na capital, até 1909. O violão circulou na urbe mineira? Não, porque o centro da cidade estava vazio. Onde estavam as serestas, os seresteiros, os menestréis, da antiga Curral D’el Rei? Possivelmente, na periferia. Aos poucos, a história vai confirmando que a capital mineira, regida por teorias deterministas, divide-se em duas, assim como o violão, o público e seu repertório.

Um escritor¹⁸¹ que externou desconforto quanto a essa classificação social “brasileira”, em 1861, foi Machado de Assis (1836-1908), ao afirmar que o Brasil dividia-se em dois: o “país real, esse é bom, revela os melhores instintos; mas o país oficial, esse é caricato e burlesco¹⁸²”. Segundo Ariano Suassuna (2002), “Brasil oficial é claro, é o país dos privilegiados, dos brancos” e o Brasil real é “dos mais pobres, dos mais escuros, dos mestiços, e é esse povo do Brasil real que faz a arte popular¹⁸³”. Outro escritor que teve um encontro com essas duas realidades foi o autor de *Os Sertões*: Euclides da Cunha (1866-1909). Esse jornalista fluminense foi contratado pelo jornal *O Estado de São Paulo* e partiu em viagem para registrar a Guerra de

¹⁸¹ Pegamos carona nas reflexões do criador do Movimento Armorial, o professor, dramaturgo e romancista Ariano Suassuna.

¹⁸² Machado de Assis, “Comentários da semana”. Publicado, originalmente, no ‘Diário do Rio de Janeiro’, Rio de Janeiro, 29 de dezembro de 1861 - *Obra Completa*, Machado de Assis, Rio de Janeiro: Edições W. M. Jackson, 1938. DE ASSIS, Machado; GRANJA, Lúcia; CANO, Jefferson. *Comentários da semana*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2008.

¹⁸³ MORAIS Rogério, A arte popular do povo pobre. *A Nova Democracia*, Ano I, n. 4, novembro de 2002. Disponível em: <https://anovademocracia.com.br/no-4/1320-a-arte-popular-do-povo-pobre>. Acesso em: 07 de out. 2020.

Canudos. Amparado por teorias deterministas raciais e geográficas da época, Euclides acreditava ter muitas certezas sobre aquele povo considerado bárbaro e hostil, mas volta decepcionado, porque as teorias do “Brasil oficial” não deram conta do “Brasil real” que Euclides testemunhou: “eu visse naqueles rijos caboclos o núcleo de força da nossa constituição futura, a rocha viva da nossa raça¹⁸⁴”. Nessa mesma obra, afirma-se que “o sertanejo é, antes de tudo, um forte¹⁸⁵”.

Segundo João Antônio de Paula (1997), Canudos e Belo Horizonte são simétricas e inversas. Enquanto, em outubro de 1897, a primeira morre, em dezembro do mesmo ano a outra nasce:

[a] condenação de Canudos como fruto do atavismo bárbaro, do apego ao arcaico que a República queria extirpar tem como contrapartida exata a exaltação de Belo Horizonte. A cidade planejada, higienizada, livre de toda a mácula do passado colonial, dos vícios da monarquia, uma página em branco em que seria escrita a nova história do Brasil, história do progresso, da modernização. (PAULA, 1997, p. 56)¹⁸⁶

Comparemos, brevemente, as atitudes de Aarão Reis e Euclides da Cunha. Ambos eram intelectuais do seu tempo, admiradores da República, e estavam unidos de e certificados por teorias vigentes na época. Vivenciaram, no final do século XIX, um encontro com os habitantes de um Brasil desconhecido e profundo. Enquanto, de um lado, Aarão Reis foi fiel ao seu objetivo, executando, à risca, seu projeto de destruição do antigo arraial e construção da capital mineira, de outro estava Euclides da Cunha, o “repórter correspondente” da Guerra de Canudos, que (guardadas as devidas proporções) demonstrou, na sua escrita, uma espécie de conversão porque, sensível ao que testemunhou, reavaliou suas certezas e reconheceu que somos “filhos do mesmo solo, [...] “etnologicamente indefinidos, sem tradições nacionais uniformes¹⁸⁷”. Esse jornalista do litoral passou a questionar sua própria forma de pensar sobre o sertão e o povo brasileiro:

[a] campanha de Canudos tem por isto a significação inegável de um primeiro assalto, em luta talvez longa. Nem enfraquece o acerto o termo-la realizado nós, filhos do mesmo solo, porque, etnologicamente indefinidos, sem tradições nacionais uniformes, vivendo parasitariamente à beira do Atlântico,

¹⁸⁴ CUNHA, Euclides da. *Os sertões*: Campanha de Canudos. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 439.

¹⁸⁵ Idem, p. 91.

¹⁸⁶ PAULA DE, João Antônio. Memória e esquecimento, Belo Horizonte e Canudos: encontros e estranhamente. *Varia História*, Belo Horizonte, n. 18, set. 1997, p. 43-57.

¹⁸⁷ CUNHA, Euclides da. *Os sertões*: Campanha de Canudos. São Paulo: Abril Cultural 1979. p. 7.

dos princípios civilizadores elaborados na Europa, e armados pela indústria alemã — tivemos na ação um papel singular de mercenários inconscientes. Além disto, mal unidos àqueles extraordinários patrícios pelo solo em parte desconhecido, deles de todo nos separa uma coordenada histórica — o tempo. (CUNHA, 1902, p. 7-8)

O processo da construção da capital mineira acabou por destruir e expulsar seus antigos moradores; a similaridade de alguns fatos ocorridos em Canudos e em Curral D’el Rei, convida-nos a refletir sobre o embate entre duas diferentes vivências do tempo e da história. Assim como Bollela e Massimi (2021, p. 3), concordo com o conceito de regime de historicidade de François Hartog¹⁸⁸: “[h]averia uma vivência do tempo, ou temporalidade, pautada na referência ao passado e à tradição, no caso dos canudenses; e outra vivência do tempo, pautada nos ideais do progresso e do moderno, voltada, portanto, ao futuro, no caso de Euclides”. A mesma análise se aplica ao Curral D’el Rei porque, ali havia uma temporalidade pautada na referência ao passado, à tradição; e Aarão Reis tinha uma temporalidade pautada na referência do futuro, ideais do progresso e do moderno.

Sertões passa a ser um instrumento que denuncia a decepção com a República, que não trouxe a inclusão e a igualdade esperadas: “[a]quela campanha lembra um refluxo para o passado. E foi, na significação integral da palavra, um crime. Denunciemo-lo¹⁸⁹”.

Sinto que, para se contar a história do violão de Belo Horizonte, é preciso converter, reavaliar e, quem sabe, denunciar. Há muito o que se pensar e agir quanto à educação musical e à história do violão em Belo Horizonte. Presumo ser importante entender que o violão é também um instrumento da terra e de seu povo; portanto, é preciso ser crítico sem excluir porque, erroneamente, se entendeu que educar era possível somente dentro da forma escrita e “dos princípios civilizadores elaborados

¹⁸⁸ Segundo Hartog (1996), “[...] Regime de historicidade pode ser tanto amplo, como restrito: macro ou micro-histórico” (p. 13). “[...] Regime de historicidade é apenas uma maneira de engrenar passado, presente e futuro ou de compor um misto das três categoriais, justamente como se falava, na teoria política grega, de constituição mista (misturando aristocracia, oligarquia e democracia, sendo dominante de fato um dos três componentes). "Historicidade", por quê? De Hegel a Ricoeur, passando por Dilthey e Heidegger, o termo remete a uma longa e pesada história filosófica. Pode-se enfatizar seja a presença do homem para si mesmo enquanto história, seja sua finitude, seja sua abertura para o futuro (como ser-para-a-morte em Heidegger). Retenhamos aqui que o termo expressa a forma da condição histórica, a maneira como um indivíduo ou uma coletividade se instaura e se desenvolve no tempo” (p. 11 e 12). Para mais detalhes: HARTOG, F. (1996). Regime de historicidade, tempo, história e a escrita da História: a ordem do tempo. *KVHAA Konferenser*, 37, 95-113.

¹⁸⁹ CUNHA, Euclides da. *Os Sertões: Campanha de Canudos*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 8.

na Europa”¹⁹⁰. Configura-se, portanto, descondição para com a trajetória do violão brasileiro, que acompanhou todo um desenvolvimento oral e prático do nosso país, sendo, por isso, considerado, muitas vezes, “etnologicamente indefinido, sem tradições nacionais uniformes”¹⁹¹. A oralidade do violão popular seguiu distante do violão oficializado nas e pelas instituições de ensino dessa cidade e do país. É preciso estar atento para, sempre que for preciso, ousar reduzir a distância, o abismo entre os que vivem “parasitariamente à beira do Atlântico”¹⁹² e a realidade do Brasil do pandeiro, do cordofone móvel, de fácil assimilação, que sempre esteve presente nas ruas, dedilhado por brasileiros em todo este país continental. O violão, que foi associado à marginalidade, sempre um renegado, um acompanhador de modinhas e malandros, foi invisibilizado pela elite colonizadora, munida com teorias deterministas, porque, quando se classifica o povo, classifica-se a sua música. Talvez tenha chegado o tempo de se discutir essa invenção porque, compreendendo-se a separação, pode-se explicar a resistência e, conseqüentemente, a mistura. Se a igualdade foi negada, seus costumes e sua cultura também o foram. Interpretando-se essa separação, fica fácil entender porque os instrumentos de percussão, a viola e o violão representam bem a nossa música popular. Os excluídos carregaram consigo o que lhes estava à mão: os ritmos e as sonoridades do “Brasil Real”.

Belo Horizonte se (con)forma nesse desequilíbrio, com a exclusão demarcada pela Avenida do Contorno, o vazio centro privilegiado reservado a poucos e a periferia lotada, com seus cafuás, casebres e aglomerados, em crescimento desordenado.

Ariano Suassuna (1927-2014), escritor e defensor do “Brasil Real”, com amparo em reflexões de Machado de Assis e Euclides da Cunha, também se posicionou afirmando que

[o] Brasil real teria, na verdade, não um, mas dois emblemas, pois o arraial do sertão tinha seu equivalente urbano na favela da cidade. Se o Brasil real era aquele que habita o arraial e a favela, o Brasil oficial tinha seu símbolo mais expressivo nas federações das indústrias, nas associações comerciais, nos bancos e no palácio onde reinam o presidente e seus ministros.¹⁹³

¹⁹⁰ Idem.

¹⁹¹ Idem.

¹⁹² Idem.

¹⁹³ Discurso de posse de Ariano Suassuna na Academia Brasileira de Letras. Disponível em: <<https://www.academia.org.br/academicos/ariano-suassuna/discurso-de-posse>>. Acesso em: 23 abr. 2021.

Com apoio em textos de Schwarcz, Santos, Assis, Cunha e Suassuna, defendo ser importante compreender e refletir sobre as teorias deterministas da época, para questioná-las. Considerados pensamentos e palavras, atos e omissões, constata-se um abismo social na cidade-símbolo da República, que foi criada por decreto, e isso não impediu que a violência da construção de Belo Horizonte fosse menor; muito pelo contrário. As características desse urbanismo, com os valores que presidiram a construção e o planejamento da cidade, refletiram-se na vida social, intervindo, assim, em determinados usos musicais e violonísticos, incluindo, entre esses usos, o violão tocado por mulheres. Em uma sociedade em que a urbe começou a tomar ares de metrópole a partir dos anos 1970, foi preciso lutar para que a mulher conseguisse se contrapor aos discursos machistas em torno desse instrumento, que também é seu.

A mulher e o violão em Belo Horizonte

As lutas e reivindicações das mulheres por direitos sociais e políticos se iniciaram na segunda metade do século XIX. No Brasil, essas lutas se estenderam até o final do século XX¹⁹⁴. Mesmo não sendo a questão de gênero o foco desta pesquisa, reconheço serem estas poucas linhas apenas início de debate importante para futuras pesquisas porque, sensibilizado por diversos episódios que já mencionei – que implicaram invisibilidade e apagamento nesta capital –, cumpro-me destacar um problema existente: o silenciamento da mulher violonista em Belo Horizonte. Sendo assim, entendo que estes poucos parágrafos são apenas mais uma caricatura do olhar masculino quanto ao problema, porque falar do violão tocado por mulher é falar sobre o pouco que os homens não conseguiram esconder ao longo da história desta cidade. A propósito, como adverte Michelle Perrot,

Da história, muitas vezes a mulher é excluída. É-o primeiramente ao nível do relato, o qual passadas as efusões românticas, constitui-se como a representação do acontecimento político. O positivismo opera um verdadeiro recalçamento do tema feminino e, de modo mais geral, do cotidiano. [...] O “ofício do historiador” é um ofício dos homens que escrevem a história no masculino. Os campos que abordam são os da ação e do poder masculino, mesmo quando anexam novos territórios. Econômica, a história ignora a mulher improdutiva. Social, ela privilegia as classes e negligencia os sexos.

¹⁹⁴ Para detalhes: ANSCHAU, Lucilaine Tavares da Silva. Um olhar reflexivo sobre o fazer poético de Julia de Burgos. *Revista de Literatura, História e Memória*, v. 11, n. 18, 2016.

Cultural ou “mental”, ela fala do Homem em geral, tão assexuado quanto a humanidade. (PERROT, 2006, p. 185).

Escrever sobre as violonistas em Belo Horizonte implica ingressar em um terreno bem delicado, porque o discurso em torno de suas atuações está eivado de armadilhas, por ser essa uma história contada sob a ótica de um mundo masculinizado. Essa é mais uma discussão em torno desse instrumento que, pelo seu amplo uso, integra várias tensões sociais, porque, como venho demonstrando, o violão suscitou inúmeras polêmicas; uma delas foi a invenção de ser instrumento associado à malandragem, visto que isso não é 100% verdade, porque, como demonstrei anteriormente, foi uma invenção, e política. Segundo Márcia Taborda (2011, p. 168), o violão “transitou desde as camadas mais humildes e em grupos das elites econômicas, políticas e intelectuais”. Basta lembrar que a princesa do Brasil, Leopoldina, tocava violão e, também, a polêmica apresentação da esposa do presidente Hermes da Fonseca, Nair de Teffé, no Palácio do Catete, em 1914, quando, em sarau organizado para celebrar os quatro anos de governo do seu marido, executou “o arranjo de Corta-Jaca, para violão solo elaborado pelo professor de D. Nair, Emilio Pereira¹⁹⁵”. A apresentação dessa composição de Chiquinha Gonzaga repercutiu negativamente porque o episódio foi rechaçado pela oposição do presidente; entre os críticos, estava o senador Ruy Barbosa (1849-1923), derrotado por Hermes da Fonseca na eleição para a Presidência da República. Esse é mais um episódio que comprova que mulheres tocavam violão na alta sociedade carioca, seguido de muitos outros exemplos que citarei neste trabalho, evidenciando que o violão não era instrumento exclusivo dos homens. Assim como houve uma invenção da tradição, é preciso reconhecer a invenção dos discursos e as práticas que classificaram as mulheres violonistas, estabelecendo o seu lugar social. Nesta capital, marcada por forças deterministas, as violonistas atuaram, mas sofreram preconceitos com práticas discursivas e não discursivas.

Belo Horizonte foi concebida, construída e regida por uma classe cercada de privilégios; nela, os homens atuaram no espaço público, lugar do poder por excelência; dessa forma, aqui também foi o lugar onde a história esqueceu a voz da mulher, que ficou destinada ao privado, e/ou ao lar. No jornal *Minas Geraes*, periódico

¹⁹⁵ TABORDA, Márcia. *Violão e Identidade Nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. p. 190.

que, na época, em sua maior parte, era escrito por homens, encontrei um texto de 1921 afirmando que “a mulher não nasceu afinal para literata, música, artista médica ou advogada. A mulher nasceu para ser a companheira do homem, e para ser mãe, a esposa, o anjo do lar, enfim”¹⁹⁶; ou seja: nessa representação de “anjo do lar”, inventam que a mulher, naturalmente, nasce para o espaço delimitado – privado e doméstico –, onde figura e lugar são santificados. Por conseguinte, condena-se a mulher a exercer o papel de companheira, de coadjuvante, quando muito, demarcando-se, assim, o papel social de cada um: “o homem fez-se para a lucta, ao sol, a chuva, ao vento, a fadiga, mirando sempre o pão de hoje e o bocado de amanhã¹⁹⁷” e a “mulher fez-se para formar o castello do sonho, para o asseio, a comida, a providencia, a tepidez, a ordem¹⁹⁸”.

Constata-se que, em Belo Horizonte, o movimento de silenciar, classificar, denominar e segregar não feriu apenas os pobres, pretos, e nem tão pouco só os músicos e suas manifestações populares e o violão seresteiro. Pelo que constatei, desde Filomena Vivacqua – que ensinou os primeiros acordes a José Martins –, há falta de registros de mulheres violonistas na capital mineira. Assim como o violonista do rádio mineiro foi preterido por força do esquecimento, identifica-se, no meio acadêmico, o mesmo procedimento, visto que Maria Rachel Tostes¹⁹⁹ ainda não recebeu a devida atenção quanto à sua importância para a trajetória do instrumento nesta capital.

Outro caso instigante é o da professora que, por mais de 20 (vinte) anos, atuou na Escola de Música do Centro de Formação Artística - CEFAR do Palácio das Artes, Cecília Barreto. Natural de Belo Horizonte, ainda menina começou a estudar acordeon, mas logo ficou fascinada pelo violão; apesar de não ter tido aulas desse instrumento, teve acesso às suas primeiras lições no caderno de música de sua irmã mais velha, que era aluna do professor Mozart Bicalho. Na efervescência da bossa nova, Cecília praticou os primeiros acordes, as primeiras leituras, ao som de João Gilberto, Tom Jobim, Joyce e muitos outros autores e intérpretes de sucessos da MPB. Em busca de aperfeiçoamento, matriculou-se no curso da Fundação de

¹⁹⁶ Jornal *Minas Gerais* - *Órgão Oficial dos Poderes do Estado*. Ano XXX; Edição 215, 12 e 13 de setembro de 1921. Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais

¹⁹⁷ Idem.

¹⁹⁸ Idem.

¹⁹⁹ A carreira da professora Maria Rachel Tostes será detalhada no capítulo 5.

Educação Artística - FEA²⁰⁰, onde foi aluna do professor Antônio de Salles; em seguida, estudou, no Palácio das Artes, com Noé Lourenço, e no, Conservatório Mineiro de Música, com José Lucena Vaz.

Em outubro de 1984, juntamente com os violonistas Geraldo Viana e Weber Lopes, assumiu a cadeira de Violão Erudito na Fundação Clóvis Salgado, no Palácio das Artes, substituindo seu ex-professor, Noé Lourenço. Nessa instituição, assumiu, definitivamente, a cadeira de Violão, em 1985, e trabalhou, por 30 (trinta) anos, exercendo, também, por quatro anos, a função de Coordenadora da Escola de Música do CEFAR (Centro de Formação Artística) da Fundação Clóvis Salgado.

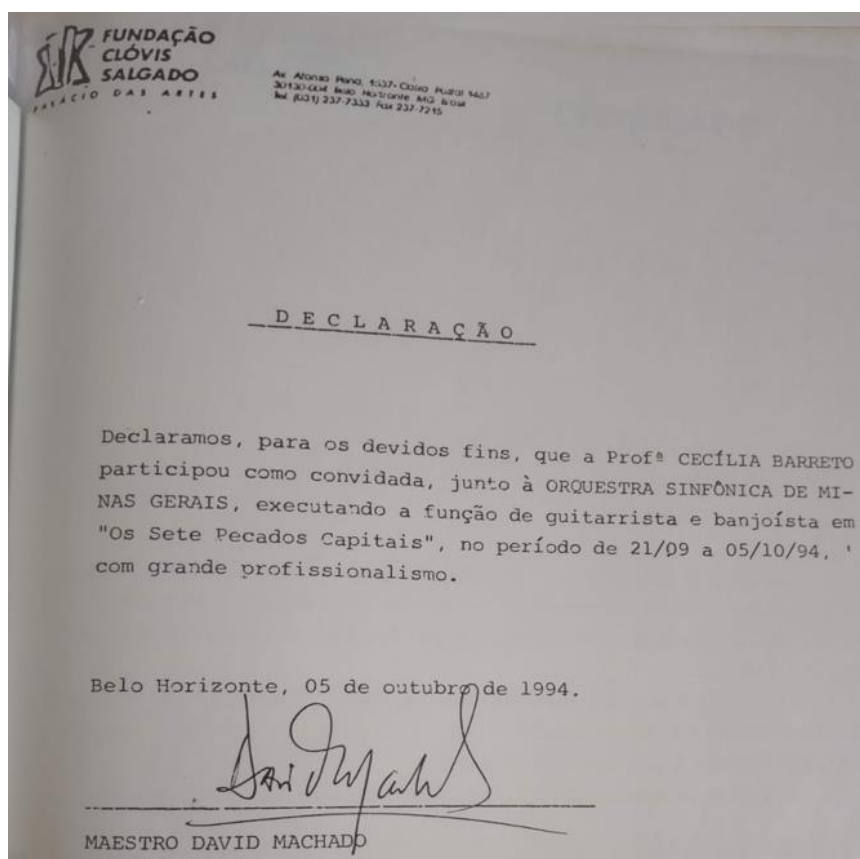
Entre diversas atividades, coordenou audições na Sala Juvenal Dias (no Palácio das Artes) e, visando divulgar o violão e oferecer atividade prática para seus alunos, fundou, em 1990, a Orquestra de Violões do CEFAR. Com esse grupo, trabalhou repertório que ia de Bach a Luiz Gonzaga, com várias apresentações em museus, centros culturais, praças públicas e escolas públicas e privadas. Outro fato digno de nota foi sua parceria com escolas públicas para a divulgação do instrumento, tendo visitado diversos bairros e cidades próximas da capital; ou seja: Cecília permitiu que futuros violonistas de Belo Horizonte não se enclausurassem dentro dos limites propostos com a Avenida do Contorno e, assim, seus alunos aprendiam lições além das partituras, do estético. O trabalho didático-pedagógico de Cecília era eclético, articulava os métodos da Escola Moderna do Violão e Técnica do Mecanismo (de Isaías Sávio) e até com ela se executavam obras de violonistas como Hélio Delmiro, Paulinho Nogueira, Dilermando Reis e Pixinguinha, entre outros. Com isso, formou boa parte dos violonistas interessados em estudar o instrumento de forma mais aberta, com repertórios erudito e popular. Pelas classes da professora Cecília Barreto passaram, além de mim, músicos como Marcos Frederico, Loque Arcanjo Júnior, Celso Faria, Carlos Laudares, Cristiano Braga e Rogério Delayon, entre outros.

Essa violonista, banjoísta, compositora e professora de Violão e Teoria Musical atuou por mais de 50 (cinquenta) anos na capital mineira. Sua visão aberta quanto aos estilos lhe outorga o direito de falar de um violão que, apesar de tentar seguir a cartilha acadêmica, também ocupou outro lugar, fora do discurso dos vencedores.

²⁰⁰ Fundada em 1963, por um grupo de artistas e intelectuais de Minas Gerais, a Fundação de Educação Artística é uma instituição de ensino, experimentação e difusão artística, sem fins lucrativos.

Cecília, assim como outras mulheres violonistas de Belo Horizonte, viu que era preciso “ver cores nas cinzas e a vida reinventar²⁰¹” e seguiu em frente com seu violão. Atestam a diversidade da sua atuação musical os registros dos diversos concertos e instâncias nos(as) quais atuou, desde a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais - OSMG, com a obra *Os Sete Pecados Capitais*, de Marragoni; e *Sonata in Blue*, de Gershwin, sob a regência dos maestros Dino Nugent e David Machado.

Figura 25 - Declaração da Fundação Clóvis Salgado, datada de 05 de outubro de 1994, sobre a apresentação de Cecília Barreto com a OSMG (Orquestra Sinfônica de Minas Gerais), assinada pelo maestro David Machado.



Fonte: Acervo pessoal de Cecília Barreto.

Atendendo convite do bandoneonista, compositor e professor Rufo Herrera, participou, com a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais - OSMG, da *Cantata Cênica*, de sua autoria, inspirada na obra de Guimarães Rosa *Sertão: Sertões*.

²⁰¹ Trecho da letra de *Triste, Louca Ou Má*, faixa de Soltasbruxa, álbum de estreia da banda brasileira Francisco, el Hombre, lançado em 02 de setembro de 2016.

Figura 26 - Folder da apresentação de Cecília Barreto junto da OSMG (Orquestra Sinfônica de Minas Gerais) na Cantata Cênica, autoria de Rufo Herrera, inspirada na obra de Guimarães Rosa que se chama Sertão: Sertões. De 25 a 28 de Abril /2001, sob regência do Maestro Emilio de Cesar.



Fonte: Acervo pessoal de Cecília Barreto.

Na música popular, atuou no grupo de choro “Violões e Cia²⁰²”, na *jazz band* Nova Dixie Band²⁰³ e no seu álbum autoral de 2009 intitulado *Cecília Barreto Autoral*.

As significativas atuações de Cecília Barreto, Maria Rachel e tantas outras violonistas provam que o violão não foi dedilhado apenas por dedos masculinos, porque, se no passado, com a carência de fontes, era possível acreditar nesse discurso, a partir deste momento, não mais. Já passou da hora, portanto, de se reconhecer que as mulheres violonistas também fazem parte da história do violão em Belo Horizonte. Não proponho, com isso, uma versão romantizada ou politizada, com viés de gênero, mas registrar quão importantes foram e como contribuíram para a trajetória social desse instrumento. Sendo assim, não se pode falar em patrono do violão em Belo Horizonte porque os fatos não podem privilegiar determinado lado da história; portanto, não se pode atribuir às violonistas desta capital apenas o papel de coadjuvante. No decorrer desta tese, se verificará, por exemplo, que a violonista

²⁰² Para conferir o trabalho de Cecília Barreto com “Violões e Cia.”, segue o link: <https://www.youtube.com/watch?v=s3C3-GrOR7s>.

²⁰³ Para conferir o trabalho de Cecília Barreto com a Nova Dixie Band - That's a Plenty, segue o link: <https://www.youtube.com/watch?v=4gnvrgEKIly>.

Maria Rachel Tostes transpôs limites, abriu portas, construiu currículo respeitável e inaugurou o violão na universidade em Belo Horizonte. Já é possível, portanto, exigir que as “dona(s) das divinas tetas” sejam respeitadas e que tragam o som da mulher ao violão, derramando “o leite bom na minha cara e o leite mau na cara dos caretas.”²⁰⁴

Finalizando este capítulo, enfatizo que, ao expor esses preconceitos, não visou elaborar um contradiscurso, mas evidenciar o descompasso existente na construção da capital mineira porque, como todo fenômeno social, configurou-se em função de conjunturas específicas e persistiu para além de sua necessidade histórica e de suas bases objetivas. Com base nesse levantamento sócio-histórico, reformulei perguntas e busquei respostas sobre as trajetórias do violão e violonistas na “capital real” e na “capital oficial”, uma vez que os trânsitos das musicalidades ocorrem apesar – e, eventualmente, contra – o domínio político-econômico.

²⁰⁴ Trecho da letra de “Vaca profana”, composição de Caetano Veloso, gravada no álbum intitulado *Totalmente Demais*.

3.0 O itinerante violão

Possivelmente, as apresentações de violonistas em Belo Horizonte não se deram apenas em ambientes fechados, com público selecionado e lugares demarcados. Vendido no comércio da cidade, é certo que o instrumento já movia uma cadeia de admiradores e *performers* e, possivelmente, também já se fazia presente em ambientes privados, em festas populares, reuniões de boêmios, etc.. Mas, como registrei anteriormente, Belo Horizonte é cidade demarcada, onde cinemas, clubes, salões e teatros concentraram-se, em um primeiro momento, dentro dos limites demarcados pela Avenida do Contorno; portanto, os locais das apresentações mais oficializadas destinavam-se a um público mais favorecido, econômica e geograficamente. Sendo o jornal *Minas Geraes* periódico oficial do Estado, percebe-se que sua publicação visava atender essa mesma classe privilegiada; veicula, portanto, informações sobre apresentações de violonistas nesses ambientes.

É interessante investigar a circulação dos músicos porque, apesar de iniciarem, timidamente, com apresentações espaçadas, comprova-se que, no período pesquisado, a capital mineira recebeu poucos, mas importantes violonistas. Sobre as apresentações desses músicos, importa destacar algumas das suas habilidades. A primeira é a do violonista solista e intérprete. Nos programas desse tipo de *performer*, encontram-se transcrições, pequenos trechos de óperas e arranjos de obras eminentemente eurocentristas, noticiadas, no já citado jornal, exaltando nomes de compositores consagrados, como Bach, Beethoven, Tárrega e Sor, entre outros. É o caso da violonista espanhola Josefina Robledo, intérprete que ficou conhecida como a introdutora da moderna Escola de Tárrega no Brasil. No jornal *Minas Geraes*, registra-se que, no repertório de Robledo, constavam “números do programa que faziam parte difíceis páginas musicais de grandes compositores como Bach, Chopin, Beethoven, Mendelssohn”²⁰⁵. Esse repertório apresentado por Robledo alinha-se, portanto, aos anseios e ao projeto de modernidade da capital mineira.

Por outro lado, registraram-se apresentações de violonistas que, além de intérpretes, eram, também, compositores, como Barrios, Juan Rodríguez, José de Freitas, Nelson Piló e Isaías Sávio, entre outros. O jornal *Minas Geraes*, em matéria

²⁰⁵ Matéria do jornal *Minas Gerais* – órgão oficial dos Poderes do Estado. Ano XXIX; Edição 183. 05 de agosto 1920. Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais

de 09 de agosto de 1932, destaca as duas habilidades do uruguaio Isaias Sávio nestes termos:

[o] Sr. Isaias Savio é um artista completo, pois, além de interprete valoroso do difícil instrumento, cujos segredos desvendou melhor que nenhum outro, possui ainda esse extraordinário virtuose do violão uma instável capacidade creadora, como demonstram as suas interessantes composições, todas elas assinaladas de profundo sentimento poético. (MINAS GERAES, 09-08-1932).

O jornal destaca, desse repertório, as novas possibilidades idiomáticas para o instrumento, que podem ser conferidas no ritmo, na técnica e no estilo, como evidencia a apresentação de Barrios em 1919. Na matéria de 09 de outubro, esse mesmo periódico destaca as duas composições desse violonista paraguaio, quais sejam: os tangos *Chora Cavaquinho* e *Bicho Feio*:

Os dois tangos compostos sobre motivos da música popular brasileira são duas pequenas obras primas de movimento e de graça nas quaes o autor soube com felicidade resumir os encantos da nossa música brasileira. No final do primeiro uma imitação perfeita do cavaquinho. O segundo é uma espécie rara de música humorística com efeitos onomatopaicos admiráveis que obrigam o auditório elevado a sorrir de quando em vez. (MINAS GERAIS, 1919).

Chamo atenção para expressões como música popular, música brasileira, imitação de um cavaquinho e efeitos onomatopaicos. Parece que tanto o jornalista quanto o leitor já tinham certa familiaridade com palavras e estilos não tão distantes do que se imaginava, estabelecendo, portanto, uma linha tênue entre o novo e o antigo, o tradicional e o moderno.

Um terceiro grupo que as fontes comprovam é o das apresentações de artistas com habilidade com o violão acompanhador, como Catulo da Paixão Cearense, Olga Prager e Stephana de Macedo, entre outros. As apresentações foram, geralmente, classificadas, pelo jornal *Minas Geraes*, como compostas por canções folclóricas, sertanejas e regionais. Segundo José Ramos Tinhorão (s/d, p. 33), em *Pequena História da Música Popular*, esse movimento regional era “uma adaptação ao gosto pelo exótico nacional, que desde a primeira década do século XX o público dos salões começou a cultivar, numa atitude que punha em moda o folclórico”²⁰⁶. Importante

²⁰⁶ TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Círculo do Livro, [s.d.], p. 33.

relembrar que, naquela época, o termo sertanejo tinha outra conotação, referindo-se à música popular originária das diversas e distantes regiões do Brasil, do “Brasil profundo”.

Observada essa diversidade em habilidades e repertório, sem a pretensão de revirar problemas já ultrapassados, mas com o intuito de entender de que forma o instrumento foi apresentado pela imprensa e circulou na sociedade da recém-inaugurada Belo Horizonte, resolvi retroceder um pouco na história, para acompanhar a movimentação dos discursos encontrados nas matérias do jornal *Minas Geraes*, supondo que, buscando-se um foco um pouco mais refinado, pode-se evitar que passem despercebidos detalhes que considero importantes para analisar as atuações desses violonistas.

Importante acontecimento – ou por que não dizer, um surto de desenvolvimento no país – ocorreu, a partir de 07 de março de 1808, com a vinda da Família Real. Até então, o Rio de Janeiro era uma cidade com sérios problemas sanitários, ruas estreitas e mal iluminadas, ausência de hotéis, teatros, escolas, bibliotecas, etc.. Dom João VI, possuidor da maior biblioteca musical da Europa, enquanto “esteve no Brasil honrou as tradições musicais da Casa Bragança”²⁰⁷. A chegada da sua Corte resultou num rompante de desenvolvimento, com a abertura dos portos a navios estrangeiros, a “criação da Academia de Belas Artes, da Biblioteca Pública, do Banco do Brasil, do Jardim Botânico”²⁰⁸, e, quanto à Música, além da chegada dos pianos ingleses fabricados pela empresa Broadwood, inclui-se “uma série de danças europeias: o minueto, a gavota, o solo inglês, a valsa e a contradança, com seus derivados: *cotillon*, quadrilha e lanceiro”²⁰⁹. O príncipe mandou buscar músicos em Lisboa e *castrati* italianos, para atender à demanda da música sacra: “[s]egundo Debret, gastavam-se trezentos mil francos ouro anuais com a Capela Real, da qual faziam parte cinquenta cantores e uma centena de interpretes, dirigidos por dois mestres-de-capela”²¹⁰. Dessa lista de músicos portugueses, destaco a chegada do compositor Marcos Portugal, em 1811, que deu impulso à música profana na cidade e era considerado prodígio em Lisboa, tendo se aperfeiçoado em Nápoles. Segundo Mariz (1983, p. 55),

²⁰⁷ MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 56.

²⁰⁸ SEVERIANO, Jairo. *Uma História da Música Popular Brasileira - das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008. p. 21.

²⁰⁹ Idem, p. 23.

²¹⁰ MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 56.

“chegou no Rio de Janeiro feito um lorde, com fumos mui subidos”. Para a inauguração do suntuoso Real Teatro de São João, construído pelo príncipe Dom João VI, Marcos Portugal compôs e apresentou a ópera *Le Due Gemelle*.

Constituiu acontecimento de grande impacto sociocultural a chegada da Corte Portuguesa ao Brasil, quando se reacendeu o foco eurocêntrico da colônia nas classes privilegiadas aqui estabelecidas. Suzel Ana Reily (2020, p. 163), em *Guitar Cultures*, argumenta que o sociólogo e escritor Gilberto Freyre (1900-1997) “chegou a retratar esse período como um divisor de águas na história cultural do Brasil”, quando os brasileiros começaram a esconder elementos híbridos, que eram vistos como “personificação da inferioridade cultural colonial”. Em *Sobrados e Mucambos*, Gilberto Freyre escreve que os anúncios difundidos em jornais de meados e final do século XIX

[...] deixam bem clara a rápida substituição, nas casas da gente mais fina, do violão pelo piano inglês, da modinha pela música italiana ou francesa, do rapé da Bahia e do Rio de Janeiro pelo charuto de Manilha, e, mais tarde, pelo de Havana, do doce ou do quitute brasileiro feito em casa pelo importado da Europa e adquirido na confeitaria ou na mercearia, do remédio igualmente caseiro pelo igualmente importado da Europa e adquirido na botica ou na drogaria. (FREYRE, 2006, p. 518).

O piano, recém-chegado ao Brasil, tornou-se símbolo de *status* entre os membros da elite brasileira, quando “jovens começaram a melhorar seus perfis aprendendo a tocá-lo²¹¹”. Ao mesmo tempo, suponho que a chegada desse instrumento e de seu repertório também movimentou a classe mais simples do país, porque o que se verifica é que, nas mãos de compositores como Chiquinha Gonzaga e Calado, tanto o piano quanto as danças estrangeiras serviram de base para novos ritmos em nosso país.

Esse período de expansão musical de impacto europeizante durou 13 (treze) anos porque, “quando Dom João VI deixou a cidade, forçado, pelo Parlamento português, a regressar à Lisboa, criou-se um vazio imenso, que a Independência não pode preencher por falta de recursos.”²¹² Apesar de músico e compositor reconhecido, Dom Pedro I, cheio de dívidas incorridas com a Independência, ficou sem recursos

²¹¹ REILY, Suzel Ana. Hybridity and Segregation in the guitar cultures of Brazil. In: BENNETT, Andy; DAWES, Kevin (Ed.). *Guitar cultures*. London: Routledge, 2020. p. 157-177.

²¹² MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira*. 1983. p. 56.

para manter o patrocínio da orquestra, que foi reduzida para 27 (vinte e sete) músicos,²¹³ perdendo, conseqüentemente, sua pompa e seu brilho. Da mesma forma, seu herdeiro, Dom Pedro II, conhecido amante das artes, não dispunha de fundos suficientes para atender às demandas da burguesia emergente. Com a expansão e o crescimento da economia cafeeira, as elites cariocas fundaram clubes e sociedades fechadas, promoveram concertos privados regados a árias italianas e francesas, peças instrumentais com repertório de música de câmara e orquestra²¹⁴. Esse modelo europeu de reuniões sociais tomou conta do país e várias cidades herdaram essa forma de socializar, sempre regada de música erudita, quase sempre com a presença do piano, como escrevi, no primeiro capítulo desta tese, sobre apresentações musicais da capital mineira.

O aparente desuso ou o pouco uso do violão nos principais ambientes citados pode ter resultado da convergência de algumas forças, entre elas: o movimento europeizante reiniciado com a vinda de Dom João VI, que teve como efeito a chegada e o acolhimento do piano pela elite do país; o violão como um instrumento harmônico portátil, relativamente mais acessível do que o piano, sendo, portanto, mais popular, o que atendeu a diversas camadas da sociedade; a escassez de partituras para o instrumento, sendo esse o meio mais difundido, na época, para divulgação de repertório; outro ponto é a fácil tocabilidade de acordes no instrumento, revelando-se ele muito prático para o acompanhamento de canções populares; por último, cumpre assinalar que, possivelmente, a identificação com as classes mais baixas e o atraso que representavam foram algumas das principais razões. Outro fato importante é a baixa escolaridade da maior parte da população; sendo o jornal escrito voltado à elite, explica-se a falta de registros que poderiam comprovar a presença do instrumento nas manifestações populares. Contando todas essas forças, presumo que o violão esteve presente na sociedade, só não foi devidamente registrado.

Não aponto, aqui, ruptura, mas fatores que existiram antes mesmo do advento da modernidade, que são relativos à música da elite e à música do povo, e sobre oposições de significados sociais que são atribuídos a um e a outro. É nesse ponto que chamo atenção para o violão como instrumento que se presta a várias linguagens,

²¹³ Idem, p. 55.

²¹⁴ Para maiores informações ver em: BENNETT, Andy; DAWE, Kevin (Ed.). *Guitar cultures*. London: Routledge, 2020. p.164,165.

lembrando que a linguagem se torna importante marcador social, porque denuncia a origem pelas características de vocabulário, sotaque, dissonâncias. É o que se pode constatar nas apresentações dos violonistas compositores latino-americanos que apresentam materiais composicionais para esse instrumento, distanciando-se, de certa forma, do repertório eurocentrista. Nos recitais desses compositores, encontrei peças como *Dansa nativa uruguaia*, *Dansa nacional argentina* e *Dansa nativa brasileira*, além de guarânias, modinhas, sambas, emboladas, samba de breque e uma infinidade de ritmos e estilos musicais.

Belo Horizonte foi construída com configuração para promoção da República, sendo, portanto, a “imagem do violão popular altamente negativa” como símbolo nacional. O piano e os instrumentos de orquestra foram legitimados pelo ensino formal e estiveram presentes nas festas, sendo, conseqüentemente, documentados pela Imprensa. Essa cidade, na sua gênese, foi segregativa, e o violão, associado “às práticas culturais dos pobres urbanos”, por conseguinte, foi “convidado” a soar seus bordões do lado de fora da avenida do Contorno. As atuações de violonistas compositores, portanto, conseguiram romper essa barreira e conformar um repertório inovador, inédito. Nos ambientes frequentados pela elite belo-horizontina, fizeram-se não somente apresentações musicais, buscando-se um *glamour* da fama, mas, também, trabalho de divulgação, resistência e legitimação. Julgo que, de certa forma, a diversidade de habilidades desses violonistas contribuiu para se combater e reduzir o preconceito, porque souberam mesclar a escola e repertórios consagrados de compositores europeus – como Bach, Sor e Tárrega – com novos ritmos pátrios, como maxixe, samba, emboladas, guarânias, etc.. Sobre a apresentação de Nelson Piló de 26 de novembro de 1941, a edição do jornal *Minas Geraes* informa que “o programa constará de duas partes: na primeira, o artista incluirá escolhidos trechos de música clássica; a segunda será constituída de músicas populares”²¹⁵.

Se, para ser aceito, foi imposto ao instrumento um formato solista que atendesse aos anseios de renovação, modernidade e desenvolvimento, em contraposição à espontaneidade e à oralidade às quais o violão popular estava associado; presumo que, naquele momento, apegar-se às tradições era, também, ato de resistência. Nesse sentido, cabe, para esta leitura, voltar olhar atento às

²¹⁵ Matéria do jornal *Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado*. Ano XLIX; Edição 276, 26 de novembro 1941. Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

manifestações de silenciamento e permanência de tradições musicais do violão. A partir do momento em que violonistas compositores tiveram contatos com a escola moderna eurocentrista, iniciou-se um jogo dualista entre aceitar o novo e resistir às tradições. Na convivência, na prática do dia a dia, encontraram-se formas de se impor, de resistir, e a mistura foi inevitável.

Nesse sentido, este trabalho se posiciona visitando a memória, relendo a história para entender suas ranhuras, procurando descrever o longo percurso do violão na capital mineira, procurando enunciar o regional sem esquecer o nacional. Sendo Belo Horizonte cidade construída em meio a um turbilhão de fatos nacionais, herdou boa parte do movimento de outras regiões; ou seja: cumpre entender, também, que, no Brasil, esse instrumento frequentou a corte e os salões, popularizou-se nas ruas, em serestas e serenatas; acompanhou, literalmente, as primeiras gravações de discos da música popular, desenvolvendo-se, com ele, uma técnica de acompanhador (ainda pouco pesquisada pela academia), e construiu imenso repertório composicional.

Suponho que, após percorrer longo percurso, ao ser acolhido pelo rádio, o violão construiu, à sua maneira, uma modernidade. Sendo esse violão, na sua gênese, composicional, trouxe nova leitura e nova roupagem, nem somente escrito, nem somente oral, mas bilíngue, híbrido, solista/acompanhador.

A escola moderna do violão foi marcada pela defesa do pensar a técnica, da racionalização. A importância dessa escola para esse instrumento é evidente, mas as variantes regionais brasileiras precisam ser compreendidas em seus respectivos contextos. O violão é instrumento popular no Brasil e, em função do multiculturalismo inerente à nação brasileira, inúmeros dialetos musicais compõem o mosaico da identidade nacional desse instrumento. No entanto, apesar da importância desse cenário diversificado da nossa música, as variações de estilos tendem a ser hierarquizadas e, conseqüentemente, muitas tornam-se alvo de preconceito tanto social quanto regional. É o caso do violão do rádio em Belo Horizonte, visto que, apesar de haver grande produção musical ao longo dos anos, pouco se sabe sobre seus músicos e repertórios. É fato que a academia já produziu pesquisas e algumas biografias, mas grande parte dessa produção fica à mercê do julgamento técnico, racional, amparado em material escrito (sobretudo, partituras). Nesse sentido, suponho que há muito a avançar para se entender as trajetórias do violão e do violonista, visto que boa parte desses músicos tocava de ouvido, ao vivo, em

programas de auditório, e muitas das suas participações em gravações eram feitas de improviso, durante a *performance* musical.

É nessas ranhuras que me apoio para entender os trabalhos dos personagens e a diversidade do repertório do violão em Belo Horizonte. Pressuponho que essa forma expandida de analisar os fatos pode contribuir para se historicizar e repensar a atuação do instrumento na academia do século XXI. Não seria essa forma híbrida, bilíngue, de ensinar, de executar e de compor para o instrumento uma característica da modernidade do violão do rádio mineiro? Voltarei a esse assunto articulando informações sobre o violão solista e acompanhador, bem como sobre trabalhos de outros pesquisadores, a fim de cruzar informações e desenvolver análises mais contundentes.

3.1 As apresentações de violonistas em Belo Horizonte de 1894 a 1950

Ernani Esmeraldo de Figueiredo

Em matéria do jornal *Minas Geraes* de 21 de setembro de 1909, encontrei o primeiro registro de um recital de violão na capital mineira, mas sem nenhuma menção ao repertório apresentado.

Figura 27 - Matéria publicada no jornal *Minas Geraes* - *Órgão Oficial dos Poderes do Estado*. Ano XVIII; Edição 222, 20 e 21 de setembro de 1909.



Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

Natural de Campos - RJ, Ernani Esmeraldo de Figueiredo era alfaiate e multi-instrumentista. Segundo Taborda (2011, p. 83), “era músico, trombonista da Lira de Apollo, dominava teoria, harmonia e o violino”, tendo sido aluno do colcheiro

Bernardino José Pereira. Segundo o violonista e musicólogo Domingos Prat (1934, p. 126), em *Dicionário de Guitarristas*, Ernani Figueiredo era “considerado como a mais alta e a indiscutível autoridade violonísticas” do Brasil, em sua época.

Francisco Brant Horta

Apesar de o jornal *Minas Geraes* ter publicado várias matérias sobre a apresentação de Francisco Brant Horta (1877-1959)²¹⁶ de 25 de novembro de 1916, não há informações sobre o repertório executado.

Figura 28 - Matéria publicada no jornal *Minas Geraes* - Órgão Oficial dos Poderes do Estado. Ano XXV; Edição 280, 27 e 28 de novembro de 1916.



Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

Brant Horta se apresentou na cidade de Belo Horizonte antes da vinda dos estrangeiros Josefina Robledo (1918) e Agustín Barrios (1919). É considerável esse registro como comprovação de um discurso que abre caminho para o violão

²¹⁶ Segundo Amorim (2018), em 1916, Ernani Figueiredo fora responsável por organizar, ao lado de Brant Horta (1877-1959), o célebre concerto que, paralelamente à visita de Agustín Barrios (1885-1944), ficaria marcado tanto pela tentativa de reabilitação do violão quanto pelas narrativas pró e contra esse instrumento destiladas na imprensa da época. Esse emblemático evento, porém, não foi ação isolada e a parceria entre Brant e Ernani perdurou até o prematuro e inesperado falecimento deste último, ocorrido em fevereiro de 1917. Para detalhes: AMORIM, Humberto. Melchior Cortez: um precursor do violão de concerto no Rio de Janeiro. *Ressonâncias*, v. 22, n. 43, jul. - nov. p. 13-42.

conservatorial na capital: “Brant Horta vem dar um concerto no Club Bello Horizonte”²¹⁷; ou seja: a palavra concerto associada à apresentação do violão. Outra afirmação interessante é que o violonista veio para “aristocratizar um instrumento popular”, que, até então, “não tinha entrada nos salões onde domina a preocupação de cultura e de distinção”. “Brant Horta tem recebido os aplausos dos salões mais elegantes do Rio”; ou seja: além de confirmar o acesso do violão nos salões, a então capital federal endossa a sua entrada nos salões da capital mineira, servindo-lhe como ponto de referência.

A vinda de Brant Horta e Castro Afilhado a Belo Horizonte é a segunda matéria sobre recital de violão que encontrei no jornal *Minas Geraes*. Percebe-se que o violão, nessa cidade, ainda não tinha muita tradição nos salões e nas festas da elite, porque houve intervalo de sete anos entre o primeiro recital de Ernani Figueiredo, em 1909, e o segundo, de Brant Horta e Castro Afilhado, realizado em 1916.

Esse fato confirma um árduo caminho a ser trilhado para ser aceito no círculo dos privilegiados da capital mineira.

Josefina Robledo

O terceiro registro sobre recital de violão em Belo Horizonte que encontrei foi da violonista Josefina Robledo,²¹⁸ realizado 26 de junho de 1918. Dando continuidade à sua carreira, Robledo viajou por várias cidades da Espanha. Em 1914, fez sua primeira viagem internacional à América do Sul; inicialmente, “fixando residência na

²¹⁷ Matéria do jornal *Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado*. Ano XXV; Edição 280, 27 e 28 de novembro de 1916. Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais

²¹⁸ Em 10 de maio de 1892, nasceu, na cidade de Valência, Josefina Robledo Gallego (1897-1972). Robledo iniciou seus estudos em ambiente familiar, quando, em 1904, conheceu Francisco Tárrega, que estava realizando um concerto na cidade de Valência. Esse mestre logo reconheceu as habilidades da jovem musicista e, ao longo do período em que Tárrega permaneceu em Valência, ministrou aulas durante, todas as manhãs, para Robledo. Após esse período, acompanhada de sua mãe, continuou os estudos com Tárrega na cidade de Barcelona. Robledo realizou seu primeiro concerto, aos dez anos de idade, no Conservatório de Valência, em 1907, com a presença de Tárrega. Decidida a se tornar profissional em música e no violão Josefina Robledo permaneceu estudando com seu mestre até o seu falecimento, ocorrido em 1909. Para maiores detalhes, acesse, em: <http://mujeresinstrumentistas.blogspot.com/2009/01/josefina-robledo-gallego-guitarra.html>, [informações publicadas por](#) Mar Norlander, musicóloga, professora e colaboradora de *La Nueva España*.

/ GONÇALVES, Leandro Márcio. *O processo de difusão do violão clássico no Brasil através da "Escola de Tárrega" entre 1916 e 1960*. 2015. 194 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Artes, Departamento de Música, Universidade de Évora, 2015.

capital Buenos Aires, percorrendo o país até o final de 1915, quando retornou à capital”. Em 1916, Robledo fez turnês no Uruguai, no Paraguai e no Brasil:

Josefina Robledo chegou ao Rio de Janeiro em 1917, encerrando uma série de apresentações que fez pela América do Sul. Seu encanto pela cidade a fez retornar e permanecer por aproximadamente dois anos divididos entre São Paulo e Rio de Janeiro, lecionando para um círculo restrito de violonistas. (TABORDA, 2011, p. 90).

Além das estadias nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, Robledo percorreu “o país de norte a sul, desde o Amazonas até o Rio Grande do Sul, dedicando-se, também, ao ensino, introduzindo no país o nome, a obra e os ensinamentos de Tárrega”. Por onde passou, fez recitais, ministrou aulas e recebeu “críticas elogiosas nos mais importantes jornais do país”. Em todas as cidades percorridas, Robledo tinha por costume se apresentar, primeiramente, em recital fechado para a imprensa e convidados ilustres e, após alguns dias, em recital aberto ao público²¹⁹. São sobre sua atuação o texto que transcrevo a seguir:

JOSEFINA ROBLEDO – A consagrada artista sra. Josefina Robledo teve a gentileza de proporcionar hontem, às 15 horas e meia, no edifício do Conselho Deliberativo, uma audição especial de violão a uma selecta assistência composta dos srs. Dr. Cornélio Vaz de Melo, prefeito da cidade; coronel Vieria Christo, ajudante de ordens da Presidência do Estado; dos representantes da imprensa local, de correspondentes dos jornaes cariocas e de alguns outros intellectues [Sic].

A eximia violonista tocou lindas peças dos mais variados gêneros musicaes entre os quaes páginas celebres de autores clássicos, sendo em algumas acompanhada ao violoncelo pelo seu marido, sr. Fernando Molina que é também um artista de mérito.

A impressão de todos os presentes foi magnífica.

O violão nas mãos da sra. Robledo transforma-se hierarquizado, produzindo sonoridades e efeitos dos mais nobres e delicados instrumento de cordas como a harpa e a cythara.

A distinta violonista executou sempre com extraordinário desembaraço com muita arte e sentimento revelando a maestria, o brilhante talento creador com que toca o vulgar instrumento que tanto nobilita e engrandece.

A audição de hontem que vale os mais calorosos aplausos à sra, Robledo e ao sr. Molina foi uma hora encantadora e deliciosa de fina arte. (MINAS GERAES, 1909)²²⁰.

²¹⁹ Na verdade, pelo que pude comprovar, todos os violonistas adotavam essa prática de se apresentarem, primeiro, em recital fechado para a imprensa e convidados ilustres e, alguns, dias depois, um recital aberto ao público.

²²⁰ Matéria do jornal *Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado*. Ano XXVII; Edição 134. 10 e 11 de junho 1918. Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais

A espanhola Josefina Robledo além de ser representativa para o público feminino, foi, também, importante mediadora que, contribuindo para aceitação do instrumento pelas camadas sociais mais abastadas, atuou como professora, trazendo como novidade a moderna “escola de Tárrega”:

O incentivo para o desenvolvimento do violão foi ainda maior com a visita da violonista espanhola Josefina Robledo que possuía a credencial de ter sido aluna de Francisco Tárrega grande nome da música espanhola que viria a estabelecer os fundamentos da escola Moderna. (TABORDA, 2011, p. 90).

A matéria do jornal *Minas Geraes* enaltecendo as “páginas celebres de autores clássicos” confirma o discurso de um repertório eurocentrista, porque o objetivo é distanciar o instrumento do popular e do entretenimento: “o violão nas mãos da sra. Robledo transforma-se hierarquizado, produzindo sonoridades e efeitos dos mais nobres e delicados instrumentos de cordas como a harpa e a cythara”; ou seja: Josefina surge como uma “salvadora”, a espanhola credenciada, que veio resgatar o violão de seu lugar de vulgaridade, “que viria a estabelecer os fundamentos da escola Moderna”, porque é ungida de – “brilhante talento creador com que toca o vulgar instrumento que tanto nobilita e engrandece”, transforma aquele momento em “uma hora encantadora e deliciosa de fina arte”.

Figura 29 - Matéria publicada no jornal *Minas Geraes* - *Órgão Oficial dos Poderes do Estado*. Ano XXVII; Edição 134, 10 e 11 de junho de 1918.

MINAS GERAES
ÓRGÃO OFFICIAL DOS PODERES DO ESTADO

ANNO XXVII

ASSIGNATURA

BELLO HORIZONTE
10 e 11 de Junho de 1918

VENDA AVULSA

CONCERTO ROBLEDO-MOLINA.
Realiza-se amanhã, As 20 1/2 horas, no salão do Cinema Modelo, á rua do Espirito Santo, a tão desejada audição que a insigne artista d. Josephina Robledo vai proporcionar aos nossos amadores de boa musica, audição de violão, com acompanhamentos ao violoncello, pelo seu esposo, o distincto artista Fernando Molina.
O nome de d. Josephina Robledo já possui tal aura de prestigio unico, como primeiro violão do mundo, que nos parece desnecessaria qualquer recommendação especial aos nossos apreciadores da mais divina das Artes, em relação ao concerto de amanhã.

Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

Em 27 de junho de 1920, a violonista Josefina Robledo retornou à capital mineira, tendo se apresentando, no teatro Municipal, com repertório dividido em duas partes sendo: na primeira parte: de Albeniz, Cadiz; de Bach, Bourrée; de Granaos, Dança Hespanhola; de Chopin, Nocturno; e, de Tárrega, Sonho; na segunda parte: de Mendelssohn, Romanza; de Beethoven, Minueto Del Septimo; de Tárrega, Estudo; de Pujol, Dança moura; e, de Tárrega, Jota Aragoneza.

Figura 30 - Matéria publicada no jornal Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado. Ano XXIX; Edição 183, 05 de agosto de 1920.



Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

Não posso deixar de reconhecer o importante trabalho realizado pela violonista Josefina Robledo, mas vale ressaltar que, nesse mesmo jornal, as apresentações de Ernani E. Figueiredo, em 1909; Brant Horta, em 1916; e Américo Jacomino, em 1920,²²¹ não receberam a mesma atenção, visto que nem mesmo os repertórios executados foram listados nas respectivas matérias.

²²¹ Abordo essa apresentação de Canhoto um pouco mais adiante.

Agustín Barrios

Um ano após a apresentação de Josefina Robledo, Belo Horizonte recebe o violonista e compositor Agustín Barrios Mangoré (1885-1944)²²². Segundo Prando (2008, p. 27), em busca de novos horizontes, Barrios iniciou, em 1910, longa turnê por grande parte da América Latina. Encontrei, no jornal *Minas Geraes*, registros sobre duas visitas desse violonista à capital mineira: na primeira, em 1919, a audição voltada à imprensa ocorreu em 08 de outubro, assim documentada: “foram momentos de requintado prazer espiritual que deixaram em todo o auditório a mais duradoura e grata impressão”. Nessa matéria, pode-se conferir, novamente, a construção de um discurso onde se menciona repertório solista, salvador do instrumento seresteiro:

Barrios é um dos grandes reabilitadores do violão. E, um dos mestres consagrados desse **instrumento geralmente aviltado pelos seresteiros**, mas que, ao contacto magico de seus dedos agilíssimos produz milagres orchestraes que maravilham pelo imprevisto dos efeitos produzidos e pela suavidade ou pela bravura que as mãos do artista sabem comunicar a sonoridade tão geralmente profanada daquele instrumento, [...] “Aquelle instrumento parecia a todos menos um simples violão, do que uma cythara, uma harpa, um violino, um violoncelo tangidos por ato ou arco de recursos inexgottaveis. (MINAS GERAES, 1919)

Sem querer cair no anacronismo, considero importante lançar luz sobre o discurso machista que insinua que, por ser homem, Barrios estava em condição de superioridade técnica:

[t]ivemos ocasião de ouvir quando aqui esteve a grande violonista que é Josefina Robledo. A artista hespanhola é, incontestavelmente digna da fama que lhe acompanha o nome. Não receamos porem ser injustos exteriorizando a nossa impressão de que Barrios leva vantagem a Josefina Robledo particularmente nos trechos de maior bravura de execução máscula, em que os dedos, embora lepidíssimos e educados de uma mulher, não podem competir com os de um homem. A audição de ontem constituiu um desses inebriantes momentos de arte que jamais se esquecem. (MINAS GERAES, 1919).

A segunda visita de Agustín Barrios ocorreu em 1930. Nessa oportunidade, esse violonista realizou seis concertos de violão: em 05 de janeiro, no Teatro

²²² Para detalhes: GOMES, Carlos Alfeu Guerra. *!Jha, che Valle!, Agustín Barrios e suas danças paraguaiás: para uma performance informada*. 2016. 164 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.

Municipal; em 08 de janeiro, no Automóvel Club; em 11 de janeiro, no Cine Floresta; em 12 de janeiro, no Sanatório Belo Horizonte; e, nos dias 12 e 13 de janeiro, no Cine Phaté.

Américo Jacomino (Canhoto)

Em 1920, a cidade promoveu, no Cine-Theatro Comercio, recital do violonista Américo Jacomino (Canhoto)²²³. Na edição do jornal *Minas Geraes* de 17 de junho, esse violonista é qualificado como “digno emulo de Barrios”.

Figura 31 - Matéria publicada no jornal *Minas Geraes* - Órgão Oficial dos Poderes do Estado. Ano XXIX; Edição 141, 17 de junho de 1920.



Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

Canhoto fez mais três apresentações, no mesmo Cine-Theatro, em 18, 19 e 20 de junho. Não encontrei, porém, em nenhuma das edições do Jornal *Minas Geraes*,

²²³ Jacomino aprendeu a tocar o instrumento na posição invertida (esquerda) sem trocar a ordem das cordas, ou seja, ele executava as três primeiras cordas agudas do violão (primas) – com o polegar da mão esquerda –, e as três cordas graves do violão (bordões) – com o dedo anular, médio e indicador. TAUBKIN, Myriam (Org.). *Violões do Brasil*. São Paulo: Senac, 2004. p. 35 *apud* ESTEPHAN, Sérgio. *Abismo de rosas: vida e obra de Canhoto*. São Paulo: Edições Sesc, 2017. p. 31.

detalhes quanto ao repertório executado por Américo Jacomino²²⁴ (Canhoto) e nenhuma nota crítica quanto à receptividade das apresentações.

Catulo da Paixão Cearense

O poeta e compositor Catulo da Paixão Cearense (1863-1946) nasceu em São Luís, Maranhão, transferindo-se para o Rio de Janeiro em 1880, onde fez amizade com compositores como Anacleto de Medeiros, Chiquinha Gonzaga, João Pernambuco e Quincas Laranjeiras, entre outros. Com o intuito de tornar o violão instrumento digno de frequentar os melhores ambientes da sociedade carioca, estabeleceu proveitosa parceria entre Poesia e Música. Segundo Frazão (2020, p. 571), Catulo “foi o primeiro músico popular a se apresentar cantando e recitando poesias, acompanhando-se ao violão, no Instituto Nacional de Música, no ano de 1908²²⁵”. Ainda segundo Tinhorão (s/d, p. 33),²²⁶ “ao longo de uma carreira de cantor à disposição da curiosidade das elites – apresentar-se para nada menos de quatro presidentes da República: Nilo Peçanha (1909-1910), Hermes da Fonseca (1910-1914), Epitácio Pessoa (1919-1922) e Artur Bernardes (1922-1926)”.

Encontrei, em edição do Jornal *Minas Geraes*, registro da primeira apresentação desse compositor no palco do Teatro Municipal, em 14 de setembro de 1920, sem detalhes quanto ao repertório executado, apenas associando o seu trabalho à música sertaneja, acompanhado de seu violão. Esse compositor ainda se apresentou mais duas vezes: (1) em 06 de junho de 1923, quando foram citadas as composições *Terra Cahida* e *A Promessa*, segundo a matéria, sendo “dois de seus melhores e mais aplaudidos poemas”, e completa “o nosso mundo culto vai gozar assim, mais uma noite de fina espiritualidade”; (2) em julho de 1925, sobre a qual registra-se o repertório executado pelo poeta e cantador, que foi “aplaudido delirantemente pela plateia” e voltou, várias vezes, ao palco, para agradecer. O “recital realizado a instâncias de amigos do poeta dos jangadeiros foi uma das melhores horas

²²⁴ Para detalhes sobre a vida e a obra de Américo Jacomino (Canhoto), leia ESTEPHAN, Sérgio. *Abismo de rosas: Vida e obra de Canhoto*. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

²²⁵ Para detalhes: FRAZÃO, Francisco Adelino de Souza. Entre música e literatura: análise da canção “Cabôca de Caxangá”, de Catullo da Paixão Cearense. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 6., 2020, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2020.

²²⁶ TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Círculo do Livro, [s.d.]. p. 33.

de arte a que temos assistido”. Possivelmente, Catulo foi o primeiro músico popular a utilizar o violão acompanhador²²⁷ (entenda-se popular) em ambiente frequentado pela elite da capital mineira.

Figura 32 - Matéria publicada no jornal *Minas Geraes* - Órgão Oficial dos Poderes do Estado.



Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

Levino Lopes da Conceição

Em 23 de maio de 1925, ocorreu a primeira apresentação de Levino Lopes da Conceição no Grande Hotel. No repertório, diversas composições próprias, como: *Saudades do Rio Grande*; *A Brasileirinha*; *Triste Ausência*; *Há Quem Resista?*; *Coração de Artista*; *El Passado*; *Um Arranjo Admirável*; e *Retomada de Corumbá*; e, ainda interpretações das composições de Donizetti intituladas *Delicadeza* e *Graça e Amor Paterno*. A segunda apresentação foi realizada em 26 de setembro de 1926, no Teatro Municipal. Na terceira apresentação, Levino Lopes da Conceição realizou três concertos de violão: em 07 de outubro de 1935, no Conservatório Mineiro de Música, e, em 17 de outubro, no Teatro Municipal. O objetivo desse concerto, segundo a matéria do jornal *Minas Geraes*, era “conseguir meios de que precisa para se

²²⁷ Trato como violão acompanhador em contraponto à tradição do violão solista de tradição musical europeia.

transportar à Europa, não somente a fim de aperfeiçoar-se no seu instrumento, mas, principalmente para estudar as novas possibilidades sociais e econômicas que aos deserdados da vista se possam oferecer²²⁸". Quanto às apresentações de Levino, dois episódios me chamaram atenção: o primeiro, a interpretação de um repertório brasileiro incluindo o choro *Pó de Mico*, de João Pernambuco, e uma espécie de *pot-pourri* descrita, no jornal, como uma "propaganda da música brasileira – execução de novos trechos populares²²⁹". O segundo, a apresentação de repertório composicional com peças como *Folhas Soltas n. 3*, *Estudo de Concerto em Si Menor*, e *Romance Sem Palavras*, dedicada a Christovam dos Santos²³⁰. Essa informação comprova que Christovam dos Santos, além de ser amante do instrumento, mantinha estreitas relações com violonistas que visitavam Belo Horizonte. Quanto ao último registro que encontrei sobre a apresentação de Levino em Belo Horizonte, data de dia 30 de abril de 1937, quando, juntamente com Bruno Xavier, Christovam compôs um trio de violões para executar a peça de Tárrega *Lágrima*: Christovam, Xavier e o concertista²³¹.

Domingos Anastácio da Silva

O ex-aluno da Escola Profissional dos Cegos do Rio de Janeiro fez duas apresentações em Belo Horizonte: uma em 10 de outubro de 1926, no salão da Cúria Metropolitana, no edifício do Cine-Modelo; a segunda, em 11 de novembro desse mesmo ano, no Teatro Municipal. No repertório, composições próprias como *Noite de Estrelas* e *Grande Valsa de Salão*; temas de ópera adaptados para violão; além da valsa *Abismos de Rosa*, de Américo Jacomino; e do tango *O Bicho Feio*, de Agustín Barrios, entre outras.

Juan Angel Rodríguez

²²⁸ Matéria do jornal *Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado*. Ano XLIV; Edição 236, 06 de outubro de 1935. Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

²²⁹ Matéria do jornal *Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado*. Ano XLIV; Edição 243. 15 de outubro de 1935. Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais

²³⁰ Idem

²³¹ Matéria do jornal *Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado*. Ano XLVI; Edição 25. 29 de abril de 1937. Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais

“[A]luno do célebre violonista Juan Alais (1844-1914)²³²”, o argentino Juan Angel Rodríguez Vega (1885-1944) foi professor, arranjador e concertista atuante, no Brasil, na primeira metade do século XX. Natural de Buenos Aires, apresentou-se no Uruguai, em 1927 e, no Brasil, pela primeira vez, em 1929, com muito sucesso. Seu nome aparece nas edições de dezembro de 1928 e dezembro de 1929 da revista *O Violão*. Compositor prolífico, com mais de 400 (quatrocentas) obras para o instrumento, Juan Angel Rodríguez compôs várias peças inspiradas na música brasileira como, por exemplo, *Ronda Paulista*, composição dedicada ao professor paulista Oswaldo Soares²³³.

Outra particularidade sua era a utilização incomum da 6ª corda do instrumento afinada em Fá:

Figura 33 - Trecho de partitura da composição de Juan Angel Rodríguez *Rayos de Luar*.

Fonte: Revista *O Violão*, ano I, 1929, nº 1 redação: rua 7 de setembro 44, Rio de Janeiro – Brasil.

Juan Angel Rodríguez se apresentou, diversas vezes, na cidade; além do trabalho como intérprete, executava arranjos com obras de compositores brasileiros, como Ernesto Nazareth e Noel Rosa, entre outros.

²³² PASCHOITO, Ivan. *Great Arrangements of Dilermando Reis*. Transcribed from his recordings & edited by Ivan Paschoito. Segunda edição revisada. Fermata do Brasil.

²³³ ESTEPHAN, Sérgio. Se acabaran los otários: música e história no Brasil, Argentina e Paraguai. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES E PROFESSORES DE HISTÓRIA DAS AMÉRICAS, 7., 2006, *Anais Eletrônicos* [...]. Campinas, SP, Associação Nacional de Pesquisadores e Professores de História das Américas, 2006.

Figura 34 - Recital Juan Angel Rodríguez. Matéria publicada no jornal Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado. Ano XXVIII; Edição 301, 23 e 24 de dezembro de 1929.

MINAS GERAES		ORGÃO OFFICIAL DOS PODERES DO ESTADO	
ANO XXXVIII	ASSIGNATURA	SEDE RESIDENTE	VENDA AVULSA
		C. 22 e 24 de dezembro de 1929	N. 301
<p>CONCERTO DE VIOLÃO</p> <p>Bello Horizonte terá o ensejo de assistir, dentro em breves dias, um espectáculo musical de grande interesse: o concerto de violão do professor Juan A. Rodríguez, laureado pelo Conservatorio Nacional de Buenos Aires.</p> <p>Essa audição será realizada no dia 28 do corrente, no Cinema Pathé.</p> <p>E' o seguinte o programma a ser executado:</p> <p>Primeira parte:</p> <p>N. 1 — Andante, Haynd, Tarrega. N. 2 — Balle das Odaliscas, fragmento arabe), Verdier-Parcel. N. 3 — Minuet, Beethoven, Tarrega. N. 4. — Cancion del Campesino, Schumann, Tarrega.</p>		<p>Segunda parte:</p> <p>Dansas sul-americanas executadas com o maior exito no curso artistico — Brasil-Uruguay:</p> <p>N. 1 — Dança nativa uruguaya, maestro Baco (Rodrigues). N. 2 — Coral do Norte (chilena n. 4), Rodrigues. N. 3 — Choro (dansa nativa brasileira), J. Santos Rodrigues. N. 4 — Gato (dansa nacional argentina), Rodrigues.</p> <p>Terceira parte:</p> <p>N. 1 — Cajita de musica, I. Savio. N. 2 — Andantino, F. Sor. N. 3 — Divertissement, B. M. Parcel. N. 4 — Allegro cantabile, minuet, Hermann-Parcel.</p>	

Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

Juan Angel Rodríguez Vega 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 professor²³⁴ de José de Assis Martins, Inah Melo Campos, Armando Werneck, Bruno Xavier, Christovam dos Santos, Lauro Catald, José de Freitas e Antônio Guimarães:

[...] introdutor no Brasil da técnica moderna no instrumento que executa, Rodriguez educa seus alunos em uma escola didática moderna, oferecendo ao aluno um progresso brilhante até o domínio completo do instrumento. Prossequindo o sistema usado pelos grandes mestres Sor e Tarrega, os dois astros do violão, Rodriguez transmite a seus alunos o estudo a base de cordas de tripa, por ser o som dessas mais delicado e harmonioso. [...] o professor Juan A. Rodriguez está escrevendo um tratado didático sul-americano completamente moderno. (MINAS GERAES, 20/12/1933).

²³⁴Jornal *Minas Geraes* - Órgão Oficial dos Poderes do Estado. Ano XLII; Edição 297, 20 de dezembro de 1933. Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais

Figura 35 - Recital Juan Angel Rodríguez. Matéria publicada no jornal Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado. Ano XLII; Edição 297, 20 de dezembro de 1933.



Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

Maria Thereza Augusto de Lima

Encontrei, na edição do jornal *Minas Geraes* de 20 de julho de 1930, chamada para um recital de violão da cantora Maria Thereza Augusto de Lima. Apesar de não ter conseguido mais informações sobre essa musicista, essa matéria é importante registro, porque, nela, o violão é citado como instrumento “genuinamente brasileiro” e acompanhador de “modinhas, sambas e emboladas da poesia regional brasileira”²³⁵. Esse foi, portanto, o segundo registro do violão popular acompanhador.

²³⁵ No repertório, *Lua Branca*, uma das mais famosas obras da compositora Chiquinha Gonzaga (1847-1935), e *Pra você gostar de mim*, de Joubert de Carvalho.

Figura 36 - Matéria publicada no jornal Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado.



Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

Ainda a propósito de apresentações de violonistas divulgadas no jornal *Minas Geraes*, encontrei, em edição de 1930, registros sobre: uma apresentação de violão popular realizada no centro artístico da Escola Normal Modelo, 13 de junho, com Lucília Guadalupe Ferreira, violão e canto; em 16 de outubro, recital de Oswaldo Mendes e Laurindo Dias, sem detalhes sobre o repertório; e, por último, "Variações ao violão", com Dorinha Macedo, em 10 de dezembro.

Stephana de Macedo

Em 1931, a cidade recebe, novamente, apresentação de violão acompanhador. Filha do deputado Erasmo de Macedo, a pernambucana Stephana de Moura Macedo (1909-1975) é bom exemplo das misturas e ranhuras entre o tradicional e moderno. Stephana construiu carreira gravando 19 (dezenove) discos (totalizando 43 músicas) e fazendo apresentações em rádios com repertório eminentemente regional. Estreou cantando no luxuoso Copacabana Palace, em novembro de 1926. Stephana²³⁶ se apresentou, ainda, em maio de 1927, no salão nobre do Instituto da Música; em

²³⁶ Revista *Phono-Arte*, n. 45, 30 jul. 1930. Arquivo Nirez *apud* Arquivo Marcelo Bonavides. Estrelas que nunca se apagam. Maiores detalhes: <https://www.marcelobonavides.com/2018/01/stefana-de-macedo-115-anos.html>.

dezembro desse mesmo ano, no Theatro Municipal de São Paulo; em 1928, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, e assim prosseguiu sua carreira.

Uma das pioneiras em gravações em discos, apresentando repertório genuinamente brasileiro, Stephana recolheu e adaptou diversas canções regionais, como *Bicho Caxinguelê* e *Saia do Sereno*, além de ter gravado obras de compositores como Catulo da Paixão Cearense (*Leonor*); João Pernambuco (*Sodade Cabobla*); e Hekel Tavares, dentre outros. “E, uma brasileira que honra o Brasil e sua arte”²³⁷; ou seja: justamente o instrumento que, por vezes, aparece caracterizado como mero acompanhador de canções, nas mãos de Stephana de Macedo foi imortalizado em discos, programas de rádios e apresentações em locais fechados frequentados pela elite brasileira. Em edição do jornal *Minas Geraes* de 05 de março de 1931, afirma-se que “Stephana de Macedo veio com as suas canções regionais e o seu violão, quebrar a monotonia existente em nosso meio artístico-musical”. Interessante observar como os discursos são construídos: na matéria do jornal *Minas Geraes* de 15 de março, afirma-se, ainda, que “A suavidade com que Stephana de Macedo cantou ‘Redê do Ceara’ e ‘Sussuarana’, acompanhando num rythmo admirável ao violão, provocou aplausos mais forte da numerosa plateia”; ou seja: é um violão diferente; apesar de ser acompanhador de canções regionais, é distante daquele da seresta, da boemia, e mais próximo do mundo culto, moderno, colonizador.

É a dicotomia do tradicional e do moderno, Stephana de Macedo, a cantora e violonista que adaptou e gravou em disco, apresentou e divulgou, no rádio, repertórios regional, sertanejo e brasileiro.

Com relação ao período pesquisado, encontrei mais uma apresentação de Stephana de Macedo, ocorrida, em Belo Horizonte, em 1934, no Theatro Municipal.

Benedicto Chaves

A primeira vez que encontrei o nome do violonista Benedicto Chaves foi como uma das atrações da Companhia Piolim, segundo matéria estampada no jornal *Minas Geraes* de 18 de outubro de 1931: “Benedicto Chaves é um grande artista, o rei do violão. Tocando ontem a *Serenata de Toselli*, e um *Prelúdio* de Chopin, Benedicto Chaves recebeu muitos aplausos”. Em outra matéria, que divulga a presença da

²³⁷ Matéria estampada na edição do jornal *Diário Carioca* de 18 de julho de 1930.

mesma companhia na cidade, o sucesso do violonista é assim ressaltado: “Benedicto Chaves prendeu vivamente a atenção do público, [...] é um grande e perfeito violonista, que transforma o violão em um instrumento de classe”²³⁸. A carreira de Benedicto Chaves é impulsionada pelo mercado do disco, tendo feito suas primeiras gravações em 1929, pela Columbia, com as peças *Som de Carrilhões*, de João Pernambuco, e a *Serenata*, de Enrico Toselli, além da peça de sua autoria intitulada *Marcha Columbia*. A partir de então, desenvolveu carreira com recitais e gravações nas primeiras décadas do século XX. Benedicto Chaves retornou a Belo Horizonte em 1933 e em 1942, sendo, nessa última data, para um recital solo no salão da Escola Normal, com repertório eclético.

Isaías Sávio

O uruguaio Isaías Sávio, importante personagem do violão no Brasil²³⁹, fez seu primeiro recital na capital mineira em 1932, no Teatro Municipal. A matéria do jornal *Minas Geraes*, além de enaltecer o intérprete “virtuoso do violão”, afirma que Sávio “possue ainda [...] uma estável capacidade creadora, como demonstram as suas interessantes composições, todas elas assinaladas de profundo sentimento poético”. Referindo-se à suíte *Pierrot-Arlequim-Colombina*, a matéria afirma que Sávio “descreve no violão, com a força sugestiva do mais vivo ambiente dramático, evocando pela claridade musical que se desprende das cordas, vibrantes e sonoras”. No repertório, chama-me atenção o fato de Sávio, além de apresentar suas composições, trazer uma peça do seu primeiro professor de violão, Luiz Alba, intitulada *Reminiscência Gaúcha*, e, até hoje, foi o único violonista sobre o qual encontrei referência sobre executar uma peça de Villa-Lobos, o *Choro nº 1*. No jornal *Minas Geraes*, encontrei registros sobre mais duas apresentações de Isaías Sávio na capital mineira: uma em 10 de fevereiro de 1933 e, outra, num recital em sua homenagem intitulado “Festival Isaias Sávio”, organizado por Juan Angel Rodríguez, em abril 16 de abril desse mesmo ano.

²³⁸ Jornal *Minas Geraes* - *Órgão Oficial dos Poderes do Estado*. Ano XL; Edição 248, 18 de outubro de 1931. Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais

²³⁹ Para mais informações sobre a vida e a obra desse compositor: OROSCO, Maurício Tadeu dos Santos. *O compositor Isaías Savio e sua obra para violão*. 2001. 273 f. Dissertação (Mestrado em Artes - Forma e Estutura da Música Brasileira) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2001.

Helena de Magalhães Castro

Helena de Magalhães Castro (1902-1995), paulistana nascida no bairro dos Campos Elísios, em 18 de setembro de 1902, foi professora, homeopata e pesquisadora do folclore brasileiro e se apresentava como declamadora e cantora, acompanhada de seu violão. Em sua dissertação *Helena de Magalhães Castro: uma intérprete genuinamente brasileira? (1924-1931)*, Marcelle Marques de Andrade (2021, p. 24), informa que essa artista realizou seu primeiro concerto no Theatro Municipal de São Paulo em 1924 e, em 1931, juntamente com o “poeta paulista Guilherme de Almeida e pelo maestro João Souza Lima, cujo caráter precursor do projeto de intercâmbio de artes foi elogiado por Mário de Andrade²⁴⁰”, fundou a IAB - Instrução Artística do Brasil. Quanto às apresentações de Helena de Magalhães Castro essa pesquisadora escreve que

É fundamental ressaltar que Helena realizou viagens pelo país de 1924 a 1941. A hipótese levantada é a de que eram excursões com caráter artístico e científico, pois além de realizar concertos, também efetivou pesquisas e colheu material para compor seu repertório. (ANDRADE, 2021, p. 24).

Ainda segundo a autora, Helena estimulou mulheres da elite paulistana a estudar violão e “contribuiu para o desenvolvimento e ascensão do violão escrevendo arranjos e participando de recitais e saraus, alguns destes promovidos por jornais, clubes e pela própria IAB²⁴¹”.

Uma matéria do jornal *Minas Geraes* de 11 de agosto de 1933 reforça essa informação, afirmando que “o violão é o instrumento preferido de Helena, cujas mãos privilegiadas imprimem a ele encantadora maviosidade”. Percebe-se que a cidade fez parte do circuito de recitais de importantes nomes não somente do violão solista, mas, também, do repertório violão acompanhador, popular, regional e sertanejo.

Olga Prager Coelho

²⁴⁰ ANDRADE, Marcelle Marques de. *Helena de Magalhães Castro: uma intérprete genuinamente brasileira? (1924-1931)*. 2021. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) - Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

²⁴¹ ANDRADE, Marcelle Marques de. *Helena de Magalhães Castro: uma intérprete genuinamente brasileira? (1924-1931)*. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) - Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. p. 25.

Olga Prager nasceu em 1909; seu primeiro professor de violão foi o sambista Patrício Teixeira (1893-1972), com quem Prager apresentou-se, pela primeira vez, em 1928, na Rádio Clube do Brasil. A partir desse momento, iniciou carreira de sucesso, tendo, no ano seguinte, a convite de Fred Figner, gravado, pela Casa Edison, seu primeiro disco, acompanhada dos violonistas Patrício Teixeira e Canhoto²⁴². As músicas eram *A mosca na moça*, uma embolada, e *Sá querida*, um samba do Norte. Com a aceitação e venda do disco, Olga conhece os artistas Francisco Alves, Carmen Miranda, além dos compositores Sinhô e Noel Rosa.

Segundo Amorim (2009, p. 34), Olga Prager era excelente pianista e violonista, “teve uma formação arrojada”, foi aluna de Lourenzo Fernandes (1897-1948), Riva Pasternack e Cecília Rudge e, “com a italiana Gabriela Benzanconi Lage (1890-1962), estimada como um dos mais célebres contraltos do século XX”, o autor completa afirmando que,

Olga Prager destacou-se sobretudo, na formação canto e violão, não somente pela escolha e busca de um repertório diverso e de alto nível, como pelo fato inusitado de acompanhar-se ao violão, era uma violonista dotada de recursos que lhe permitiam tocar e cantar a aria das *Bachianas Brasileiras nº5*, por exemplo, com domínio e fluidez. (AMORIM, 2009, p. 34).

Olga Prager, cantora e violonista, é outro exemplo das habilidades citadas acima. Ao mesmo tempo que se apresentava como intérprete com violão solo, incluindo peças de Manuel de Falla (1876-1946), John Dowland (1563-1626) e Domenico Scarlatti (1685-1757), tinha domínio sobre violão acompanhador, executando peças como a já citada *Bachianas Brasileiras nº 5*, de Heitor Villa-Lobos, além de transcrições próprias, como “*Samba em Prelúdio*, de Vinícius de Moraes (1913-1980) e Baden Powell (1937-2000)”²⁴³.

O jornal *Minas Geraes*, em edição de 26 de agosto de 1938, realçou o sucesso internacional dessa musicista, divulgando trechos de matérias publicadas em jornais da Europa. Importante destacar esta referência quanto à habilidade de Olga como violonista:

²⁴² Para maiores detalhes ver em: <http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=220>. Acesso em 10 mar. 2023.

²⁴³ AMORIM, Humberto. *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009. p. 34.

Le Monde Musical - É impossível ficar-se indiferente ao canto desta cativante soprano brasileira. Voz precisa e pura, médios aveludados, agudos claros; **acompanha-se ao violão (maravilhoso auxiliar para ela)** com tanta técnica quanta finura, ela desenrolou perante nós um abundante derama rico de colorido e de emoção. – André Chemoul – Bruyero.

Der Viener Tac” outra autoridade do maior centro musical da Europa, escreve sobre Olga Prager Coelho: “as canções que Olga P. Coelho apresentou com sua bela e cultivada voz de soprano finamente conduzida, interpretadas de modo excelente, bem trabalhadas e aprimoradas já pela artista que lhes imprimiu o valor de musica culta, são cantos em que se mesclaram motivos de remota origem indígena e negra à musicalidade europeia, numa fusão de efeitos surpreendentes. – A. R.

A Gazeta del Popolo” de Turim, na Itália - Voz agradável, bem timbrada, ampla quanto necessário as exigências de um repertório de câmara, **habilidade violonísticas verdadeiramente excepcional.** – M. L.

Verifica-se, nesse período dos anos 1930, importante contribuição de mulheres da alta sociedade para a promoção do violão para além do eixo Rio/São Paulo. Além de uma viagem que fez pela América Latina, chamo atenção para o amplo repertório apresentado por Prager em Belo Horizonte, que contou com sua inédita composição *Kirie Eleyson*, além de obras de Francisco Mignone, Lorenzo Fernandes e Heitor Villa-Lobos, entre outras.

José Leite

Não encontrei mais informações sobre o violonista José Leite. Pernambuco, assim citado no jornal *A Noite*, de 03 de abril de 1947: “o professor José Leite obteve grande êxito nos recitais que deu nas principais capitais e cidades do Brasil [...] veio pela primeira vez a esta capital e está gravando alguns discos”. Interessante observar que esse violonista fez sua apresentação contemplando o violão solista e acompanhador porque, “além de números clássicos de violão, com músicas de Shubert, Schuman, Verdi, [...] conta números de canto, feitos pelo próprio artista”²⁴⁴. Na segunda parte do recital, José Leite apresentou músicas brasileiras como embolada, samba e samba de breque. Mais uma vez, confirma-se uma linha tênue porque, em 1940, quando os mercados de disco e rádio já estavam consolidados no País, ficava difícil classificar, categoricamente, o que era tradicional e o que era moderno. O ecletismo de José Leite é evidente, visto que, no mesmo recital, apresentou obras de compositores como Schubert, Schumann, Tárrega, Moreira da

²⁴⁴ Jornal *Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado*. Ano XLVIII; Edição 292. 14 de dezembro de 1940. Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais

Silva e Arthur Costa. Chamo atenção para esse repertório executado por esse violonista, que comprova suas habilidades com violão solista e violão acompanhador.

Nelson Piló

As matérias do jornal *Minas Geraes* sobre as apresentações do violonista Nelson Piló contribuíram para acrescentar informações sobre sua carreira, que é dividida entre as capitais Belo Horizonte e Rio de Janeiro. Algumas obras de sua autoria executadas em recitais de 1941, 1942, 1943 e 1944 ainda eram desconhecidas até mesmo de seu filho, o músico Alexandre Piló. São elas: *Sonata Nº 7* (dedicada a Belo Horizonte), *Paisagens Mineiras*, *Capricho* e *Valsa Brasileira*, *Variações sobre um Tema de Paganini*, e *“Lira Sacra”*, composta para os festejos da Semana Santa em Ouro Preto e ali executada sob a direção do maestro Marzano²⁴⁵. Com diversos recitais na capital mineira, seu repertório inclui grandes clássicos, transcrições, arranjos e composições próprias. Inquieto desde jovem, Piló se apresentou em diversas cidades de Minas Gerais, como Pedro Leopoldo, Jequitinhonha, Montes Claros, Salinas, Ouro Preto, Diamantina, Conselheiro Lafaiete, Formiga, Perdões, Lavras e Campo Belo. Ainda nesse mesmo período, na edição do jornal de 16 de fevereiro de 1942, noticia-se que, “prosseguindo em turnê, o prof. Piló visitou diversas cidades na Baía, realizando vários concertos”. Em outra matéria, registra-se que “o professor Nelson Piló, durante essa excursão artística, foi convidado a visitar a Bolívia, devendo seguir brevemente para aquele país”²⁴⁶. Outro fato digno de nota é a execução da peça *Dansa Africana Oriental*, do seu amigo violonista José de Assis Martins. Além de informações sobre diversos recitais em teatros, clubes e salões, encontrei muitas referências a apresentações de Nelson Piló nas Rádios Guarani e Inconfidência.

José de Freitas

Na matéria sobre um recital de José de Freitas, fiquei em dúvida se seria o mesmo violonista José Augusto de Freitas, importante personagem do violão que

²⁴⁵ Jornal *Minas Geraes* - *Órgão Oficial dos Poderes do Estado*. Ano XLIX; Edição 128, 03 de junho de 1941. Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

²⁴⁶ Jornal *Minas Geraes* - *Órgão Oficial dos Poderes do Estado*. Ano L; Edição 44. 25 de fevereiro de 1942. Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

atuou, no Rio de Janeiro, durante a “era do rádio”. Como informei anteriormente, José de Freitas é mencionado na lista de alunos de Juan Angel Rodríguez, em Belo Horizonte²⁴⁷, informação até então desconhecida pela biografia desse violonista. A conclusão de que se trata da mesma pessoa me veio após analisar o repertório composicional de *Eurídice; Andantino e Allegro Sinfônico* executado, por Freitas, em recital do Conservatório Mineiro de Música, ao qual se refere este registro:

[e]m 8 de setembro de 1937, José Augusto de Freitas faz mais um concerto, na Escola Nacional de Música. O programa assinala uma grande mudança do concertista, que passa a prestigiar autores nacionais, a exemplo de Henrique Brito (Maná e Bonito Dia) e de Othon Salleiro (Jurity) e as de sua autoria (Fantasia em Lá maior, Samba Estilizado, Caminho Solitário, **Eurídice, Andantino e Allegro Sinfônico**)²⁴⁸.

José Augusto de Freitas é, portanto, outro importante personagem que compõe a lista de violonistas que se apresentaram na primeira metade do século XX em Belo Horizonte.

Abel Carlevaro

Em 1943, uma parceria artística entre o Instituto Interamericano de Musicologia, de Montevideu, e a Prefeitura de Belo Horizonte proporcionou diversas apresentações na capital mineira. Como um dos frutos dessa parceria, uma delegação artística do Uruguai enviou quatro artistas de projeção do meio musical uruguaio. Dos três recitais programados, o segundo da série foi do violonista Abel Carlevaro (1916-2001)²⁴⁹. Em edição do jornal *Minas Geraes*²⁵⁰, além de pequena biografia desse artista, encontrei breve texto de Andrés Segóvia a respeito de Abel Carlevaro, que transcrevo a seguir:

Carlevaro é um trabalhador sério e honesto. Sabe que não pode tornar-se grande artista quem não tenha sido primeiro artesão paciente de sua arte;

²⁴⁷ Jornal *Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado*. Ano XLII; Edição 297, 20 de dezembro de 1933. Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

²⁴⁸ O violão brasileiro - José Augusto de Freitas - por Jorge Carvalho de Mello. Disponível em: <https://www.violaobrasileiro.com.br/dicionario/jose-augusto-de-freitas>. Acesso em: 18 nov. 2022.

²⁴⁹ Para maiores informações quanto à carreira de Carlevaro, ver em: DELNERI, Celso Tenório. *A técnica idiomática de composição na obra de Abel Carlevaro*. 2015. 129 f. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

²⁵⁰ Jornal *Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado*. Ano LI; Edição 302, 25 de dezembro de 1943. Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

que não pode converter-se um mestre quem não tenha sido bom aprendiz. Este jovem austero, cuja alma ouviu o grito inequívoco da vocação – de vocare, vocatum, chamar! Ama a santa disciplina do estudo e, por meio dele, vai adquirindo o completo domínio do instrumento e a compreensão das belezas superiores da música. (MINAS GERAES, 25/12/1943).

Segundo Delneri (2015, p. 2), Carlevaro conhece Villa-Lobos em 1940 quando, a convite do brasileiro, viaja ao Rio de Janeiro, onde recebe os manuscritos dos Prelúdios e dos estudos para violão solo, “[e]streia e grava os *Prelúdios 3 e 4*, em 1943” e acrescenta: “toda a obra de Heitor Villa-Lobos para violão solo foi objeto de especial dedicação de Carlevaro”. Na apresentação feita no Conservatório Mineiro de Música, Carlevaro apresenta *Prelúdio* e *Choro*.

Um fato que cumpre destacar é que importantes personagens do violão conservatorial de Belo Horizonte, citados nesta tese, foram alunos de Abel Carlevaro; entre eles, figuram Maria Raquel Tostes, Walter de Carvalho Alves e José Lucena Vaz.

Alfredo Scupinari

Sobre a apresentação de Alfredo Scupinari, afirma-se, no jornal *Minas Geraes*, que esse violonista era “inspirado compositor, [...] transcritor contratado pela Editora Record, de São Paulo, especialista em edições musicais para violão”²⁵¹. Nessa matéria, afirma-se, ainda, que Scupinari “diplomando-se pelo conservatório Carlos Gomes, de Campinas [...] tem realizado com sucesso várias tournées pelos estados do Brasil”.

Raimundo Costa Lobão

Apesar de todo os esforços que fiz, não encontrei mais informações sobre o violonista Raimundo Costa Lobão. Transcrevo, abaixo, uma matéria do jornal *Minas Gerais*²⁵² sobre esse violonista:

Aguarda-se com grande interesse o recital que Raimundo Costa Lobão conhecido violonista realizara depois de amanhã as 20:30 horas, no instituto de Educação.

²⁵¹ Jornal *Minas Geraes* - *Órgão Oficial dos Poderes do Estado*. Ano LIII; Edição 180, 08 de agosto de 1945. Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

²⁵² Jornal *Minas Geraes* - *Órgão Oficial dos Poderes do Estado*. Ano L; Edição 219, 29 de setembro de 1948. Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

A sua apresentação ao público belo-horizontino constitui grande atração, pois serão executadas partituras de Mozart, Beethoven, Schubert bem como os últimos sucessos populares e várias músicas regionaes. Os ingressos acham-se a venda no Instituto de Educação. (MINAS GERAES, 29/09/1948).

Ainda nesse levantamento sobre apresentações de violonistas em Belo Horizonte, registro apresentação do violonista William Moreira, com a peça *Choro nº 1*, de Heitor Villa-Lobos, em 03 de outubro de 1947, em palestra realizada pelo próprio Villa-Lobos no Instituto de Educação²⁵³, além de uma infinidade de “execuções de violão solo” mencionadas nas programações das emissoras de rádio da capital mineira. Dentre elas, cito, como exemplo, as de Elias Salomé e José Catarino²⁵⁴, de Bento Oliveira²⁵⁵, e de Nelson Piló²⁵⁶.

Apresento, a seguir, quadro com todas as apresentações de violonistas divulgadas, no jornal *Minas Geraes*, no período de 1894 a 1950.

Ano	Data	Local	Violonista	Repertório
1909	21 de setembro	Hotel Globo	Ernani E. de Figueiredo	Não listado
1916	28 de novembro	Club Belo Horizonte	Brant Horta e Castro Afilhado	Não listado
1916	29 de novembro	Teatro Municipal	Brant Horta e Castro Afilhado	Não listado
1918	11 de junho	Cinema Modelo	Josefina Robledo	Sem indicação
1918	26 de junho	Teatro Municipal	Josefina Robledo e Fernando Molina	Primeira parte: Violão J. Robledo <i>Berceuse</i> - Shumann – Tarrega; <i>Recuerdo de Alambra</i> – Tarrega; <i>Adagio da Sonata Patética</i> Beethoven; <i>Carnaval de Veneza</i> Paganinni. Segunda parte: Violoncelo Fernando Molina e Violão Josefina Robledo <i>Berceuse</i> Godard; <i>Oriental</i> Cesar Chi; <i>Era um sonho</i> – Molina; <i>Canção andaluza</i> Terceira Parte: Violão J. Robledo <i>Asturias</i> Albeniz – Robledo; <i>Bourrée</i> – Bach – Tarrega; <i>Valsa</i> Chopin; <i>Jota Aragoneza</i> - Tarrega
1919	08 de outubro	Teatro Municipal	Augustin Barrios e o poeta Francisco Barrios	Primeira parte: <i>Rondó em Lá Menor</i> – Aguado; <i>Chanson du Printemps</i> – Mendelssonhn; <i>Grande marcha Heroica</i> – Giuliani. Segunda parte: <i>Nocturno</i> – Chopin; <i>Recuerdos del Pacifico</i> – Barrios; <i>Meditation</i> – Tolsa; <i>Pot-pourri Lyrico</i> – Barrios. Terceira Parte: Palavras pelo poeta paraguaio Francisco M. Barrios; <i>El alma de Maria Esther</i> (mazurca apaixonada) Barrios; <i>Bourrée</i> – Bach; <i>Folha d’album</i> (imitação violoncelo); <i>Bicho Feio</i> (tango humorístico) Barrios; <i>Jota Aragoneza</i> - Barrios
1920	14 setembro	Teatro Municipal	Catulo da Paixão Cearense	Poemas acompanhado do violão

²⁵³ Jornal *Minas Geraes* - *Órgão Oficial dos Poderes do Estado*. Ano LV; Edição 230, 03 de agosto de 1947. Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

²⁵⁴ Jornal *Minas Geraes* - *Órgão Oficial dos Poderes do Estado*. Ano LII; Edição 230, 04 de maio de 1944. Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

²⁵⁵ Jornal *Minas Geraes* - *Órgão Oficial dos Poderes do Estado*. Ano LII; Edição 11, 14 de janeiro de 1944. Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

²⁵⁶ Jornal *Minas Geraes* - *Órgão Oficial dos Poderes do Estado*. Ano LII; Edição 78, 04 de abril de 1944. Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

1920	27 de julho	Teatro Municipal	Josefina Robledo	Primeira parte: Albeniz – <i>Cadiz</i> ; Bach <i>Bourrée</i> ; Granados – <i>Dança Hespanhola</i> ; Chopin – <i>Nocturno</i> ; Tarrega – <i>Sonho</i> . Segunda parte: Mendelssohn – <i>Romanza</i> ; Beethoven – <i>Minueto Del Septimo</i> ; Tarrega – <i>Estudo</i> ; Pujol – <i>Dança Moura</i> ; Tarega- <i>Jota Aragoneza</i>
1920	17 de junho	Cine - comercio	Américo Jacomino (Canhoto)	Não listado
1920	18 de junho	Cine - comercio	Américo Jacomino (Canhoto)	Não listado
1920	19 de junho	Cine - comercio	Américo Jacomino (Canhoto)	Não listado
1920	20 de junho	Cine - comercio	Américo Jacomino (Canhoto)	Não listado
1923	8 de junho	Teatro Municipal	Catulo da Paixão Cearense	<i>A Terra Cahida</i> ; <i>Promessa</i> ; Catulo apresenta Poemas acompanhado do violão
1925	6 e 7 de junho	Teatro Municipal	Catulo da Paixão Cearense	<i>Terra Cahida</i> ; <i>Arnê!</i> ; <i>Arná!</i> ; <i>Adeus</i> ; <i>Quima</i> ; <i>Eh!</i> ; <i>Parmêra!</i> ; <i>Tenho medo</i> ; <i>Tenho pena</i> ; <i>A Cacimba</i> ; <i>O Bemtevi</i> ; <i>Alvorada do Sertão</i> ; <i>Cabloca Bonita</i> ; <i>Invocação aos Astros</i> ; <i>O Marroeiro</i> ; <i>Cabloca de Caxangá e Hymno do Sabiá</i> .
1925	23 de maio	Grande Hotel	Levino Albano da Conceição	Composições de Levino - Saudades do Rio Grande; <i>A Brasileira</i> ; <i>Triste Ausência</i> ; <i>Há Quem Resista?</i> ; <i>Coração de Artista</i> ; <i>El Passado</i> ; <i>Um Arranjo Admirável</i> ; <i>Retomada de Corumbá</i> ; E ainda apresentou de Donizetti, <i>Delicadeza e Graça</i> ; <i>Amor Paterno</i> .
1926	28 de setembro	Teatro Municipal	Levino Albano da Conceição	Primeira parte: 1º <i>Grande Phantasia</i> sobre motivos da Traviata – “Verdi Areas; 2º <i>Tu y yo, gavota romântica</i> – <i>zibhuleka</i> ; 3º <i>Os patinadores – Waldtenfel</i> (Levino); 4º <i>Triste Ausência e Há quem resista?</i> (levinho) 5º <i>Grande Marcha Militar</i> . Segunda parte: 1º <i>Alma Apaixonada</i> ; <i>Preludio e Romance em Ré Maior</i> – Levino; 2º <i>Ao Luar, valsa brilhante em Ré maior</i> , F. Netto; <i>A brasileira</i> , tango escola de Nazareth – Levino; 3º <i>Amor Paterno, Andante e Scherzo em Lá maior</i> , Thomaz Damas; 4º <i>Variedades</i> (diversas músicas populares) 5º <i>Grande Phantasia</i> sobre motivos do Guarany de Carlos Gomes.
1926	02 de outubro	Cúria Metropolitana	Domingos Anastácio da Silva	Primeira parte: 1º Francisco Manoel – <i>Hyno Nacional</i> ; 2º Américo Jacomino Canhoto – <i>Abismos de Rosa</i> ; 3º Verdi - <i>Miserére e Trovador</i> ; 4º Domingos da Silva – <i>Noite de Estrelas, grande valsa de salão</i> ; 5º J. Machado – <i>Tarantela, Tempestade</i> , musica estilo Italiano. 6º D. Silva – <i>Eu quero ver!</i> Tango executado com violão às costas Segunda parte: 1º A. Silva – <i>Amor Eterno</i> ; 2º Carlos Gomes – <i>Phantasia</i> do Guarany; 3º A. Silva – <i>Milagres de Rosa, Phantasia</i> ; 4º A. Silva – <i>Linguagem dos pássaros</i> , valsa; 5º Barrios – <i>O Bicho Feio, Tango</i> . 6º D. Silva – <i>Levante Militar</i> , inspirado na revolução de 5 de julho de 1924 em S. Paulo.
1929	26 de dezembro	Cine Phaté	Juan Angel Rodrigues	Primeira parte: 1º <i>Andante</i> – Haynd, Tarrega; 2º <i>Baile das Odaliscas, Gragmetos Árabes</i> , Verdie - Purcel 3º <i>Minueto</i> de Beethoven, Tarrega; 4º <i>Cancion Del Campesino</i> , Shumann - Tarrega; Segunda parte: Dansas sul-americanas executadas com o maior êxito no curso artístico – Brasil-Uruguay: 1º <i>Dansa nativa uruguaya</i> , maestro Baco (Rodrigues); 2º <i>Coral do Norte</i> (chilena, Rodrigues); 3º <i>Choro</i> (dansa nativa brasileira), J. Santos Rodrigues; 4º <i>Gato</i> , dança nacional Argentina, J. Santos Rodrigues; Terceira parte: 1º <i>Cajita de música</i> , Isaias Sávio; 2º <i>Andantino</i> , Fernando Sor; 3º <i>Divertissement</i> , R. M. Porcel; 4º <i>Allegro Cantábile, Minuet</i> – Hermann - Porcel
1930	5 de janeiro	Teatro Municipal.	Augustin Barrios	1ª parte - Barrios: I – <i>Serenata Morisca</i> ; II <i>A Cathedral</i> : a) <i>Andante Religioso</i> ; b) <i>Alegro</i> . III <i>Madrigal</i> ; IV <i>Capricho Hespanhol</i> 2ª parte – V Bach – <i>Loure</i> ; VI Beethoven – <i>Minuet</i> ; VII Chopin <i>Nocturno</i> ; VIII Barrios <i>Pot-pourri lyrico</i>

					3ª parte – IX Albeniz – <i>Sevilha</i> ; X Barrios – <i>Couvenir d'un Réve</i> ; XI <i>Harmonias de America</i> ; XII <i>Alvorada histórica Paraguaya</i> .
1930	08 de janeiro	Automóvel Club		Augustin Barrios, com a participação do irmão e poeta Francisco Barrios e do violinista Francisco Valle – professor do conservatório mineiro	Não listado
1930	11 de janeiro	Cine Floresta		Augustin Barrios	I Parte: <i>Phantasia Brilhante</i> – Vinhas <i>Valsa nº4</i> – Barrios <i>Gavotte romântica</i> – Czibulka <i>Capricho Hespanhol</i> – Barrios II Parte: <i>Suvenir d'un réve</i> – Barrios <i>Capricho Árabe</i> – Tarrega <i>Bicho Feio</i> tango humorístico – Barrios <i>Alvorada Histórica Paraguaya</i> – Barrios
1930	09 janeiro	Sanatório Horizonte	Belo	Augustin Barrios	<i>Suvenir d'un réve</i> – Barrios <i>Madrigal</i> , Variações sobre um tema de Mozart <i>2º Nocturno</i> – Chopin Composições folclóricas, por-pourri lyrico, <i>Bicho Feio</i> , <i>Alvorada histórica Paraguaya</i> – Barrios <i>Ouvindo Beethoven</i> – Francisco Barrios
1930	12 e 13 de janeiro	Cine Phatê		Augustin Barrios	I Parte: <i>Capricho Árabe</i> – Tarrega <i>Tema Variado</i> – Mozart – Sor <i>Recuerdos del Pacífico</i> (valsa) – Barrios <i>Allegro Brilhante</i> – Barrios II Parte: <i>Pagina D'Alma</i> – Barrios <i>Choro da Saudade</i> – Barrios <i>Contemplação</i> – Barrios <i>Jota Aragoneza</i> – Barrios
1930	06 de fevereiro	Teatro Municipal		Augustin Barrios, com a participação do irmão e poeta Francisco Barrios	I Parte: <i>Hymno Nacional</i> – Albeniz <i>Preludio Hespanhol</i> – Barrios <i>Gratia plena</i> , <i>Gavotte</i> – Anille, Therezinha Bolivar <i>Dança nº5</i> – Granados <i>Allegro Brilhante</i> - Barrios II Parte: Acto poético <i>Bello Horizonte</i> (sonetos), versos de Francisco M. Barrios <i>Salomé</i> (poema bíblico), versos de Francisco M. Barrios
1930	13 de junho	Centro artístico da escola normal modelo		Lucília Guadalupe Ferreira	Violão e canto
1930	20 de julho	Teatro Municipal		Maria Thereza Augusto de Lima	Violão e canto - modinhas, sambas e emboladas da poesia regional brasileira
1930	16 de outubro	Teatro Municipal		Oswaldo Mendes e Laurindo Dias	Não listado
1930	10 de dezembro	Teatro Municipal		Dorinha Macedo	Música popular – variações ao violão

1931	14 de março	Teatro Municipal	Stephana de Macedo	<p>1ª parte I – O jangadeiro – Ademar Tavares - Stephana Macedo – Modinha II – E' por isso – canção popular portuguesa III – Sôdade Véia – Cação IV – A Mulher e o Trem V – O homem e o relógio – Walfrido Faria – Stephana de Macedo VI – Saia de Chita – canção portuguesa</p> <p>2ª parte Canções do Sul I – Gaúcho u sou – canção gaúcha II – Zamba Cordobeza – Zamba argentino III – Luar do Sul – Canção gaúcha IV – Camino Del Taller – tango argentino V – Corazones Partidos – Cueca chilena</p> <p>3ª parte: Canções do Nordeste: I – Rede do Ceará – Canção cearense II – Batuque – Joracy Camaro – Stephana de Macedo (Quilombo dos Palmares) III - Meu home – Maria Eugenia Celso – Stephana de Macedo. IV – Toré – Ascenso Ferreira – Stephana de Macedo – Canto dos Índios Carijós V – Dansa Cabocla – Hekel Tavares – Dansa Sertaneja do Norte do Brasil – Pernambuco.</p>
1931	30 de maio	Teatro Municipal	Juan Angel Rodrigues	<p>Primeira parte: Handel – Porcel – <i>Preludio em Ré Menor, Op N.1;</i> Cetri-Porcel – <i>Andante em Mi Menor, Op.N.10;</i> F. Sor – <i>Andantino em Ré Menor, Op, N.23;</i> Verdi – Porcel – <i>Allegretto em Sol Menor, op. N.7;</i></p> <p>Segunda parte: Beethoven – Tarrega – <i>Minueto, Op 40;</i> Rodríguez – <i>Ondas del Pensamento. Valsa, op.43;</i> Haind-Tarrega – <i>Andante Melódico, op. 16</i> Porcel – <i>Baile das Odaliscas</i> (fragmento árabe) op.4;</p> <p>Terceira parte: Rodrigues – <i>Uruguaiana, Dansa Nativa, op 218;</i> Rodrigues – <i>Chilena, Dansa Nativa, op 95</i> Rodrigues – <i>Gotta D'agua</i> – chacareira regional argentina, op. 190 Rodrigues – <i>Tango Maxixe, Dansa Brasileira, op. 199</i> Bis – Charles-Hermann - <i>Allegretto Cantábile, op 56.</i></p>
1931	16 de agosto	Sanatório BeloHorizonte	Ene e Aldo Sartini	<p>1º No Rancho; 2º Arrependimento; 3º Saudade; 4º Hula; 5º Plegaria; 6º Minha Canção de Amor; 7º Cinzas de Amor; 8º Quando a Flor Pega Nascer; 9º Donde Estás Corason; 10º Zaraza; 11º Cheribiribi, Amor Pagão e os Desenganos.</p>
1931	25 de outubro	Teatro Municipal	Benedicto Chaves com a Companhia Piolim	Não listado
1932	16 de janeiro	Teatro Municipal	Juan Angel Rodrigues	<p>Primeira parte: F. Sor – <i>Sonada Celebre – Alegretto Op 22;</i> F. Sor – <i>Andante Expressivo Op 12;</i> F. Sor – <i>Andante em Lá Maior Op 12;</i> Rodríguez – Romântina – Mazurca (1ª audição) Op 197; E. Dutra – Pensamentos a Beethoven (1ª audição) Op 139; Haynd – Minuet del Buf (1ª audição) Op 268;</p> <p>Segunda Parte: Rodríguez – Despedida – chacareira (1ª audição) Op 39; Coral Del Norte – chilena (1ª audição) Op 521; Com que roupa – samba nacional - (1ª audição) Op 261; Borboletas – Tango maxixe (1ª audição) Op 166; Gato – Dansa popular argentina (1ª audição) Op 32;</p> <p>Terceira parte: Lacombe – dansa India - (1ª audição) Op 293; Rodríguez – Violetal – Valsa de salão (1ª audição) Op 40; Gluk-Brahans – Gavota - (1ª audição) Op 178; Ettore Acille Perrotti – Minuetto N.2 Op11; Mozart/Sor – Variações Celebres – Flauta Encantada.</p>

1932	10 de agosto	Teatro Municipal	Isaias Sávio	<p>1ª parte Haydn – Andante em ré menor F. Sor – Allegreto em dó maior Mendelssohn – Consolation – Romanza Beethoven – Sonata Patética (adagio). Bach – a) Sarabanda; b) Allemande</p> <p>2ª parte Isaias Sávio: Suite descritiva – palhaço; Triunfo de Arlequim; Alegria e dor de Pierrot Dois estudos: Mazurca romântica; Caixinha de música.</p> <p>3ª parte Villa Lobos – Choro n.1 Luiz Alba – Reminiscência gaúcha E. Granados – Dansa n.5 J. Malats – Serenata espanhola Isaias Sávio – Jota espanhola (recopilação de temas populares)</p>
1933	10 de fevereiro	Teatro Municipal	Isaias Sávio	<p>Primeira parte: Isaias Sávio - Suíte Infantil – Boneca, Berceuse, Caixinha de música; F. Tarrega – Mazurka, Estudo, Pavana</p> <p>Segunda parte: Schumann – romanza Mendelsohn – barcarola Beethoven – Sonata patética (adágio) Chaminade – Le Matin F. Sor – Thema com variações</p> <p>Terceira parte: Isaias Sávio – Danças Russa Pujol – Espanhola Rodríguez – Argentina; Chilena Isaias Sávio – Africana Alba.</p>
1933	16 de abril	Teatro Municipal	Isaias Sávio, Juan Angel Rodrigues e seus alunos Christovam Santos, Armando Werneck, Octavio Machado, Antônio Guimaraes e Xavier Bruno	<p>Primeira Parte: Executado por Sávio de Luiz alba - Candomblé; de Isaias Sávio - Evocação do Rancho e Triunfo de Arlequim; Executado por Juan Angel Rodrigues De Porcel – Baile das Odaliscas</p> <p>Segunda Parte: Executado por Sávio, Juan Rodrigues, Armando Werneck e Xavier Bruno De Tarrega – Lágrima (Prelúdio em mi maior) - Quarteto de violões; Executado por Otávio N. Machado De Tarrega – Adelita Executado por Antônio Guimarães De sua autoria o choro - Mascotte. Executado por Xavier Bruno De Schumann – Romanza em lá maior De Eduardo Souto Fado-tango</p> <p>Terceira Parte: Executado por Juan Rodrigues De Porcel – canto das figueiras Executado por Sávio, Juan Rodrigues Duo Dansa Argentina – chacareira Recuerdo de La Alhambra – Duo de Violão</p> <p>Não listado</p>
1933	25 de maio	Cine-Phatê	Benedicto Chaves	Não listado
1933	14 de agosto	Teatro Municipal	Helena de Magalhães Castro	Canção popular brasileira
1933	19 de agosto	Teatro Municipal	Helena de Magalhães Castro	<p>I Parte – século XIX 1 – Improviso – Francisco Muniz Barreto 2 – Pedido – Gonçalves Dias 3 - Pétronille – canção parisiense 4 – Minha Maria é bonita – Canção popular com letra de Castro Alves</p> <p>II Parte poesias 1 Folhas Verde – Ascenso Ferreira 2 Escribidme uma arta – R. Campoamor 3 Carta Matuta – Maria Eugenia Celso 4 Mata virgem – Cassiano Ricardo</p> <p>III Parte Canções 1 Vocêsinha – anônima 2 Zé Raymundo – Catulo da Paixão Cearense 3 Saudade – Canção Gaúcha. M. Pereira Fortes 4 Eu vou, YoYo – canção popular baiana 5 Moéda paulista – Guilherme de Almeida</p>

1934	23 de janeiro	Cine-Teatro Brasil	Stephana de Macedo	6 O passo do soldado - Guilherme de Almeida Canções regionais
1934	20 de julho	Teatro Municipal	Juan Angel Rodrigues	Primeira parte Sor – Andante – Andantino Haydn – Andante em rémenor Porcel – Sansa Oriental -Crepúsculo, valsa Segunda parte (dansas sul-americanas) Rodrigues: Estylo, Chilena, Cueca Sanjoannina, Chacareira, Borboleta, Maxixe Terceira parte Melgaço – (Do C. M. Música) Minueto Mendelsson – Tomanza Tarrega – Capricho Mozarte – Thema variado Hermann - Allegro
1935	7 de outubro	Conservatório Mineiro	Levino Lopes da Conceição	Primeira parte I – Levino – Grande Fantasia em Sol Maior II – Barrios – Pagina D’album, romance imitando violoncelo III – Tarrega – Dansa Moura IV – Propaganda da música brasileira – execução de pequenos trechos populares V- Levino – Preludio e estudo de concerto alto mecanismo em Mi Menor n.4 Op 10. Segunda parte I – Chopin – Marcha Funebre da Sonata op 35 II – Crame – Estudo, Tarrega III – Beethoven – Minuetto, Barrios IV – Variedade (neste número, o concertista em continuação a propaganda da música nacional, apresentará verdadeiras surpresas) V – Carlos Gomes – Grande Phantasia Capricho, sobre motivos da op. Guarany, Levino
1935	17 de outubro	Teatro Municipal	Levino Lopes da Conceição	Primeira parte I – F. Sor – Variações sobre um Thema de Mozart; II – a) Barrios – Valsa Romântica N4 Op 8 b) Barrios – Tango N.2 typo argentino. III – Levino – Romance sem palavras dedicado ao distinto amador Christovam dos Santos IV – Propaganda da música brasileira – execução de novos trechos populares V- Levino – estudo de concerto em Si menor – Rondo e esquerzzo N.6 Op 10. Segunda parte I – Levino – Folhas soltas n.3 – Melodia sentimental imitando bandolim e piano II – a) F. Netto – louca valsa brilhante em Ré Maior – Levino b) J. Pernambuco – Pó de mico – tango brasileiro III – Levino – Tarantela – estudo em Lá menor N2 Op10 IV – Variedades – novas e verdadeiras surpresas V – Levino – Retomada de Corumbá – Marcha e fantasia alusiva a Guerra do Paraguay Nesta composição os espectadores terão a ilusão perfeita de uma batalha, ouvindo o rimbobar dos canhões, o crepitar da fuzilaria, o sibhar das balas, o gemido dos feridos e o desfile das tropas após a victoria.
1935	05 de novembro	Teatro Municipal	Juan Angel Rodrigues	Primeira parte Prelúdio - Handel Prelúdio – Rodriguez Largo F. Sor Andantino F. Sor Cantabile F. Sor Segunda parte Ramillete (Chilena n.5) – Rodriguez Vedalitas – (tema y variaciones) - Rodriguez Borboleta (dansa brasileira) Rodriguez Grande sapateado – (argentino/Boliviano) – Rodriguez Terceira parte Pavana - Tarrega Morceaux – (Phantasia0 – Rodriguez Orgia – (Fragmento árabe) – Herman Porcee Tema y variaciones – (Flauta mágica) – Mozart – Sor

				Fora do programa “La Chilena n7 – dedicada ao nosso companheiro de redação, Helio Vaz de Mello.
1937	30 de abril	Teatro Municipal	Levino Lopes da Conceição	<p>Primeira parte</p> <p>I – Adágio da Sonata – O Luar (Beethoven e Levino);</p> <p>II – Tarrega - a) Dansa Mora – b) Lágrima – a três violões – Christovam, Xavier e o concertista</p> <p>III – Levino – Romance – imitação a harpa</p> <p>IV – Levino – Preludio e estudo de concerto; alto mecanismo em mi menor</p> <p>Segunda parte</p> <p>I – F. Sor – Variações sobre o Tema de Mozart</p> <p>II – Desejo de Schubert – (pequena fantasia)</p> <p>III – Variedades: execução de pequenos trechos nacionais e estrangeiros.</p> <p>IV – Por insistentes pedidos - Levino – Retomada de Corimbá – Marcha e fantasia alusiva a Guerra do Paraguay</p>
1938	27 de agosto	Teatro Municipal	Olga Prager	<p>Três melodias europeias</p> <p>1 – Pergolesi – Ter giorni son che Nina – Inspirada num costume funerário siciliano</p> <p>2 – Weckerlin – C'est mon ami – também conhecida sob o título “La chanson de la Reine” esta melodia foi recolhida e harmonizada por Weckerlin que a atribue á Rainha Maria Antonieta. Palavras de Florian.</p> <p>3 – Chopin – Trieste Eternelle. – Arranjo para canto e um estudo de Chopin.</p> <p>Três melodias brasileiras</p> <p>1 – F. Mignone – ô menina bonita – canção humorística</p> <p>2 – Lorenzo Fernandez – Toada p'ra você – canção em ritmo de toada. Palavras de Mario de Andrade</p> <p>3 – Vila Lobos – Xangô – canto religioso de Macumba recolhido e harmonizado por Vila Lobos para canto orfeônico.</p> <p>Hispano- América:</p> <p>Argentina – a) Cópias – de Lia Cimaglia de Espinosa. Canção Inspirada nas tormas indígenas locais. Dedicada a Olga Prager Coelho. Inédita, primeira audição. B) Entre San Juan e Mendoza – Cuenca de Mombrun O campo. Harmonização para violão do autor, oferecida a Olga Prager Coelho.</p> <p>Chile – Ay, ay, ay.... – Canção de Perez Freyre.</p> <p>Venezuela – Alma Ilanera – joropo de Pedro E. Gutierrez. Dansa Folclórica.</p> <p>Paraguai – índia – guaraná popular de Asuncion Flores.</p> <p>Colômbia – Agachate el sombrerito – bambuco, dansa folclórica de autor desconhecido. Inédito, primeira audição.</p> <p>Enas brasileiras:</p> <p>Boi, boi, boi... – acalanto popular da Baía, recolhido e harmonizado por Georgina Erismann.</p> <p>Kirie Eleyson – de Olga Prager Coelho. Canção sobre o pregão de uma vendedora de acarajés. Inédita. Versos de Gaspar Coelho.</p> <p>Três quadros do Brasil Colonial</p> <p>1 – Virgem do Rosário – Lundu do séc XVIII.</p> <p>2 – Funeral de um rei nagô – de Hakei Tavares, dedicada a Olga Prager Coelho. Versos de Murilo de Araujo.</p> <p>3 – Banzo – de Hakei Tavares, poema de Murilo de Araujo.</p>
1940	21 de dezembro	Conservatório Mineiro	José Leite	<p>Primeira parte:</p> <p>Schubert – Fantasia sobre motivo da serenata, arranjo de violão José Leite.</p> <p>Shumann – Tevérie</p> <p>José Leite – Lagrimas de Mulher – serenata</p> <p>José Leite – Heróis do Nordeste – triunfal</p> <p>Barrios – Gosto de Ti – valsa</p> <p>Tárrega – Lágrima – preludio.</p> <p>José Leite – Recordando – serenata</p> <p>Verdi – Miserére – trecho da opera – Trovador</p> <p>Segunda parte:</p> <p>Músicas Populares</p> <p>Embolada – Um peixe que morreu afogado – Manoelzinho Araújo</p> <p>Etelvina – Samba – Choro de Moreira da Silva</p> <p>Não quero não – Samba</p>

1941	16 de janeiro	Conservatório Mineiro	Nelson Piló	<p>Tem lá no morro – samba de breque – Arthur Costa</p> <p>Primeira parte: 1º Serenata de Schubert 2º Sonata ops13, Patética – Beethoven 3º Variações sobre um tema de Mozart 4º Miserere, do trovador de Verdi 5º Serenata Rimpianto de Toseli 6º Ondas de Danubio – Valsa opereta de Ivannovich 7º Ave Maria de Gounnod</p> <p>Segunda parte: 8º Pot-pourri da Canção Russa “Olhos Negros” 9º Dansa Africana Oriental de José Assis Martins 10º Grande tango de Salon de Tarrega 11º Mazurca chilena de Juan Rodriguez 12º Saudades do Brasil de A. Sinopoli 13º Arábia – Dansa árabe de Julio Martinez 14º Reminiscências – de A. Giacomino 15º Grande Tango de Salão de Rodrigues Penha.</p>
1942	28 de maio	Auditório da Escola Normal	Benedicto Chaves	<p>Primeira parte: I – Elegie – Massenet II – Meditacion, noturno – G. Garcias III – Capricho Árabe – F. Tárrega IV – Quem sabe? Fantasia – Carlos Gomes V – Caravana oriental – B. Chaves</p> <p>Segunda parte: I - Ay ay au canção popular mexicana – arranjo B. Chaves II – Samba chileno – B. Chaves III – Odeon, tango brasileiro – Ernesto Nazareth IV – La Cumparcita, variações sobre o tango – M. Rodrigues</p> <p>Terceira parte I - Aragonesa, dansa espanhola – F. Tarrega II – Pot-pourri lírico – Verdi - C. Gomes III – Fantasia, sobre motivos do Hino Nacional – Francisco Manuel – arranjo Benedicto Chaves.</p>
1942	19 de agosto	Auditório da Escola Normal	Nelson Piló	<p>1ª parte: 1º – Fascination, valsa cigana de Marchetti; - Barrios 2º – Los Reys Magos, dansa oriental de A. Sinopoli; 3º – De- Me – Que Si, valsa de Abbot; 4º – Bessos Brujos, tango de A. Siamarella 5º – Paisagens Mineiras, valsa de Nelson Piló 6º – Sole-Mio, canção napolitana; 7º - Cuentos del Bosque de Viena, valsa de J. Strauss</p> <p>2ª parte: 1º - Serenata Rimpianto de Toseli 2º – Quem sabe? Modinha – Carlos Gomes; 3º – Danubio Azul, valsa de J. Strauss 4º – Miserere del trovador, de Verdi; 5º – Capricho Árabe de F. Tarrega; 6º - Variações sobre um tema de Mozart; 7º - Ave Maria de Schubert</p>
1942	16 de novembro	Conservatório Mineiro	José de Freitas	<p>1ª parte: 1 – Oracion - Barrios 2 – Junto de teu coração – valsa de Barrios 3 - Euridice – Mazurca - Freitas 4 – Fantasia em Si menor - Sirino 5 – Página de álbum - Barrios</p> <p>2ª parte: 1 - a) Prelúdio n.20 Chopin; b) Preludio – Bach; c) estudo n.12 D. Aguado 2 – Tua imagem, valsa, Barrios 3 – Sonata ao Luar, adágio, Beethoven 4 – Asturias – Albeniz 5 – a) Andantino Freitas; b) Allegro sinfônico, Freitas</p>
1943	7 de fevereiro	Auditório da Escola Normal	Nelson Piló	Não listado
1943	27 de dezembro	Conservatório Mineiro	Abel Carlevaro	<p>1ª parte: R. de Visco – Preludio e Alemanda; L. Milan – Pavana; Bach – Preludi, Sarabnda, Gavota.</p> <p>2ª parte: Manuel M. Ponce, variações e fuga sore a “Folia de España”.</p> <p>3ª parte: Villa Lobos – Preludio e Choro; Torroba – Noturno; Turina – Ráfaga; Albeniz - Legenda</p>

1944	26 de fevereiro	Auditório da Escola Normal	Nelson Piló	Primeira parte: 1º J. Strauss – vida de artista 2º Capua – O Sole Mio 3º Eduardo Souto – Adeus, guitarra amiga – tango-fado 4º J. Strauss – Contos dos bosques de Viena 5º Julio Sagreras – Diana – Marcha militar espanhola Segunda parte: 8º “Olhos Negros” - Canção Russa 9º Toselli - Serenata 10º Carlos Gomes – Quem sabe? modinha 11º Verdi – O trovador - Miserére 12º Nelson Piló – capricho e Valsa Brasileira Terceira parte: 13º Schubert – Ave Maria 14º Nelson Piló – Variações sobre um tema de Paganini 15º J. Strauss – Danubio Azul, Valsa 16º Franz Von Suppé – cavalaria Ligeira
1945	13 de agosto	Auditório da Escola Normal	Alfredo Scupinari	Primeira parte: 1º A. Scupinari – Sonatina n.2 2º F. Tárrega – Gavota em Lá 3º F. Schubert – Scupinari - Serenata 4º J. Brams – Sávio – Valsa Op39 n.15 Segunda parte: 5º Beethoven – Sinópoli – Sonata ao Luar (adágio) 6º Chopin – Tárrega – Noturno op 2 n.2 7º A. Scupinari – Dança de negros Terceira parte: 8º Kreisler – Scupinari - Bosmarin 9º A. Scupinari – Euterpe - Mazurca 10º Sor – Variações sobre um tema de Mozart
1948	31 de setembro	Instituto de Educação	Raimundo Costa Lobão	Mozart, Beethoven, Schubert e várias sucessos populares e canções regionais.

Tabela 3 - Apresentações de violonistas no período de 1894 a 1950.

Analisado o discurso do jornal oficial do Estado sobre as apresentações de violão em Belo Horizonte, percebo o seguinte movimento: ao se referir ao violão solista, aproxima-se do repertório clássico, europeu, escrito, formalizado por métodos de F. Sor e da escola de Tárrega: expressões do tipo “aristocratizar um instrumento popular²⁵⁷”; sobre uma apresentação de Josefina Robledo: apresentará “páginas celebres de autores clássicos”²⁵⁸; sobre uma apresentação de Juan Angel Rodríguez: “[p]rosseguindo o sistema usado pelos grandes mestres Sor e Tárrega, os dois astros do violão, Rodríguez transmite a seus alunos o estudo a base de cordas de tripa, por ser o som dessas mais delicado e harmonioso”²⁵⁹.

²⁵⁷ Apresentação dos violonistas Francisco Brant Horta e Castro Afilhado - jornal *Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado*. Ano XXV; Edição 278, 25 de novembro de 1916. Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

²⁵⁸ Apresentação de Josefina Robledo - jornal *Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado*. Ano XXVII; Edição 134, 10 e 11 de junho de 1918. Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

²⁵⁹ Apresentação de Juan Angel Rodriguez - jornal *Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado*. Ano XLII; Edição 297, 20 de dezembro de 1933. Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

Como informei anteriormente, as habilidades dos compositores são destacadas diversas vezes, como, em 14 de novembro de 1942, sobre uma apresentação de José Augusto de Freitas:

José de Freitas é, além do dedilhador incomparável, um compositor inspirado, que sabe transmitir para a pauta todos os gêneros de músicas. Como se vê do programa organizado para o espetáculo de 16, o festejado artista vai encerrar sua audição com um “Allegro Sinfônico”, de sua autoria. (MINAS GERAES, 14/11/1942)²⁶⁰.

Quando o violão acompanhador é mencionado, está associado ao regional, sertanejo e popular, com expressões do tipo: “grande cantor da matta iluminada”, e “Catulo da Paixão Cearense, o popular bardo que tanto se tem ocupado da [...] encantadora e expressiva poesia dos nossos sertanejos”²⁶¹. Em outra publicação, afirma-se que “revelou com esplendor de arte musical as canções maravilhosas dos nossos sertões, acompanhadas lentamente ao violão, numa harmonia esplendida de acordes e voz”²⁶².

Outro fato interessante é a identificação de violonistas que uniam duas habilidades (solista/acompanhador) em uma mesma apresentação: “na primeira parte do programa José Leite executou peças clássicas para violão, entre as quais algumas de sua própria composição, reservando a segunda parte para uma excelente exibição de números genuinamente populares”²⁶³.

Num momento inicial, observa-se certo silenciamento do violão e uma cena musical vinculada à música de concerto, numa cidade que se queria moderna, elitizada e cosmopolita, onde o violão teve pouco espaço; portanto, pouco aparece na documentação. Considerando-se as duas primeiras décadas do século XX, a primeira apresentação ocorreu em 1909 e, a segunda, após sete anos, em 1916; e, até 1920, a cidade recebeu a visita de mais três violonistas, a saber: Josefina Robledo, Agustín

²⁶⁰ Matéria do Jornal *Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado*. Ano L; Edição 266, 14 de novembro 1942. Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

²⁶¹ Apresentação de Catulo da Paixão Cearense - jornal *Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado*. Ano XXIX; Edição 217, 13 e 14 de setembro de 1920. Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

²⁶² Apresentação de Stephana de Macedo - jornal *Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado*. Ano XL; Edição 53, 05 de março de 1931. Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

²⁶³ Apresentação de José Leite - jornal *Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado*. Ano XLVIII; Edição 300, 22 de dezembro de 1940. Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

Barrios e Américo Jacomino (canhoto). Encontrei, divulgadas no jornal *Minas Geraes*, num período de 56 (cinquenta e seis anos), 56 (cinquenta e seis) apresentações de violonistas. Se pensarmos em quantidade, esse número é ínfimo: uma apresentação por ano, mas, se pensarmos no repertório composicional, e nos contextos históricos que envolvem personagens que representaram o instrumento nesse período, essa informação se revela importante para se descrever a trajetória do violão na capital mineira.

Como já informei, realizei pesquisa documental em periódicos, primeiramente, no jornal *Minas Geraes*; porém, de posse das informações sobre os violonistas e suas respectivas datas das apresentações na capital mineira, pesquisei em outros periódicos publicados na mesma época, nessa capital, para verificar como outros jornais trataram essas apresentações. Para minha surpresa, nem todos os jornais emitiram notas sobre esses recitais e os poucos que o fizeram estamparam informações bem simplificadas.

Disponibilizo, a seguir, quadro com as matérias que encontrei nos jornais *Estado de Minas*, *Diário da tarde* e *Folha de Minas*.

Ano	Data	Jornal publicado	Violonista	Repertório
1918	05 de julho	Diário de Minas	Josefina Robledo	Não listado
1918	27 de julho	Diário de Minas	Josefina Robledo	Não listado
1919	10 de outubro	Diário de Minas	Augustin Barrios	Não listado
1925	24 de maio	Diário de Minas	Levino Albano da Conceição	Primeira parte: 1º Grande Phantasia sobre motivos da Traviata – Verdi; 2º Os Patinadores. grande valsa de – Waldtenfel; 3º Romance do terceiro ato “Tosca” (Puccini) 4º Mathilde – Mazurka romântica (Tolsa) (B) Há quem resista? 5º Leonel Pinto – grande marcha militar, imitação perfeita de uma pequena banda do interior, em uma manifestação política ao chefe local (Levino). Segunda parte: 1º Amor Paterno – andante e variação – Thomaz Damas 2º Saudades de Rio Grande, valsa lenta – Levino; (B) El Passo, tango - Levino 3º Alma de poeta, romance e suas palavras, imitando o violino - Levino 4º Variedades (diversas músicas populares) 5º A pedido - Retomada de Corumbá – Marcha e fantasia alusiva a Guerra do Paraguay.
1926	03 de outubro	Diário de Minas	Domingos Anastácio da Silva	Não listado
1926	12 de outubro	Diário de Minas	Domingos Anastácio da Silva	Não listado
1929	16 de dezembro	Diário de Minas	Augustin Barrios	Não listado
1930	03 de janeiro	Diário de Minas	Augustin Barrios	Listado, porém o jornal estava muito apagado, impossível de ler.
1932	07 de janeiro	Estado de Minas	Juan Angel Rodrigues	Primeira parte: F. Sor – Sonada Celebre – Alegretto Op 22; F. Sor – Andante Expressivo Op 12; F. Sor – Andante em Lá Maior Op 12; Rodrigues – Romântica – Mazurca (1ª audição) Op 197; E. Dutra – Pensamentos a Beethoven (1ª audição) Op 139; Haynd – Minuet del Buf (1ª audição) Op 268; Segunda Parte: Rodrigues – Despedida – chacareira (1ª audição) Op 39; Coral Del Norte – chilena (1ª audição) Op 521;

				Com que roupa – samba nacional - (1ª audição) Op 261; Borboletas – Tango maxixe (1ª audição) Op 166; Gato – Dansa popular argentina (1ª audição) Op 32; Terceira parte: Lacombe – dansa India - (1ª audição) Op 293; Rodriguez – Violetal – Valsa de salão (1ª audição) Op 40; Gluk-Brahans – Gavota - (1ª audição) Op 178; Ettore Acille Perrotti – Minuetto N.2 Op11; Mozart/Sor – Variações Celebres – Flauta Encantada.
1932	10 de agosto	Estado de Minas	Isaias Sávio	Muito apagado, impossível de ler
1933	12 de fevereiro	Estado de Minas	Benedicto Chaves	Não listado
1941	16 de janeiro	Folha de Minas	Nelson Piló	Não listado

Tabela 4 - Matérias sobre apresentações de violonistas publicadas nos jornais *Estado de Minas*, *Diário da Tarde* e *Folha de Minas* - de 1894 a 1950

O cenário de apresentações de violão na cidade passou por importantes modificações que foram impulsionadas por dois movimentos, quais sejam: o mercado de disco e ascensão do rádio.

3.2 O disco e o violão, parceiros desde o início

A música gravada também trouxe várias alterações para o mundo e, conseqüentemente, para o violão, segundo Raymond Murray Schafer (2001), no livro *A Afinação do Mundo*. Segundo ele, antes da invenção da gravação, somente era possível ouvir o som junto com o seu emitente. Como exemplo, pode-se pensar no violonista e sua execução de uma obra, que eram inseparáveis; ou seja: os sons ocorriam e eram ouvidos em determinados tempo e lugar. A partir do final do século XIX, novas invenções possibilitaram ao som ser “estocado para ser reproduzido em data posterior, talvez centenas de anos depois de ter sido originalmente produzido²⁶⁴”. Desde então, ocorreram mudanças nas relações estabelecidas entre o músico e a música porque, para se ouvir um violonista, não precisávamos mais que ele estivesse presente, ao vivo: “[q]ualquer ambiente sonoro pode agora transformar-se em qualquer outro ambiente²⁶⁵”, porque o som se tornou autônomo, podendo ser manipulado, movimentado, transportado, mixado, amplificado. Com a invenção dos processos de gravação e reprodução (gravadores, fitas, gramofones, discos e rádios), houve uma cisão entre o som e o seu respectivo produtor: o músico. Antes, a paisagem sonora dependia do produtor e sua produção e recepção eram únicas, irrepetíveis. O avanço tecnológico causou essa fricção entre a tradição e modernidade porque, com o advento dessas novas ferramentas, passamos a estabelecer três relações sonoras: 1) a acústica, com a presença do músico; 2) a eletrônica, sem a presença do músico; e 3) a eletroacústica, com a presença do músico e da eletrônica. A partir da Revolução Industrial, tivemos uma reinvenção da relação sonora, que foi ampliada pela revolução elétrica²⁶⁶. Dessa forma, inaugurou-se nova fase na história da Humanidade, não apenas pelo desencadeamento das transformações espaciais – como o êxodo rural ou o modo de vida urbano, que se intensificou, multiplicou e expandiu –, mas, também, por essas novas relações com a música e as séries de sons que surgiram. A partir de então, o mundo presenciou inédita paisagem sonora: a proliferação e amplificação dos sons e gravadores que possibilitaram a reprodução

²⁶⁴ SCHAFFER, Raymond Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001. p. 134.

²⁶⁵ Idem, 2001, p. 134.

²⁶⁶ Idem, 2001, p. 114.

em qualquer volume, lugar e ocasião. O próprio violão, que era tocado acusticamente, modificou-se e foi influenciado por duas invenções: do disco e do rádio.

A maior novidade da época – as chapas para gramofones e zonophones – foram anunciadas, nos dias 02 e 04 de agosto de 1902, pelos jornais *Gazeta de Notícias*, *Jornal do Brasil* e *Correio da Manhã*. A partir dessa última data, inicia-se a era do disco no Brasil. Apesar de alguns livros veicularem a informação de que a primeira música gravada no país foi *Isto é Bom*²⁶⁷, um lundu do compositor Xisto Bahia, na voz de Baiano, Humberto Franceschi (2002) afirma que,

[c]ontrariando todas as afirmativas feitas até agora, de que o Catálogo da Casa Edison para 1902 foi o primeiro editado, afirmamos e comprovamos que dois anos antes, o Catálogo de 1900, ainda sem o nome de Casa Edison, foi sem dúvida o primeiro publicado no Brasil para cilindros, discos e máquinas falantes. [...] No entanto, o Catálogo da Casa Edison para 1902 tem o privilégio de conter a relação dos primeiros cilindros e discos gravados no Brasil e permite, através de numeração contínua, avaliar a significativa produção brasileira gravada no Rio de Janeiro. (FRANCESCHI, 2002, p. 40).

A Casa Edison foi a primeira gravadora no Brasil e na América do Sul, fundada, em 1902, por Frederico Figner (1866-1946), no Rio de Janeiro.

Filho de família judia, [...] Figner nasceu na Boêmia, [...] de onde migrou [...] jovem para os Estados Unidos. Aos 25 (vinte e cinco) anos, já negociando com fonógrafos, percorreu vários países da América Latina, para finalmente desembarcar no Rio de Janeiro, em 24 de abril de 1892²⁶⁸.

O primeiro catálogo brasileiro era composto de 228 (duzentas e vinte e oito) chapas de 76 (setenta e seis) rotações por minuto, esses foram gravados no estúdio à rua do Ouvidor, 105, endereço da própria Casa Edison e eram “prensados em Berlim pela International Zonophone Co.²⁶⁹”. Isso porque “nesse período o comércio fonográfico era regido por patentes, as gravadoras deveriam fazer contratos de exclusividade com uma empresa detentora da patente para a produção em larga escala de discos²⁷⁰. No início da produção discográfica no Brasil, o empresário optou por artistas populares que gravavam lundus, tangos, modinhas, valsas e dobrados,

²⁶⁷ Áudio do Lundu - Isto É Bom, de compositor Xisto Bahia na voz de Baiano. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Pn08p-sNf9o>. Acesso em 10 jan. 2021.

²⁶⁸ SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34, 2008. p. 58.

²⁶⁹ Idem, 2008, p. 58.

²⁷⁰ VICENTE, Eduardo; DE MARCHI, Leonardo. Da música popular à MPB: um século de música e disco no Brasil. *Estudios sobre el mensaje periodístico*, n. 26, p. 377-388, 2020. p. 378.

dando mais atenção ao repertório de música ligeira (dançante). Um dos motivos de Figner optar por gravar um repertório nacional foi porque, nessa época, no Brasil, “o consumo de música erudita se dava principalmente a partir de discos importados do selo italiano Fonotipia”²⁷¹. Dentre os sucessos gravados nesse período, evidencio *As Laranjas da Sabina*, *Perdão*, *Emília*, *O gondoleiro do amor* e o lundu *Isto é bom*. Essa iniciativa fez tanto sucesso que a empresa detentora da patente (que, mais adiante, compraria o Odeon) resolveu investir e inaugurar, no Brasil, em 1913, a primeira fábrica de discos da América Latina, que “reunia a tecnologia mais avançada à época para reprodução industrial de fonogramas, toda importada da Europa, contando ainda com 150 operários. Sua capacidade média para a produção de discos alcançava 125.000 unidades por mês”²⁷².

Encontrei no jornal *Minas Geraes*, edição nº 57, de 09 de março de 1928, uma matéria sobre uma exposição fonográfica em Belo Horizonte, promovida pela Casa Edison e organizada por intermédio do seu representante em Belo Horizonte, Sr. Alcino Corrêa. Com a presença da imprensa e de público seleta, esse evento contou com

[...] uma audição especial dos novos aparelhos expostos todos de fabricação nacional bem como os discos que ali ouvimos ontem, e cuja a gravação feita por processo elétrico apresenta as mesmas características dos estrangeiros do ponto de vista de resistência, duração e sobretudo nitidez de som e ausência absoluta de trepidação”.

Existem hoje por todo mundo 55 fabricas de discos de várias marcas, inclusive a da Casa Edison, do Rio de Janeiro, sendo que a produção diária de todos esses estabelecimentos atinge a bela soma de 3.000 peças. (MINAS GERAES, 1928, edição 57).

A revolução no mercado musical representa um marco para a consolidação da atividade de músico no país, “já que ofereciam uma remuneração e exigiam a definição de autoria, a padronização da letra, da melodia e da duração da canção”²⁷³. Com a gravação de discos, o mercado foi se organizando, a atividade musical passou por transformações e teve de se adaptar ao mundo moderno e a toda a sua

²⁷¹ VICENTE, Eduardo; DE MARCHI, Leonardo. Da música popular à MPB: um século de música e disco no Brasil. *Estudios sobre el mensaje periodístico*, n. 26, p. 377-388, 2020. p. 378.

²⁷² VICENTE, Eduardo e De MARCHI, Leonardo. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. *Música Popular em Revista*, n. 1, v. 3, p.12, 2014.

²⁷³ VICENTE, Eduardo; DE MARCHI, Leonardo. Da música popular à MPB: um século de música e disco no Brasil. *Estudios sobre el mensaje periodístico*, n. 26, p. 377-388, 2020. p. 379.

organização comercial, com contratos, anúncios, vendas, divulgação, direitos e obrigações. A música, agora como “produto”, saiu de um reduto amador e se profissionalizou. Vicente e De Marchi, em *Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social* (2020, p. 379), citam, como exemplo, a composição de Donga intitulada *Pelo Telefone*, melodia de criação coletiva, composta no “primeiro momento do samba carioca, tal qual praticado, sobretudo, nas festas caseiras organizadas pelas tias baianas²⁷⁴ (1917-1921)”²⁷⁵. Ao gravar *Pelo Telefone* e retirar a composição do contexto da “festa carnavalesca e das festas e saraus organizados principalmente nos morros do Rio por figuras como Tia Ciata”, Donga moldou a música

[...] em formas capazes de adequarem-se aos meios de divulgação de que se dispunha na época: a partitura para piano a ser comercializada; o arranjo para banda; a letra impressa, cuja rigidez transforma todas as improvisações posteriores em meras paródias; a gravação em disco. (...) A consequência de toda essa atividade de Donga foi transformar algo que até então se restringia a uma pequena comunidade em um gênero de canção popular no sentido moderno, com autor, gravação, acesso à imprensa, sucesso no conjunto da sociedade. (SANDRONI, 2001, p. 120 *apud* VICENTE; DE MARCHI, 2020, p. 379).

As inovações dessa época, como era de se esperar, chegaram primeiro à capital do país, o Rio de Janeiro, que passou a receber vários tipos de indústrias, gerando empregos e oportunidades, atraindo “imigrantes de todas as partes do País, dos mais variados padrões sociais. Transferiram-se para o Rio de Janeiro tanto os mais humildes e anônimos quanto profissionais que já pertenciam ou faziam parte da elite cultural e artística”²⁷⁶. Após as edições de partituras, foi por meio de discos que o choro, a música de carnaval e o samba foram divulgados em todo o país, e o violão teve participação fundamental nesse processo:

Neste período inicial, que corresponde à chamada fase mecânica (1902-1927), foram gravados cerca de sete mil discos, dos quais mais da metade lançados pela Casa Edison. É importante salientar que os primeiros cem registros fonográficos foram realizados pelas vozes dos cantores a Baiano e

²⁷⁴ Também conhecida como casa de Tia Ciata (Hilária Batista de Almeida), mediadora cultural decisiva na história do samba do Rio de Janeiro.

²⁷⁵ NAPOLITANO, Marcos. Resenha de SANDRONI, C. *Feitiço decente*. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2001. *História: Questões & Debates*, Curitiba, v. 36, n. 1, p. 329-332, 2002. p. 330.

²⁷⁶ TABORDA, Márcia. *Violão e Identidade Nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. p. 133.

Cadete, **acompanhados exclusivamente de um violão**. Numa indústria incipiente, os riscos financeiros que envolviam o investimento de transformar música em produto deveriam ser os mais comedidos possíveis. Desta forma, os registros à base de violão serão sempre muito numerosos, rivalizando em quantidade apenas com as bandas de música, que desempenharam papel tanto musical quanto social da maior relevância. (TABORDA, 2011, p. 133).

A força do mercado, portanto, mudou a forma de se fazer e consumir música no Brasil, porque a utilização do violão nas primeiras gravações em discos não foi apenas uma questão técnica, mas, também, mercadológica. Para enfrentar a concorrência em um mercado já constituído e explorado pelo selo italiano Fonotipia, Fred Figner optou por reunir o seu próprio *cast* de artistas brasileiros; suponho que por isso ser mais atrativo financeiramente, menos burocrático e, ao mesmo tempo, inédito. Dessa forma, o mercado discográfico abriu uma frente de trabalho para o violonista acompanhador e contribuiu para se por em evidência artistas da música brasileira, além de trazer adaptação e divulgação para o repertório de música ligeira (dançante), com seus lundus, tangos, dobrados, sambas, etc..

Importante observar que, nas matérias estampadas no jornal *Minas Geraes*, desde o primeiro anúncio da apresentação de Ernani Figueiredo, em 1909, até as décadas seguintes, os discursos foram se modificando, porque era preciso valorizar o repertório nacional e os instrumentos que o executavam. Nesse sentido, o moderno sistema de gravação no Brasil não trouxe apenas mudança na forma de se ouvir música, mas, também, o que considerar como música. Um exemplo é a matéria publicada em 22 de janeiro de 1920, anunciando a apresentação do regional Os Oito Batutas, de Pixinguinha:

[p]recedidos das maiores e mais elogiosas referencias, chegaram ante-hontem à Capital os "Oito Batutas", formando um admirável conjunto de musicistas, que tantos aplausos vem de conquistar no Rio e em S. Paulo, exhibindo a música genuinamente nacional.

Filhos do norte do paiz, ninguém os excede em cantigas, sambas, lundus, sapateado, sendo os seus instrumentos flauta, viola, violão, maracaxá, ganzá, recorreco e cavaquinho, formando um conjunto agradável e de grande efeito.

Os aplaudidos artistas brasileiros que hontem nos visitaram, em companhia do comerciante desta praça, sr Raymundo Caldas, tocaram, e de modo admirável em nossa redação, arias músicas sertanejas.

Hontem, eles estream com grande sucesso no Cine-America devendo depois se exhibir no Teatro Municipal. (MINAS GERAES, 20-01-1920).

Essa apresentação do regional de Pixinguinha em Belo Horizonte é, também, importante registro para o violão, visto que esse instrumento servia de base harmônica

para suas apresentações. Diversos violonistas atuaram no Os Oito Batutas; entre eles, Donga (1890-1974), Raul Palmieri (1887-1968), Otávio Viana (1888-1927) – mais conhecido como China –, João Pernambuco (1883-1947) e Josué de Barros (1888-1959).

Outros exemplos são as apresentações, em Belo Horizonte, das mulheres violonistas Olga Prager Coelho, Stephana de Macedo e Helena Magalhães, entre outras. Continuando o caminho trilhado por Catulo da Paixão Cearense, essas mulheres desenvolveram carreiras cantando e tocando violão na primeira metade do século XX. Recolhendo músicas, fazendo arranjos e adaptações, elas representavam, nos palcos elitizados do País, um Brasil ainda pouco conhecido. Interessante observar que a revista *O Violão*, especializada, na época, em divulgar o instrumento, cita diversas mulheres musicistas; entre elas, encontram-se as citadas violonistas, que se apresentaram em palcos da capital mineira:

- Stephana de Macedo, na edição de dezembro de 1928: “Stefana de Macedo e Gesy Barbosa as duas privilegiadas interpretes da canção brasileira [...] *O Violão* não poderia fugir ao prazer de, em seu primeiro nº, realçar essas duas figuras de destaque que tanto tem feito em prol da divulgação do instrumento²⁷⁷”;

- Olga Prager Coelho aparece em várias edições: em janeiro de 1929; março de 1929; julho de 1929; e fevereiro de 1931. Observação interessante sobre o trabalho de Olga Prager: além do repertório regional, popular, essa musicista escrevia não apenas para o violão solo, mas, também, para o acompanhador. Abaixo, figura de um pequeno trecho de um arranjo dela publicado na revista *O Violão*.

²⁷⁷ Revista *O Violão*, anno I, 1928, nº 1 redação: rua 7 de setembro 44, rio de Janeiro - Brasil

Figura 37 - Trecho de um arranjo de Olga Prager, da Canção de Marcello Tupynamba e Alphosus Guimarães.

The image shows a musical score for a piece titled "Canção". At the top, it credits "Versos de Alphosus Guimarães" and "Música de Marcello Tupynamba". The score is divided into sections: "Introdução", "Canto" (Vocal), and "Violão" (Guitar). The arrangement is for voice and guitar, as indicated by the text "Arranjo para canto e violão da Senhorita OLGA PRAGER." in the bottom right corner. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The vocal line is in a soprano range, and the guitar accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes.

Fonte: Revista *O Violão*, anno I, 1928, nº 7 redação: rua 7 de setembro 44, rio de Janeiro - Brasil.

Outra violonista citada em edição dessa revista datada de julho de 1929 é Helena Magalhães Castro: “[a] senhorita Helena de Magalhães Castro, a nossa extraordinária interprete de canções nacionais²⁷⁸”.

O mercado fonográfico teve apoio incondicional do violão; desde as primeiras gravações, essa parceria serviu para impulsionar as carreiras de importantes personagens do violão brasileiro; entre eles, Américo Jacomino (conhecido como Canhoto), Mozart Bicalho, João Pernambuco, José de Freitas e Josué de Barros.

O disco alcançou proporções excepcionais, configurando uma verdadeira revolução sonora, visto que essa nova tecnologia dispensava a presença do músico para a execução e a audição de uma obra.

A pesquisadora Márcia Taborda (2011, p. 10) afirma que essa foi uma

[...] época marcada por grandes transformações e formas de utilização do violão relacionados aos avanços tecnológicos. O surgimento do processo elétrico de gravações fonográficas e a respectiva divulgação por meio do rádio determinaram novos rumos, que levariam a música popular urbana à condição de produto. (TABORDA, 2011, p. 10).

Segundo De Medeiros (2007, p. 45), Dilermando Reis foi o violonista que teve maior número de discos lançados no Brasil, tendo dedicado cerca de 34 (trinta e quatro) anos gravando suas obras, com produção compreendendo: 1 gravação em

²⁷⁸ Revista *O Violão*, anno I, 1928, nº 7 redação: rua 7 de setembro 44, rio de Janeiro - Brasil

disco 10 polegadas; 1 gravação em disco 33RPM; 40 gravações em discos 78 RPM e 24 gravações em disco Vinil - LP²⁷⁹.

Dos violonistas que atuaram no cenário da capital mineira, cito, primeiramente, Mozart Bicalho²⁸⁰. Natural de Bom Jesus do Amparo, fez parte do início da gravação no Brasil, em 1929, tendo sido convidado, por Eduardo Souto (1882-1942), a substituir Américo Jacomino (Canhoto) na gravadora Odeon, quando fez sua primeira gravação em disco, registrada no catálogo 10.421, contendo a valsa *Alma de artista* e o cateretê *Tuimtuim*²⁸¹.

Outro violonista belo-horizontino do rádio e que atuou no mercado do disco foi Nelson Piló²⁸² que, a partir de 1956, começou a exercer a função de arranjador e maestro na Rádio Nacional. Nos compactos e discos gravados na época, seu nome era citado, nos encartes, como “PILÓ E SUA ORQUESTRA”

²⁷⁹ DE MEDEIROS, Alan Rafael. *Sua Majestade, o violonista e compositor Dilermando Reis* (1916-1977). 2007. Anexo I - Discografia de Dilermando Reis.

²⁸⁰ Para maiores detalhes sobre a vida e a obra deste compositor ver em: 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 Música) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013

²⁸¹ 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 Música) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. p. 37. Segue o *link* com o áudio do Cateretê *Tuimtuim*; ao violão, Mozart Bicalho; ao piano, Henrique Vogeler. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=15C4VAVM-Ho>. Acesso em: 10 jan. 2022.

²⁸² Para maiores detalhes sobre a vida e a obra deste compositor ver em: SOUZA, Fábio Nery de. *Nelson Piló (1914-1986) e seus Estudos para violão solo: aspectos biográficos do compositor e dados sobre 157 Estudos resgatados*. 2018. 100 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

Figura 38 - Capa do compacto disco do cantor Haroldo Medina. Arranjos de Nelson Piló.



Fonte: Acervo da família do cantor.

Em minha dissertação de mestrado intitulada *Nelson Piló (1914-1986) e seus Estudos para violão solo: aspectos biográficos do compositor e dados sobre 157 Estudos resgatados* (SOUZA, 2018), não descrevi, em detalhes, a atuação de Piló como arranjador da Rádio Nacional, porque o foco daquela pesquisa eram seus estudos para violão solo. O que constatei foi que Nelson Piló exerceu essa atividade de 1956 até o final da década de 1960, quando se desligou daquela emissora. Ele gravou um único LP (vinil) de violão solo, no final da década de 1960, intitulado *Nelson Piló - seu violão, sua arte*.

Figura 39 - Capa do LP (vinil) “Nelson Piló - seu violão, sua arte”.



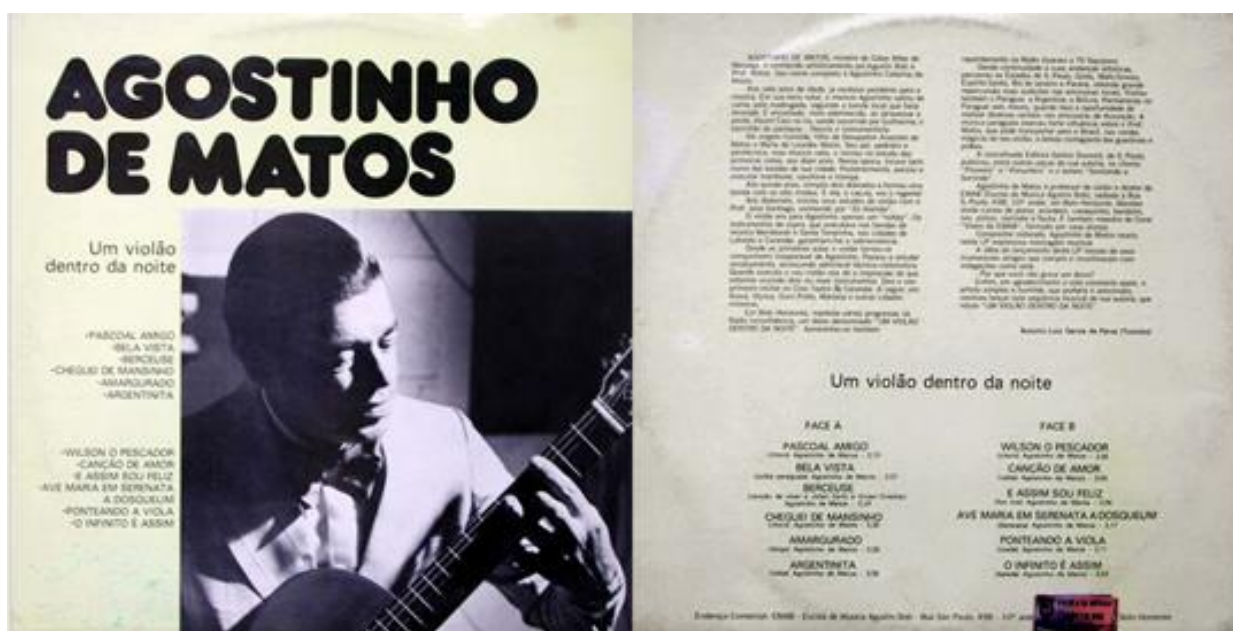
Fonte: Acervo da família Piló

Lado A: *Saudades de Aracaju, Suspiro da Nega, Oração da Tarde, Relembrando Recife, e Dança da Princesa.*

Lado B: *Bossa Nova Internacional, Márcia, Bailado nas Estrelas, Tema do Conde de Eden, e Dança dos Astros.*

Outro violonista, atuante no rádio, que deixou registrada em disco suas composições foi o violonista mineiro *Agostinho de Matos* que, em 1978, lançou o LP (vinil) *Agostinho de Matos, Um violão dentro da noite* - todas de sua autoria, com as obras: *Pascoal amigo; Bela Vista*²⁸³; *Berceuse; Cheguei de mansinho*²⁸⁴; *Amargurado; Argentina; Wilson O pescador, Canção de amor, E assim sou feliz; Ave Maria em serenata a Dosqueлим; Ponteando a viola; e O infinito é assim;*

Figura 40 - Capa do LP (vinil) “Um violão dentro da noite”.



Fonte: Acervo da família Matos

Suponho que Sebastião Idelfonso seja o violonista que mais gravou discos de violão em Belo Horizonte. Adriano Tomé²⁸⁵ informa que foram mais de 20 (vinte)

²⁸³ Áudio da composição de Agustin Bob (Agostinho de Matos) - *Bela Vista*. Disponível em: <https://youtu.be/ZM7q5hjHS6Y>. Acesso em: 10 jan. 2022.

²⁸⁴ Áudio da composição de Agustin Bob (Agostinho de Matos) - *Cheguei de Mansinho*. Disponível em: <https://youtu.be/ZM7q5hjHS6Y?t=150>. Acesso em: 10 jan. 2022.

²⁸⁵ Entrevista concedida por Adriano Tomé em 07 de fevereiro de 2022.

títulos, entre LPs e CDs. Entre suas composições (mais de duzentas), encontram-se obras em diversos gêneros: choros, sambas, valsas e maxixes, dando sempre preferência a ritmos brasileiros. Em seguida, listo os títulos gravados por Sebastião Idelfonso: *Aquarela da Saudade* (s/d); *Aquarela da Saudade – Vol. 2* (s/d); *Brincando com as cordas* (s/d); *Chororô* (1989); *Luar + Violão* (s/d); *Em cada coração, uma saudade* (s/d); *Meu amigo violão* (s/d); *Noite de Estrela* (s/d); *Os Cobras em ritmo de choro* (s/d); *Rodas de Bambas* (1978); *Rodas de Bambas - Vol. 2* (1978); *Rosa no Abismo* (1982); *Reminiscências* (s/d); *Sebastião Idelfonso* (s/d); *Viola e violão* (1991); *Violão Romântico* (1985); *Violão apaixonado* (1987); *Violão e Viola* (1992); *Violões ao Luar* (s/d); *Violões ao Luar - Vol. 2* (s/d); *Vivendo a Saudade* (1990); *Violões solistas - Vol. I*; *Violões solistas - Vol. II*; *Violões solistas – Vol. III*; *Violões solistas – Vol. IV*; *Violões solistas - Vol. V*; e *Violões solistas - Vol VI*.

Parceiros desde o início, além de acompanhar as primeiras gravações em disco, num futuro próximo, o violão, devido à sua praticidade e sonoridade, desempenhou papel importante no rádio em todo o Brasil. O instrumento foi muito utilizado em programas de auditório e estúdios; com o tempo, construiu um repertório próprio e ganhou importância como instrumento solista popular brasileiro.

A partir das fontes, identifica-se essa mudança quanto ao uso e à aceitação do instrumento, porque se constata que há emergência do violão popular caracterizado pelo mercado fonográfico e pela era do rádio. O violão reaparece nas práticas musicais, nas formas de executar e nos saberes vinculados à difusão da música popular.

3.3 A partitura e o violão

Analisando-se esse emaranhado de transformações, percebe-se que, na primeira metade do século XX, o mercado musical já contava com três importantes meios de divulgação musical: partituras impressas, o disco e as emissoras de rádio, cumprindo observar que o violonista do rádio soube explorar as três modalidades que remodelaram a forma de produzir e consumir música no Brasil.

Antes da notação, a transmissão de uma obra musical realizava-se somente de forma oral; portanto, “o registro da música na partitura veio colaborar para sua

permanência no tempo e a projeção no futuro”²⁸⁶. Alinhados ao seu tempo, os violonistas do rádio da capital mineira editavam e escreviam suas músicas não só como forma de perpetuarem suas obras, mas, também, como ferramenta para divulgação de seu trabalho. Tal como foi pioneiro do disco de violão em Minas Gerais, Mozart Bicalho teve sua famosa valsa *Gotas de Lágrimas*²⁸⁷ editada, pela primeira vez, no *Método de Violão ou Guitarra* publicado, por ele mesmo, em 1956 (MARTINS, 2013, p. 67). Outro exemplo é o violonista Agustin Bob, que editou o choro cadenciado *Pioneiro*²⁸⁸; o choro-canção *Penumbra*²⁸⁹; e o bolero *Sonhando e Sorrindo*²⁹⁰, este último, escrito para acordeon.

²⁸⁶ BORGES, Jane. Partitura musical: um instrumento de investigação em história da educação. *In: Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM)*, 16., Brasília. 2006, p. 43.

²⁸⁷ BICALHO, Mozart. *Método de Violão ou Guitarra*. Belo Horizonte: Estabelecimentos Gráficos Santa Maria S/A, 1956. Para maiores detalhes ver em: 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 Música) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

²⁸⁸ Obra para violão – *Pioneiro* – Choro Cadenciado
Copyright 1957 for all countries – Editora Musical Santos Dumont LTDA.
Rua Quintino Bocaiuva, 242 – 2º andar São Paulo – Brasil
Impresso no Brasil – All rights Reserved – todos os direitos reservados – Printed – in Brasil

²⁸⁹ Obra para violão – *Penumbra* – Choro Canção
Copyright 1957 for all countries – Editora Musical Santos Dumont LTDA.
Rua Quintino Bocaiuva, 242 – 2º andar São Paulo – Brasil
Impresso no Brasil – All rights Reserved – todos os direitos reservados – Printed – in Brasil

²⁹⁰ Obra para acordeon – *Sonhando e Sorrindo* – Bolero
Copyright 1958 for all countries – Editora Musical Santos Dumont LTDA.
Rua Largo do Paissandu, 132 – 4º andar, S 2. São Paulo – Brasil
Impresso no Brasil – All rights Reserved – todos os direitos reservados – Printed – in Brasil

Figura 41 - Obra para violão - Penumbra - Choro Canção Copyright 1957 for all countries - Editora Musical Santos Dumont LTDA. Cat 6020.



Fonte: Acervo da família Matos.

Nelson Piló, devido às suas habilidades reconhecidas como arranjador e transcritor, foi, de todos, o que produziu um número considerável de partituras e arranjos para o violão. Nessa conta, podem ser incluídos os mais de vinte anos de experiência como copista da então maior emissora de rádio do país, a Rádio Nacional. Nelson Piló, em 1958, a convite da Casa Arthur Napoleão, escreveu um livro de partituras para violão solo, com onze composições de Ernesto Nazareth (1863-1924); e, em 1961, assinou os arranjos e transcrições das 66 (sessenta e seis) obras do compositor Catulo da Paixão Cearense (1863-1946), reunidas em quatro volumes. Das composições do violonista, foram publicadas, pela Casa Arthur

Napoleão, as obras: *Suspiro da Nega*; *O bailado das estrelas*²⁹¹; e *Violeiro Nordestino*; a valsa brasileira *Inesquecível*, pela Cembra - SP, e *Saudade de Aracajú*, pela editora Lira Ltda..

²⁹¹ Áudio da composição de Nelson Piló intitulada *Bailado das Estrelas* disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ebwNv6kVVes>. Acesso em: 10 jan. 2022.

4 – O violão nas ondas do rádio em Belo Horizonte

Pode-se considerar que o princípio da radiodifusão na capital mineira resultou do desenrolar de um quadro de desenvolvimento das inovações modernas que mudaram a forma de entretenimento urbano associado à música popular. Nos anos 1930, iniciaram-se a consolidação e a expansão dos mercados radiofônico e fonográfico, quando músicos e artistas se viram diante de uma nova realidade mercadológica. O entretenimento tomou outro patamar porque o aumento na produção de espetáculos, a circulação de revistas especializadas e o início das apresentações em programas de rádio levaram os músicos de Belo Horizonte, até então amadores, à profissionalização, uma vez que passaram a ter nova atividade social e novo espaço de atuação musical para a sua sobrevivência.

Apesar de este não ser um trabalho biográfico, teço breves considerações sobre as trajetórias dos personagens do violão conservatorial e violão do rádio. Com relação ao segundo grupo, restrinjo considerações às trajetórias de Elias Salomé, Sebastião Idelfonso e Agostinho de Matos (Agustin Bob) porque: (1) quanto à biografia de Nelson Piló, escrevi a dissertação intitulada *Nelson Piló (1914-1986) e seus Estudos para violão solo: aspectos biográficos do compositor e dados sobre 157 Estudos resgatados* (SOUZA, 2018); e (2), quanto à biografia de Mozart Bicalho, foi escrita, por Reginaldo de Almeida Martins, a dissertação *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* (MARTINS, 2013). Com relação a Mozart Bicalho e Nelson Piló, eles, diferentemente dos outros violonistas pesquisados – que construíram carreiras na academia e no rádio em Belo Horizonte –, tiveram, inicialmente, importantes atuações nos mercados fonográfico e radiofônico, no Rio de Janeiro, tendo, num segundo momento, retornado a Belo Horizonte. De certa forma, parece estranho, mas apesar de ser o único nascido em Belo Horizonte, suponho que Nelson Piló seja o mais trãnsfuga²⁹² e, sempre quando lembrado por outros músicos entrevistados, foi referido como “o mineiro que veio do Rio de Janeiro”.

²⁹² Segundo o sociólogo Pierre Bourdieu (1999, p. 234-235), trãnsfuga é indivíduo que, por meio de muito esforço, procura remodelar o caminho escolar e profissional pré-determinado para si, rompendo assim com o destino de classe reservado a sua família. Para detalhes: BOURDIEU, Pierre. As contradições da herança. Tradução de Magali de Castro. In: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio (Org.). *Escritos de Educação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998b. p. 229-237.

4.1 O início do rádio no Brasil

Foi na cidade do Rio de Janeiro, em 07 de setembro de 1922, com discurso do Presidente da República, Epitácio Pessoa (1865-1942), em comemoração aos cem anos da Independência do Brasil, que ocorreu a primeira transmissão radiofônica oficial no País. A primeira estação de rádio brasileira foi inaugurada em 20 de abril de 1923: a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, que iniciou suas transmissões em 1º de maio do mesmo ano e teve como presidente Henri Charles Morize²⁹³ (1860-1930) e, como secretário, Edgard Roquette-Pinto²⁹⁴ (1884-1954). Essa tinha por lema “Pela cultura dos que vivem em nossa terra, pelo progresso do Brasil²⁹⁵”. Nessa época, o rádio ainda era amador²⁹⁶ e sua programação era composta de recitais de poesias, discos de óperas, cursos de Literatura e Ciências. Segundo Maria Elvira Bonavita Federico (1982, p. 39), em “1925 objetivaram iniciar com a parte instrucional da programação com aulas de francês, português, geografia, história do Brasil, higiene, silvicultura, química, história natural e física”.

A radiodifusão se inicia visando expandir os contatos do indivíduo com o mundo:

O rádio amplia o excesso de som para produzir perfis grandemente expandidos, os quais também foram notados porque formavam espaços acústicos interrompidos. Nunca, antes, o som tinha desaparecido do espaço para aparecer novamente, a distância. A comunidade, que antes havia sido definida pelos sinos e gongos do templo, era-o agora pelo seu transmissor local. (SCHAFER, 2001, p. 136).

Nessa primeira fase, ainda com poucos transmissores e receptores, ouvir rádio era atividade para um público seletivo, com recursos financeiros, constituídos por

²⁹³ Nasceu na França, na cidade de Beaune, na Borgonha. Chegou ao Brasil em 1874; logo depois, foi naturalizado brasileiro. Primeiro presidente da Academia Brasileira de Ciências e diretor do Observatório Nacional entre 1908 e 1929, Morize era engenheiro civil e industrial, geógrafo e astrônomo.

²⁹⁴ Considerado o pai da radiodifusão no Brasil, Roquette-Pinto foi membro da Academia Brasileira de Letras. Era médico legista, professor, escritor, antropólogo, etnólogo e ensaísta.

²⁹⁵ Para detalhes: MODESTO, Cláudia Figueiredo. Rádio para quem? Dos ideais educativos de Roquette-Pinto às mãos dos políticos brasileiros: quase 90 anos de história. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE, 14., 2009, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 07 a 09 de maio de 2009. p. 2.

²⁹⁶ Segundo Ruy Castro (2005, p. 37), “o rádio, ainda era amador e incipiente, não contava [...] sua programação musical, no entanto, consistia em tocar discos de Ópera e de concertos, como os do famoso selo vermelho da Victor, todos importados”. Para maiores detalhes: CASTRO, Ruy. *Carmen: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

“entusiastas com conhecimento da tecnologia radiofônica e outros ligados ao ensino e, mesmo, ao comércio, muitos mantendo boas relações com a classe política. Cada sócio tem de pagar, além da joia inicial, uma mensalidade²⁹⁷”. Em *História da comunicação. Rádio e TV no Brasil*, Maria Elvira Bonavita Federico (1982, p. 33) afirma que esses grupos seletos, chamados de sociedades, tinham por objetivo, “além divulgar os conhecimentos sobre o rádio, de angariar novos adeptos e até mesmo propiciar-lhes treinamento para se constituírem pelo menos em radioescutas²⁹⁸”; ou seja: da década de 1920 até meados de 1930, era “ainda uma fase de experimentação do novo veículo e a radiofusão se encontrava muito mais amparada no talento e na personalidade de alguns indivíduos do que numa organização de tipo empresarial²⁹⁹”. Dessa forma, os locutores da Rádio Sociedade comentavam notícias com cunho interpretativo, reportando-se aos eventos, situando-os historicamente, preconizando tendências dos acontecimentos.

Como citado anteriormente, a divulgação da música contava com edições de partituras e com um incipiente mercado fonográfico que precisava ganhar impulso, para aumentar suas vendas. Foi justamente dessa necessidade que surgiu a parceria disco e rádio, quando, “por volta de 1930 [...] se iniciou o fenômeno da caituagem³⁰⁰”: à medida que as emissoras de rádio foram ganhando audiência, “os astros do disco passaram a solicitar aos locutores e novos produtores como Casé, Renato Murce e César Ladeira, a divulgação de suas músicas”³⁰¹. Por meio dessa cooperação,

O [...] rádio já conseguia seus primeiros ídolos, na maioria vindos da indústria fonográfica. Dentre eles se encontravam Francisco Alves, Carmem Miranda, Mário Reis, Augusto Calheiros e muitos outros. Ao lado deles vários instrumentistas **se destacavam, os violonistas: Manoel Lima, Romualdo Miranda, João Pernambuco** e o bandolinista João Miranda São exemplos. Juntos regionais se fizeram também presentes, como: Os Turunas, e os Bandos dos Tangaras de Almirante e Noel Rosa. A profissionalização, que muitos dizem coincidir com o início do período comercial, não tinha ainda

²⁹⁷ FERRARETTO, Luiz Artur. *Rádio e capitalismo no Brasil: uma abordagem histórica*. Economia política, comunicação e cultura: aportes teóricos e temas emergentes na agenda política brasileira. Porto Alegre: Editora da PUCRS, 2009. p. 93-112.

²⁹⁸ FEDERICO, Maria Elvira Bonavita. *História da comunicação*. Rádio e TV no Brasil. Petrópolis, RJ: Vozes, 1982. p. 33.

²⁹⁹ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 39.

³⁰⁰ (Regionalismo brasileiro) Substantivo feminino - Ato de promover algo, geralmente no campo artístico. Propagandear. Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/>. Acesso em: 25 fev. 2020.

³⁰¹ FEDERICO, Maria Elvira Bonavita. *História da comunicação*. Rádio e TV no Brasil. Petrópolis, RJ: Vozes, 1982. p. 54.

despontado e os cachês eram ínfimos, quando havia. (FEDERICO, 1982, p. 53-54).

É importante lembrar que, apesar de o seu nome não estar citado acima, nesse mesmo período o violonista e compositor mineiro Mozart Bicalho começava a fazer sucesso com a sua valsa *Gotas de Lágrimas*³⁰². Observo que, quando essa pesquisadora escreve “período comercial”, ela se refere à virada de página do rádio, graças a uma nova lei – Lei 2.111, de 1º de março de 1932 –, que passou a conceder o direito de exploração comercial, regulamentando, definitivamente, as atividades de radiodifusão no País. A partir de então, o crescimento do meio foi evidente; no espaço de uma década, o rádio passou de poucas dezenas a várias centenas de prefixos espalhados por todo o território nacional. Ocorreu uma reviravolta quanto à forma de se consumir música no Brasil porque, “com o surgimento de mais estações, o rádio perderia aos poucos a mania de só tocar discos de música clássica e começaria a se abrir para a música popular”³⁰³.

Um fato no mínimo curioso desse início da música popular na radiodifusão aconteceu em um dos primeiros programas a fazer sucesso no rádio: o de Ademar Casé, que iniciou carreira como vendedor de aparelhos de rádios e se revelou verdadeiro empreendedor, quando teve a inédita ideia de alugar um horário para transmissão em uma emissora brasileira de rádio. Dessa forma, sendo detentor de espaço na Rádio Philips, inaugurou o seu, intitulado “programa Casé”, que ia ao ar aos domingos, sendo transmitido das 20h à meia-noite. Sobre ele, escreve Severiano:

[n]a estreia, durante duas horas iniciais, transmitiu música popular e, nas seguintes, música erudita. O elenco de música popular era formado pelos cantores Sílvio Salema, Jaime Vogeler, Luis Basbos, João Petra de Barros, a cantora Jesy Barbosa, os pianistas Nonô (Romualdo Peixoto) e Mário de Azevedo, o conjunto de Benedito Lacerda e uma orquestra de cordas. E compunham o elenco de música erudita o violinista Romeu Chipsman e o pianista Arnaldo Estrela. Das 20 às 22 horas, o telefone tocou dezenas de vezes, com aplausos e sugestões, enquanto das 22 às 24 horas não tocou uma vez sequer. Por esse motivo a parte erudita foi abandonada a partir do segundo programa. (SEVERIANO, 2008, p. 317).

³⁰² Mozart Bicalho compôs essa valsa em 1923, quando vivia em Belo Horizonte. A primeira gravação dessa valsa, feita em 1930, atingiu notória repercussão, com o disco alcançando a marca de 3.000 (três mil) cópias vendidas. Para detalhes: 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. 313 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. p. 61.

³⁰³ CASTRO, Ruy. *Carmen: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 38.

Interessante observar certa parcialidade no elenco montado por Casé: o da música popular era constituído por quatro cantores, uma cantora, dois pianistas, além do conjunto de regional de Benedito Lacerda, enquanto o da música erudita contava apenas com um violino e um piano.

Importante lembrar os impactos da Modernidade no mercado cultural: as inovações na Música vão das impressões de partituras às gravações de discos e, conseqüentemente, ao surgimento do mercado fonográfico e à ascensão do rádio. O violão, popular em nosso país, acompanhou, literalmente, toda essa movimentação que levou a “diferentes formas de produção poética e musical surgidas com o Modernismo, em contraposição à tradicional estética artística, que encontraram no popular uma forma interessante de construir a identidade nacional”³⁰⁴. A mesma elite que julgava o instrumento como sendo do populacho, ouvia-o por meio das modernas máquinas sonoras de produzir som: gramofones e aparelhos de rádio. Esse meio de comunicação poderoso, com todas essas mudanças, foi ditando tendências e moldando costumes, porque até mesmo as formas de apresentar anúncios, produtos e artistas foram alteradas. Um exemplo disso está na forma inovadora de usar a voz de um locutor da Rádio Mayrink Veiga que, passando a imprimir sucessivos exageros, adjetivava e rebatizava artistas e produtos:

César Ladeira na Mayrink, com uma personalidade e postura marcante frente ao microfone adjetivava “rebatizando” os cantores ao apresentar – Francisco Alves – “o rei da voz”; Silvío Caldas – “O caboclinho querido”; e o “poeta da voz”; Carmem Miranda – “a pequena Notável”; Emilinha Borba – “a favorita da Marinha”; Almirante – “a maior patente do rádio”; Marlene – “a campeã dos auditórios”. (FEDERICO, 1982, p. 53).

A concorrência estava em campo e o dinheiro comprava o elenco de uma emissora que, ao conquistar audiência e investimentos publicitários, oferecia, em contrapartida melhores salários e cachês, transformando uma emissora de grande evidência em menos interessante, esvaziando-se seu elenco; ou seja: perdendo audiência e investimentos para a nova, dominadora. Como afirma Elvira Bonavita Federico (1982, p. 58), havia movimentações entre as Rádios “Philips com a rádio transmissora, da Mayrink com relação à Philips e Record, e, posteriormente, da

³⁰⁴ BICCA JÚNIOR, Ramiro Lopes. *São coisas nossas: tradição e modernidade em Noel Rosa*. São Leopoldo, RS: UNISINOS, 2014. p. 13.

Nacional com relação à Mayrink”. Os violonistas músicos atuantes nos regionais e nos programas de auditório acompanharam toda essa movimentação, mudando de estação conforme a melhor proposta profissional ou musical. Um bom exemplo é José Menezes de França (1921-2014) – por pseudônimo, Zé Menezes – multi-instrumentista e compositor brasileiro que, ao chegar no Rio de Janeiro, atuou, inicialmente, como violonista, na Rádio Mayrink Veiga, mas optou por ser contratado pela Rádio Nacional, “para participar da criação da Orquestra Brasileira de Radamés Gnattali³⁰⁵”, levado pelo amigo Garoto. Outro exemplo é do próprio Aníbal Augusto Sardinha (1915-1955), o Garoto, que, “entre os anos de 1939 a 1950, [...] trabalhou nas Rádios Nacional, Tupi e Record, voltando a atuar na Rádio Nacional em 1951 com salário inferior ao que recebia nas duas últimas emissoras³⁰⁶”; ou seja: sempre em busca de ascensão profissional ou musical, os violonistas acabavam cedendo às propostas do novo mercado radiofônico.

Esse ciclo foi marcado por sensacionalismo e luta por sintonia/audiência no processo de conciliação e homogeneização. Nesse período, imperaram a adjetivação e os superlativos,

[...] não só para influenciar os ouvintes, mas para provar ao anunciante e à agência de que gozavam de popularidade e seus astros, tinha prestígio. Essa prática se transformou em verdadeira obsessão, saturando, em todas as emissoras de São Paulo e Rio de Janeiro com “o maior”, “A melhor” etc. era uma decorrência dos parâmetros criados pelas verdadeiras personalidades do rádio como no caso de César Ladeira. (FEDERICO, 1982, p. 59).

Os jornais da época registravam que a adjetivação prejudicava a credibilidade das estações porque, depois de ser apresentado como “maior”, “melhor”, “rei do(a)”, “o comandante” e “o preferido”, por exemplo, não restaria nenhum talento tão bom para ser apresentado. Por isso, o rádio apresenta-se como ambiente de legitimação totalmente diferente do meio acadêmico, visto que o maior ou melhor nem sempre era aquele que passava por formação institucionalizada, mas quem tinha mais aceitação nos microfones e reclames da audiência patrocinada.

³⁰⁵ VISCONTI, Eduardo de Lima. A brasilidade no estilo do músico José Menezes. *In*: ENCONTRO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 3., 2006, São Paulo. *Anais* [...]. São Paulo: Associação Brasileira de Etnomusicologia, 2006 p.111.

³⁰⁶ ANTÔNIO, Irati; PEREIRA, Regina. *Garoto: sinal dos tempos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982. p. 46.

Na edição de 24 de maio de 1933 do jornal *Minas-Geraes*, estampa-se adjetivação do violonista Benedicto Chaves, cognominado o “rei dos violões”.

Figura 42 - Matéria publicada no jornal *Minas Geraes* - Órgão Oficial dos Poderes do Estado.



Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

Na prática, a radiodifusão sofreu a pressão do “manda quem pode, obedece quem tem juízo”, a publicidade passou a ser bajulada e, com subserviência ao público e aos anunciantes, a audiência transformou toda a dinâmica dos departamentos de produção que, sensibilizados pelo departamento comercial, impunham a importância de contratos que mantivessem no ar seus programas, locutores, artistas e músicos mais aclamados pelo público.

Segundo Federico (1982, p. 61), nesse turbilhão de mudanças de paradigmas, ao serem pegos de surpresa,

[o]s criadores e artistas (intelectuais em geral), ao invés de reagirem e de encontrarem novas formas de comunicação para atenderem a essa gama nova de público que o rádio atingia, enclausuraram-se cada vez mais dos meios de massa e deixando até de critica-los, os ignoraram constituindo-se em verdadeiras casta que não desejava contato ou menção ao veículo. Os poucos que colaboravam assinavam com pseudônimo. (FEDERICO, 1982, p. 61).

Quem essa pesquisadora chama de “criadores e artistas - intelectuais em geral”? Pensando no mercado musical, seriam o instrumentista, o maestro, o ator e o crítico vinculado ao meio acadêmico, erudito. Um exemplo do uso de pseudônimo – e

que se encaixa na afirmação da autora – é o do pianista, maestro e arranjador Radamés Gnattali que, no início da década de 1930, “gravou os seus primeiros choros *Espritado e Urbano*”. Gnattali utilizou o pseudônimo Vero, em homenagem à sua esposa, Vera; essa foi “a forma encontrada de camuflar-lhe a origem erudita – naquele tempo não ficava bem um músico erudito fazer música popular”³⁰⁷. Segundo Barbosa e Devos (1984, p. 33), a prática de utilizar esse disfarce era quase unânime, quando se lançava no mercado: “o compositor Francisco Mignone, para as suas canções populares, costumava usar como pseudônimo Chico Bororó”.

As emissoras foram conquistando espaços; tamanha é a importância do rádio na construção cultural do Brasil que essas mudanças, forçosamente ditadas pelos reclames e endossadas por lei, foram moldando a própria maneira de atuar no rádio, que ainda estava em construção. As alterações foram se tornando um ciclo vicioso – ou virtuoso, dependendo do ponto de vista do analista – porque, à medida que os anúncios eram veiculados, aquecia-se o comércio, a indústria crescia e se investia ainda mais em anúncios. O rádio, no Brasil, influenciou muito mais do que apenas a economia, alcançando, simultaneamente, milhares de ouvintes, firmando-se como instrumento de difusão em massa, grande divulgador da música:

[o] rádio reinou no Brasil como o mais importante veículo de comunicação no período de 1932 – ano da promulgação de uma lei que lhe permitiu a propaganda remunerada – ao início da década de 60, quando a televisão tomou-lhe o cetro. Naturalmente, por ser um transmissor de sons, coube-lhe como função principal levar música aos seus usuários. Isso propiciou à nossa canção popular um extraordinário crescimento. Antes restrita a editoração de partituras, os jornais de modinhas e a um acanhado mercado fonográfico, a difusão da música passou então a ser amplamente exercida pelas ondas hertzianas, com a apresentação de cantores e músicos ao vivo ou, sobretudo, por meio de discos. (SEVERIANO, 2008, p. 316).

Nessa época, surge o conceito de massa; o enfoque, agora, é sobre mecanismos da produção-consumo, diretamente vinculados à sociedade industrial, que está em evidência no início do Estado Novo³⁰⁸. Estabelece-se, então, a parceria

³⁰⁷ BARBOSA, Valdinha; DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali; o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Música/Divisão de Música Popular, 1984. p. 33.

³⁰⁸ Projeto ideológico sistemático regido para a edificação do nacionalismo brasileiro, que teve como uma de suas bandeiras estabelecer o samba como um de seus símbolos identitários. Vale ressaltar que outros fatores contribuíram para a consolidação desse projeto, como a indústria fonográfica e a circulação industrial de produtos culturais. Nesse período, foi criado o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que tinha por objetivo divulgar a ideologia estado-novista, manipulando e

disco, rádio e publicidade; agora, as emissoras dispõem de recursos para investir em sua programação, tendo por foco busca constante de se aproximar do público.

Segundo Federico (1982, p. 59): “nesta fase pessoas desconhecidas se tornaram famosas, era o início da pessoa pública sendo utilizadas em cartazes, *spots*, *jingles* e nos programas de auditórios”. Ela ainda alerta quanto à “valorização da imagem com programas institucionalizados, [...] Após a hegemonia do locutor, iniciou-se a do produtor, do maestro, do maestro arranjador e principalmente do cantor”. A publicidade passa a ser agressivamente imposta e, o mercado, mais competitivo: “foi deflagrado um sistema competitivo, onde valia tudo e onde o poder econômico mais alto vencia³⁰⁹”. Sem dúvida, esse foi o período de maior crescimento da radiodifusão no País; essa etapa, chamada de “era do rádio”, culminou com características ligadas ao público frequentador dos auditórios³¹⁰ e “com o dinheiro se podia comprar todo o elenco de uma emissora³¹¹”.

A música teve grande importância para o rádio, que sempre investiu na contratação de maestros, arranjadores, copistas e instrumentistas. Na Rádio Nacional – uma das maiores emissoras desse período –, os maestros eram os principais responsáveis por arranjos imortalizados na emissora. Os trabalhos de arranjadores e copistas eram intensos, constando, no arquivo da Rádio Nacional, mais de 52.961 (cinquenta e duas mil, novecentas e sessenta e uma) partituras divididas em 3.881 (três mil, oitocentos e oitenta e uma) orquestrações próprias e 22.080 (vinte e duas mil e oitenta) de orquestrações diversas, com mais de 66.915 (sessenta e seis mil, novecentas e quinze) músicas executadas. Em 1955, a Rádio Nacional teve, em seu auge, crescimento material acompanhado por aumento de pessoal e estrutura física invejável, além das orquestras, dos regionais e *cast* com os mais famosos cantores. O seu acervo de gravações fonográficas era significativo para a época: a emissora chegou a contar com mais de 27.564 (vinte e sete mil, quinhentos e sessenta e quatro)

controlando diversos componentes da vida cultural da sociedade como: a música, rádio, cinema, teatro etc.. Para detalhes: COELHO, Carla Araújo. O Estado Novo e a integração do samba como expressão cultural da nacionalidade. *Revista Vernáculo*, Curitiba, n. 27, 1. sem. 2011. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/vernaculo/article/view/20781/21009>. Acesso em: 10 jan. 2021.

³⁰⁹ FEDERICO, Maria Elvira Bonavita. *História da Comunicação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1982. p. 58.

³¹⁰ “O auditório surgiu em São Paulo com “Palmolive no Palco” de Otávio Gabus Mendes na Record, que, para apresentá-lo, alugava o auditório do Esplanada Hotel (atrás do Municipal de São Paulo). Depois a Nacional o institucionalizou popularizando-o”. Para detalhes FEDERICO, Maria Elvira Bonavita. *História da Comunicação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1982. p. 59.

³¹¹ FEDERICO, Maria Elvira Bonavita. *História da Comunicação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1982. p. 58.

discos. Havia cuidado especial com o departamento musical; tanto que: “em 1955 foi criada a escola de solfejo destinada a melhorar o coro vocal, que ampliou a estrutura da organização, assim como [...] os cursos de califasia e ensaiadores”³¹². Isso confirma que o rádio fez escola, imprimindo estilo e música essencialmente radiofônica.

A Rádio Mineira

Construída e montada pelo tenente Guilherme Manes, a poderosa estação tipo *broadcasting*, com 250 Watts, foi a primeira rádio da cidade de Belo Horizonte: [a Rádio Mineira era “a única no Brasil em alcance circuito, e compõe 3 painéis”³¹³.

Em 06 de fevereiro de 1931, no pavilhão térreo do edifício do Conselho Deliberativo, em noite enluarada, o Secretário da Educação e Saúde Pública, Levindo Coelho, fez pronunciamento intitulado “Utilidade do Rádio na educação popular”. Logo em seguida, a saudação ficou por conta do diretor da Imprensa Oficial, Dr. Noraldino Lima. A programação musical contou com a orquestra composta por D. Gertudes, D. Schimidt, D. Júlia, D. Garcia de Paiva, Luiz Strambi, Raphael Hardy, Fausto Assumpção e João Z. Miranda, que executou o seguinte programa: *Hino Nacional* (Francisco Manoel); *Triumphal March* (Grieg); *Scheherazade* (Rimsky-Korsakov); *Valsa Poética* (Octavio Maul); *Ein Morgen in Sanssouci* (Otto Kockert) e *Fedora* (U. Giordano). Ainda na matéria do jornal *Minas Geraes* de 08 de fevereiro de 1931, consta programa da primeira audição musical ao vivo dessa emissora, com o pianista Hervé Cordovil (1914-1979), que executou: a valsa *Irene*, de sua autoria (atendendo a muitos pedidos); *Amante Sonhador*, valsa do filme *Alvorada do Amor*; *Fantasia do samba Sarambá*; *Cantando aos Raios do Sol*, foxtrot do filme *Um Sonho que Viveu*; *With Me*, foxtrot do filme *Mordedoras*; *Toalha de Rosto*, samba de sua autoria; *Maria Rosa*, samba-canção; *Jacaré Chorando*, samba de sua autoria; *Am I Blue*, do filme *Toca a Música*; *Deixa-me Sonhar*, valsa; e *Trabalhar é Pau*, marcha de sua autoria.

Nascido em 03 de fevereiro de 1914, em Viçosa - MG, Hervé Cordovil foi criado em Manhuaçu. Filho do médico Cordovil Pinto Coelho e de uma musicista amadora, Maria de Lucca Pinto Coelho. Mudou-se, aos 10 (dez) anos, para o Rio de Janeiro,

³¹² FEDERICO, Maria Elvira Bonavita. *História da Comunicação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1982. p 79.

³¹³ Matéria do jornal *Minas-Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado*. Ano XI; Edição 42, 21 de fevereiro de 1931.

onde começou a estudar piano e logo foi tocar na banda do Colégio Militar, onde formou um grupo de *jazz* que fez apresentações em diversas festividades. Hervé Cordovil concluiu seu curso em 1931, e, nessa época, já era conhecido pianista e compositor, atuando na “Rádio Sociedade do Rio de Janeiro e na orquestra de Romeu Silva³¹⁴”; logo depois, em 1933, transferiu-se para a Rádio Philips. Entusiasmado com o sucesso de suas composições, o jovem músico resolveu apresentá-las ao diretor da Casa Edison, Eduardo Souto, que o desencorajou a seguir a carreira de compositor. Ingressou, aos 17 anos, na Faculdade de Direito de Niterói, graduando-se em 1936. Em 1941, casou-se com Daicy Portugal Cordovil e voltou para Manhuaçu (MG), onde trabalhou, como advogado, até 1945, sem nunca abandonar o piano e as composições. Em artigo intitulado “O toadeiro mineiro”, o jornalista Luís Nassif afirma que Hervé Cordovil traz, em suas composições, elementos das “raízes [...] do folclore das congadas, festas de reis, jongos, calangos”³¹⁵. Esse compositor teve, ao longo da carreira, diversos parceiros musicais, como Bonfiglio de Oliveira (*Carolina*, gravada por Carlos Galhardo); Noel Rosa (*Triste Cuíca*³¹⁶, cantada por Aracy de Almeida, e *Não Resta a Menor Dúvida*, do filme *Alô Alô Carnaval*); Osvaldo Moles (*Mimoso Colibri*); Lamartine Babo (*Seu Abóbora*, gravada por Carmen Miranda, *Madame do Barril*, *Morena Sweepstake* e *Inconstitucionalissimamente*); Adoniran Barbosa (*Prova de Carinho*); e Luiz Gonzaga (*A Vida do Viajante*³¹⁷, *Baião da Garoa*, e *Xaxado*), entre outros.

Esse fato é uma das provas de que o rádio foi importante instrumento que, desde o seu início, divulgou a música popular na cidade. O mais interessante é que a matéria comprova que, nessa primeira transmissão da Rádio Mineira, o erudito e o

³¹⁴ Maiores detalhes em: Biografia de Hervé Cordovil. Disponível em: <https://www.letras.com.br/herve-cordovil/biografia>. Acesso em: 18 set. 2021.

³¹⁵ Para maiores detalhes em “O toadeiro mineiro”, de Luís Nassif. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/dinheiro/fi2406200122.htm>. Acesso em 18 set. 2021.

³¹⁶ Áudio de *Triste Culca*, na voz de Aracy de Almeida, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XxXq1MEDK0M>. Acesso em 18 set. 2021.

³¹⁷ Como *Vida de Viajante* foi composta por um nordestino e um mineiro, tomei a liberdade de inserir dois exemplos de áudios. O primeiro é um xote, gravação original de Luiz Gonzaga, melodia de sucesso reconhecido no Brasil inteiro. Nesta gravação, destaque para o violão de 7 cordas executado por Dino 7 cordas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2G2mDtQWQrk>. Acesso em: 18 set. 2021.

O segundo exemplo é a faixa do CD *Gonzagão 100 anos*, que gravei, em parceria com o músico Barral Lima, em 2014. Minha intenção ao escrever este arranjo foi o de trazer a melodia para o estado onde nasceu Hervé Cordovil, desta forma, fui distanciando do Nordeste, inserindo instrumentos e elementos ritmos do congado mineiro. No que se refere à harmonia, ficou por conta do violão de seis cordas e da viola caipira, destaque ainda para pequenas inserções melódicas de Asa Branca e Baião. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=knYbqxXa32o>. Acesso em: 18 set. 2021.

popular foram igualmente valorizados, sendo apresentados tanto na solenidade da inauguração quanto na programação musical dessa emissora.

Outro fato que me chamou atenção foi a presença do violão logo no primeiro mês de atividade da Rádio Mineira; em 21 de fevereiro de 1931, por exemplo, o repertório de música ligeira ficou por conta dos violonistas Manoel Resende e Antônio Borges, além das presenças dos pianistas Renato Augusto de Lima, Hervé Cordovil e Manoel Araújo Viana. A figura abaixo, com trecho de página do *MinasGeraes* (*Órgão Oficial dos Poderes do Estado*), registra esse fato:

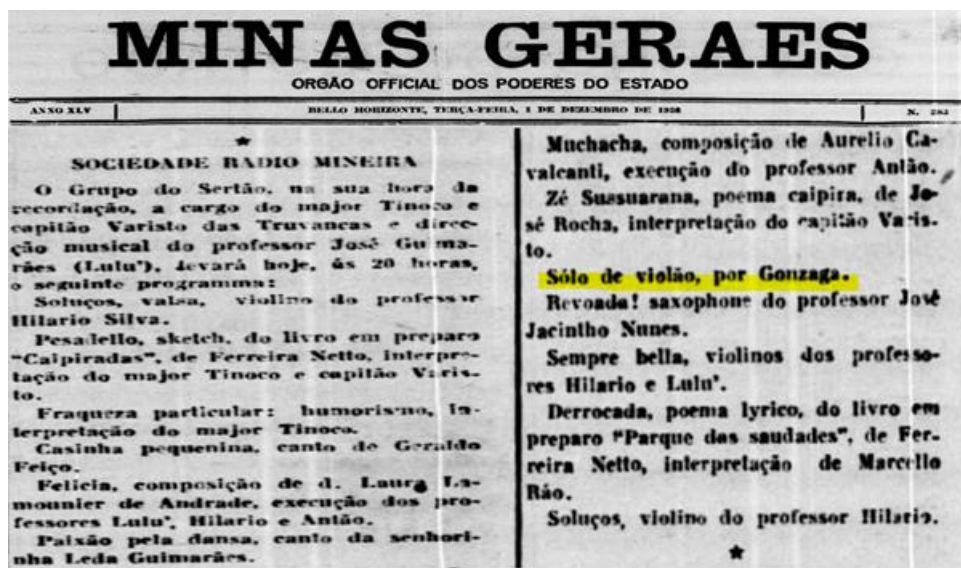
Figura 43 - Matéria publicada no jornal *Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado*. Ano XI; Edição 42, 21 de fevereiro de 1931.



Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

Ainda nessa mesma edição, informa-se sobre a possível “transmissão direto do Palacio da Liberdade aos seus *studios* a Rádio Mineira irradiará os discursos a serem pronunciados por ocasião da visita do Sr. Presidente Getúlio Vargas a esta Capital”. Seguindo os passos das emissoras concorrentes, a Rádio Mineira incluía na sua programação o violão solo, como evidencia a publicação a seguir, feita no *Minas Geraes* (“Órgão Oficial dos Poderes do Estado”):

Figura 44 - Matéria publicada no jornal *Minas Geraes* - *Orgão Oficial dos Poderes do Estado*. Ano XLV; Edição 282, 01 de dezembro 1936.



Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

A Rádio Guarani

No centro da cidade, no edifício da Associação dos Empregados no Comércio, à rua Curitiba, em 10 de agosto de 1936, foram instalados os equipamentos e inaugurada a segunda emissora da capital: a Rádio Guarani. Belo Horizonte, “na sua carreira vertiginosa de progresso, acaba de ser dotada de mais um grande melhoramento com a inauguração da P.R.H.6”³¹⁸. Segundo o jornal *Minas Geraes*, a solenidade de inauguração teve início com o padre Clóvis Souza e Silva celebrando missa em ação de graças; logo após, o maestro Mario Pastore regeu o *Hino Nacional brasileiro*, executado pela orquestra da Rádio Guarani, seguido dos discursos do diretor cultural; do Arcebispo de Belo Horizonte, Dom Antônio dos Santos Cabral; do presidente da Sociedade Rádio Guarani, Christovam dos Santos; e do diretor gerente Antônio Vasconcelos. Em seguida, foi oferecida aos presentes taças de *champagne* e, segundo Campelo (2009, p. 83), “bastou que a orquestra do maestro Pastore entoasse os primeiros acordes da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes, na solenidade de abertura de uma grande festa que a cidade jamais vira, para que a vibração fosse geral”. Apesar de essa escritora citar a apresentação dessa ópera, nem na edição do dia 11 de agosto de 1931 do jornal *Minas Geraes*, nem nas suas edições

³¹⁸ Matéria do jornal *Minas Geraes* - *Orgão Oficial dos Poderes do Estado*. Ano XLV; Edição 188, 11 de agosto de 1936.

subsequentes daquele mês, costa menção aos músicos ou ao repertório executado. Ao contrário da Rádio Mineira e da Rádio Inconfidência, parece que a Rádio Guarani iniciou, timidamente, sua programação musical. Isso explica o fato de essa emissora ser, então, conhecida como estação de serviços; com o *slogan* “a voz do povo”; prestava um serviço de utilidade pública que

[...] funcionava como um departamento autônomo e atendia às mais variadas necessidades da população, anunciando desde o documento perdido, ao urgente remédio salvador de todos os males, como no programa Roda da Vida, que além de focalizar o dia-a-dia da cidade, buscava, junto às autoridades, soluções para os mais variados problemas nas áreas da saúde, da educação, do trânsito, do saneamento, da moradia, entre tantos outros. (CAMPELO, 2010, p. 83).

A crescente popularidade do rádio fez aumentar o “interesse e curiosidade em saber como toda aquela indústria de sonhos funcionava³¹⁹” e o sucesso dos programas de auditório foi quase imediato. A Rádio Guarani tinha um pequeno auditório, com capacidade para cem pessoas; então, para garantir e democratizar a presença dos ouvintes, ingressos “eram distribuídos gratuitamente durante toda a semana, nos pontos de bonde espalhados pelo centro da cidade³²⁰”. Segundo Campelo (2009, p. 84-85), a Rádio Guarani contratou um *cast* de músicos que tocavam em quatro orquestras “uma de câmara, uma popular, uma regional e outra típica, que se apresentavam ao vivo nos principais programas de auditório”. Assim como a Rádio Mineira, que já havia sido incorporada aos Diários e Emissoras Associados do grupo de comunicação Assis Chateaubriand, em 1942, foi a vez de a Rádio Guarani ser integrada esse grupo³²¹. Dentre os vários artistas que iniciaram suas carreiras no estúdio e auditório da rádio, cito Clara Nunes e Agnaldo Timóteo.

O já citado violonista Agostinho de Matos, cujo nome artístico era Augustin Bob, comandou um programa de violão intitulado “Um Violão Dentro da Noite”, nessa emissora. A seguir, imagem de matéria sobre o início desse programa na Rádio Guarani:

³¹⁹ CAMPELO, Wanir. História sonora de uma cidade: Belo cenário para um novo Horizonte radiofônico. In: KLÖCKNER, Luciano; PRATA, Nair (Org.). *História da mídia sonora: experiências, memórias e afetos de norte a sul do Brasil*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2009. p. 83

³²⁰ Idem, 2009, p. 83.

³²¹ PRATA, Nair. *Panorama do rádio em Belo Horizonte*. In: KLÖCKNER, Luciano; PRATA, Nair (Org.). *História da mídia sonora: experiências, memórias e afetos de norte a sul do Brasil*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2009. p. 64

Figura 45 - Matéria publicada no jornal *Estado de Minas*, 06 de maio de 1959.



Fonte: Acervo da família de Augustin Bob.

Agostinho de Matos - Augustin Bob

Mineiro de Catas Altas da Noruega, próximo de Conselheiro Lafaiete, Agostinho Catarina de Matos, mais conhecido como Augustin Bob, nasceu em 30 de abril de 1921. De origem humilde, seu pai, Dosquelin Anacleto de Matos, era pedreiro, pirotécnico e músico amador; sua mãe, Maria de Lourdes de Matos, era dona de casa. De família musical, Augustin Bob teve contato com a música desde criança e, aos sete anos de idade, começou a estudar teoria na banda musical da cidade. Suas primeiras apresentações foram com instrumentos de percussão, passando, depois, a instrumentos de sopro: trombone, saxofone e trompa. Aos quinze anos, compôs seu primeiro dobrado e, junto com seus oito irmãos, montou um grupo de sopros, visando fazer apresentações na região. Aos dezesseis anos, já sobrevivia de música, tocando nas bandas Meridional e Santa Terezinha, das cidades de Carandaí e Conselheiro Lafaiete. Sempre inquieto, resolveu aprender instrumento harmônico; foi quando teve contato com o violão, iniciando seus estudos com o professor José Santiago. Sua habilidade com a leitura musical o ajudou com o violão e logo Augustin adotou o pinho de seis cordas como instrumento principal. Influenciado pela “era do rádio”, começou

a compor, para esse instrumento, valsas, maxixes e sambas, e seu primeiro recital foi no Cine Teatro de Carandaí. Com o sucesso dessa primeira apresentação, foi convidado a fazer uma pequena turnê por outras cidades do Estado e, em busca de novos desafios, sua transferência para Belo Horizonte foi inevitável. Músico e compositor habilidoso, Augustin começou a ser requisitado para tocar em bares, festas e bailes e seu contato com o rádio, em programas de auditório, foi o impulso que faltava para alavancar sua carreira. No rastro de sucesso de outros pares, como Elias Salomé, Sebastião Idelfonso e Mozart Bicalho, Augustin foi contratado, como violonista, pela Rádio Inconfidência e, logo em seguida, passou a apresentar seu próprio programa de violão solo: “Um Violão Dentro da Noite”. Com o sucesso desse programa, saiu em excursão, percorrendo os Estados de Goiás, Mato Grosso, Espírito Santo, São Paulo, Rio de Janeiro e Paraná. Nesse mesmo período, recebeu convite para fazer uma turnê por países da América do Sul, com destaque para a sua permanência no Paraguai por mais de seis meses³²², quando teve contato com a cultura desse país, sendo, aí, convidado para atuar em diversas emissoras de rádio e programas de TV. De volta a Belo Horizonte, foi contratado pela Rádio Guarani, quando voltou a apresentar o programa “Um Violão Dentro da Noite”, sendo também contratado para atuar na extinta TV Itacolomy.

Agustin Bob segue a mesma carreira, com características semelhantes às de outros violonistas do rádio: trabalhando como professor, compositor e apresentador. Multi-instrumentista, atuou em regionais e programas de auditório, tocando cavaquinho, bandolim, clarineta, saxofone, flauta e acordeon. Em 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.

³²² Suponho que a viagem desse músico aos países vizinhos serviu de inspiração para ele compor a música *Bela Vista*. Apesar das modificações, como o compasso $\frac{3}{4}$, *Bela Vista* guarda similaridade com a polca, que era composta, usualmente, em compasso composto e, geralmente, executada em andamento rápido e alegre. Do contato desse ritmo de origem europeia com a cultura latino-americana resultaram dois outros ritmos: a guarânia – mais lenta do que a polca –, e o chamamé – um ritmo, digamos, mais moderado. Essa trinca – polca, guarânia e chamamé – trazem elementos da identidade cultural não apenas do Paraguai, mas, também, do Norte da Argentina e do Centro-Sul brasileiro; mais especificamente, do Estado do Mato Grosso. Outro aspecto relevante é que a guarânia influenciou a música raiz e sertaneja tocada na era do rádio.

Figura 46 - Fotos de Agustin Bob - 1ª) Agustin Bob acompanhado de sua esposa. 2ª) Agustin Bob em uma apresentação.



Fonte: Acevo da família Matos.

A Rádio Inconfidência

A cidade não tinha completado 38 (trinta e oito) anos de existência quando se inaugurou a Rádio Inconfidência. Reconhecida como emissora “padrão de continente, [...] devido aos estúdios e à modernidade dos equipamentos que possuía”³²³, essa rádio foi criada, segundo Jader de Oliveira (2010, p. 99), em *No tempo mais que perfeito: vida e sonhos de Belo Horizonte nos anos 50*, quando o Secretário da Agricultura, Israel Pinheiro (1896-1973), recebeu, do “Governador Benedito Valadares (1892-1973, governador de 33 a 45), a aprovação de uma ideia inédita: o Estado ter uma emissora de rádio”. O recurso financeiro para dar continuidade a esse projeto veio da colaboração de mais de 400 (quatrocentos) prefeitos do Estado. Isso porque Israel Pinheiro “pediu ajuda a todos os municípios do estado”, lembrando que, na época, os prefeitos não eram eleitos pelo povo e, sim, escolhidos pelo governador. Por isso, a aprovação da ideia de Israel Pinheiro foi unânime e, em 03 de setembro

³²³ Segundo Oliveira (2010), essa declaração foi feita em um congresso na Argentina. Para detalhes: OLIVEIRA, Jader de. *No tempo mais que perfeito: vida e sonhos de Belo Horizonte nos anos 50*. Belo Horizonte [s.n.], 2010.

de 1936, “nasceu a rádio com todas as suas instalações do mais alto nível nos 3º e 4º andares da Feira Permanente de Amostras.” A cerimônia de inauguração foi aberta com discurso do governador, Benedito Valadares, e a atração musical, apresentada por Francisco Lessa, contou com a presença dos cantores que vieram do Rio de Janeiro: Orlando Silva, Nuno Roland, Dalva de Oliveira, Herivelto Martins, Sebastião Pinto e Moraes Neto.

O programa *A Hora do Fazendeiro*, apresentado por dois importantes locutores do rádio mineiro – Teófilo Pires e Helionice Rabelo Mourão – foi criado com a intenção de aproximar o campo da cidade, com formato informativo e instrucional, sendo, nele, respondidas dúvidas do homem campo e de produtores rurais do Estado. Com o alcance das ondas do rádio, esse programa teve, imediatamente, considerável audiência e o volume de cartas recebidas era considerável, segundo Parreiras (2014, p. 45): “em 1947, o locutor de “A Hora do Fazendeiro”, Rubem Tomich, afirmava ser aquele “o mais antigo e o mais ouvido programa agrícola do rádio brasileiro”. É interessante observar a importância da audiência para as emissoras de rádio; a mim, como pesquisador, chamam-me a atenção as presenças do violão e da viola de 10 (dez) cordas, instrumentos que atuaram e atuam ativamente no segmento da música rural, sertaneja. Há, ainda, poucas pesquisas sobre a parceria viola/violão e a atuação conjunta desses instrumentos musicais mais populares no Brasil; ou seja: duplas espalhadas pelo Brasil que conformaram um cancionário considerável ainda são pouco estudadas no meio acadêmico brasileiro. Outro fato interessante é a relação que se estabelece entre o repertório do violão do rádio e o universo sertanejo e rural. Cito, a título de exemplo, 2 duas peças: (1) a faixa nº 11 do disco de Agustín Bob, *Ponteando a viola*³²⁴, e (2) a composição de Nelson Piló intitulada *Suspiro da Nega*³²⁵, gravada, pelo próprio autor, no final da década de 1960.

Segundo Parreiras (2014, p. 56), a Rádio Inconfidência contava com quatro orquestras e, nela, as apresentações eram ao vivo:

[a] 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

³²⁴ Áudio da obra *Ponteando a Viola*, de Agustín Bob, disponível em: <https://youtu.be/ZM7q5hjHS6Y?t=576>. Acesso em 10 jan. 2021.

³²⁵ Áudio da composição de Nelson Piló intitulada *Suspiro da Nega* disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=DOgYX8Q-H_4. Acesso em: 10 jan. 2021.

violões, 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. (PARREIRAS, 2014, p. 57).

O autor ainda destaca os trabalhos dos regionais,³²⁶ que ficavam sob o comando do flautista e professor Juvenal Dias e do violinista e professor Bento de Oliveira. No regional da Rádio Inconfidência, destacavam-se os músicos “Waldir Silva, Ofir Mendes, Elias Salomé, Mário Vaz de Melo, Zinho do Cavaco, Sanica, Nicodemos – também conhecido como “Príncipe Nica” –, Milton Mota e tantos outros”³²⁷.

Figura 47 - Conjunto Regional da Rádio Inconfidência Juvenal Dias da Silva (flauta), Elias Salomé (violão).



Fonte: CARVALHO, 2014, p.38.

Segundo Parreiras (2014, p. 38), “[o]s programas de auditório, nos fins dos anos 1950, tinham lugar assegurado na programação da rádio”, sendo muito utilizado pelos regionais; esse foi o período em que o violão do rádio se firmou como produto sonoro, fonográfico e editorial no País. A Rádio Inconfidência, a exemplo das rádios

³²⁶ O regional era uma espécie de coringa nas rádios, acompanhavam os artistas sem a necessidade e um “arranjo”. Eram músicos experientes que, na maioria das vezes, tocavam “de ouvido”.

³²⁷ PARREIRAS, Ricardo. *O Gigante do Ar: A História da Rádio Inconfidência Narrada por Ricardo Parreiras e convidados*. Belo Horizonte: Rádio Inconfidência, 2014. p. 57.

de São Paulo e Rio de Janeiro, construiu um auditório com mais de 900 (novecentos) lugares, podendo chegar a 1.500 (um mil e quinhentos) lugares³²⁸.

Figura 48 - Auditório Lakmé rádio inconfidência.



Fonte: CARVALHO, 2014, p. 68.

Encontrei evidências de que os violonistas Sebastião Idelfonso e Agustin Bob trabalharam, durante certo tempo, na Rádio Inconfidência, mas nada se compara ao tempo de serviço do multi-instrumentista e compositor Elias Salomé (1911-1985).

Elias Salomé - o “homem dos 70 instrumentos”

Elias Salomé iniciou seu aprendizado musical como autodidata e a escolha opção pelo violão, segundo seu sobrinho Nelson Salomé³²⁹, deveu-se a um motivo simples: era instrumento de fácil aquisição e oferecia mais oportunidade para as serestas, uma tradição na cidade. Segundo Nelson: “na época existiam duas opções

³²⁸ Para mais informações: CARVALHO, Guilherme Dias Melo. *A Rádio Inconfidência nos tempos do auditório: considerações sobre os gêneros musicais no acervo de partituras*. 2014. 84 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

³²⁹ Nelson Salomé (1950) foi professor da UEMG (Universidade do Estado de Minas Gerais). Formação: mestrado na UNI-RIO (RJ), sob a orientação de José Maria Neves; especialização em Musicologia Histórica Brasileira; Regência Coral; Graduação em Composição UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais).

para o músico do interior, ou tocava em seresta ou tocava na banda de música da cidade”³³⁰. No final da década de 1920, morando no interior do Estado, aperfeiçoar-se com um professor de música não era tarefa fácil. A saída que encontrou foi aproveitar as presenças de músicos do Rio de Janeiro que vinham à cidade vizinha de Baependi para se apresentarem no Cassino de Caxambu³³¹. Dessa forma, foi aprimorando sua técnica com o instrumento e fazendo contatos com artistas de outros Estados. Elias Salomé nasceu em Baependi, no Sul de Minas Gerais, em 1911; apaixonado, desde cedo, pela música, sua dedicação era diária e, em 1933, foi contratado para tocar, na cidade vizinha de São Lourenço, na orquestra do Cassino, recebendo, em seguida, convite para trabalhar, como violonista, no regional das Rádios Educadora e Record, na cidade de São Paulo. Elias Salomé acompanhou o início do rádio em São Paulo, onde permaneceu até o final de 1935, e, em 1936, foi contratado pela recém inaugurada Rádio Inconfidência, de Belo Horizonte. O trabalho de Elias nessa emissora foi intenso e, durante as quatro décadas seguintes, realizou diversas atividades; entre elas, atuou no programa “Escola de Rádio”, criado com objetivo de formar profissionais para atuar no rádio³³²; no programa “Hora H”, no qual demonstrava habilidade criativa e musicava, de improviso, versos do poeta e escritor Djalma Andrade; foi, também, produtor do “Programa do Pinduca” e lançou o famoso programa “Elias Salomé em busca de talentos”, no qual artistas como Vassourinha, Osvaldo Porto, Dário Zamboni, Edson Lopes, Halley Flamarion e o grupo vocal e instrumental “Titulares do Ritmo³³³” iniciaram carreiras.

Foi premiado, em 1938, com a música *Gosto variado*, em 1º lugar, em concurso de músicas carnavalescas realizado em Belo Horizonte, tendo recebido, também,

³³⁰ Entrevista concedida por Nelson Salomé em 09 de fevereiro de 2022.

³³¹ Administrada pela Fundação da Companhia Grande Hotel João Carlos e Cassino, que, atualmente, se denomina Palace Hotel de Caxambu - MG. O cassino dessa cidade foi inaugurado em 16 de janeiro de 1892 e é considerado o mais antigo do Brasil. Mais detalhes em: <http://palacehotel.com.br/cassinis/>. Acesso em: 27 set. 2021.

³³² COTA, Leide Mara da Conceição. *Rádio, educação e formação da identidade nacional: um estudo da Rádio Inconfidência de Minas Gerais (1930-1950)*. 2016. 220 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016. p. 96.

³³³ Um dos maiores grupos vocais e instrumentais da música brasileira, os “Titulares do Ritmo” era formado por seis deficientes visuais, alunos do Instituto São Rafael: compositor, arranjador, violonista e pianista Francisco Nepomuceno de Oliveira, o Chico (Fortaleza - CE, 1927-); cantor e violonista Geraldo Nepomuceno de Oliveira (Fortaleza - CE, 1931-); cantor e violonista Domingos Ângelo de Carvalho (Moeda - MG, 1921-); cantor João Cândido Brito (Bom Jesus do Galho - MG, 1928); cantor Joaquim Alves (Valença - BA, 1921-); e cantor Sóter Cordeiro (São João Evangelista - MG, 1926 - 1984).

outros prêmios, como o “Martinho Abranches” da revista *Fon Fon*; pelos serviços prestados no setor musical, recebeu, do Governo do Estado de Minas Gerais, o Prêmio Botão de Ouro. Em 1970, por iniciativa do vereador Aldair Pinto, recebeu o título de “Cidadão Honorário de Belo Horizonte” e, em 1983, foi homenageado pelo festival “Cante & Conte”, em sua cidade natal.

Elias Salomé tocava bandolim, violão, violino, acordeon, piano e órgão eletrônico. Como compositor, além da sua famosa valsa *Capricho*, orquestrada e apresentada, inúmeras vezes, pelo maestro Radamés Gnattali, no programa “Um Milhão de Melodia”, da Rádio Nacional, destaque: *Saudade de Baependi*; *Gosto Variado*; *Minas Gerais*; *Feitiço*³³⁴; *Só Por Cauda de Vancê*³³⁵; *Salve-se Quem Puder*³³⁶; *Baiana Dengosa* em parceria com Lopes Rodrigues³³⁷; *Brasil*; e *Brasil Encantado*³³⁸, essas duas últimas em parceria com Bola Sete, além de diversas músicas infantis editadas no álbum *Cariúnas em Pauta*, de 1964. Esse álbum foi editado com partituras e letras, estando, entre elas, as seguintes: *Marcha dos Cariúnas*, *Pinduca na Sanfona*, *Valsa da Vovozinha*, *Vaqueiro Destemido*, *Vida Boa*, *Avante*, *Cariúnas*, *Conselhos da Mamãe*, *Cuco*, *Dia de Festa*, *Banda dos Sapos*, *Xinoca*, *Xininha*, *No Meu Céu Só Existe Uma Estrela*, *A Vida Passa*, *Sobe Balãozinho*, e *Cartinha a Papai*.

Nos anos 1950, inaugurou-se o primeiro estúdio especializado em propaganda de Belo Horizonte, juntamente com uma escola de música: o “Stúdio Elias Salomé”. Nessa mesma época, fundou o projeto sociocultural “Bando dos Cariúnas”, formado por cerca de 40 (quarenta) jovens de baixa renda.

³³⁴ Autoria da obra encontrada em matéria do jornal *Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado*. Ano XLVI; Edição 133, 10 de julho de 1938. Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

³³⁵ Autoria da obra encontrada em matéria do jornal *Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado*. Ano XLVI; Edição 133, 10 de julho de 1938. Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

³³⁶ Autoria da obra encontrada em matéria do jornal *Minas Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado*. Ano XLVI; Edição 107, 11 de maio de 1937. Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

³³⁷ Áudio da composição de Elias Salomé *Baiana Dengosa* disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EzA94qzcmQ8>. Acesso em: 10 jan. 2021.

³³⁸ Áudio da composição de Elias Salomé intitulada *Brasil Encantado* disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2oLsKp_y6-Q. Acesso em: 10 jan. 2021.

Figura 49 - Elias Salomé regendo e tocando violino em apresentação com o “Bando dos Cariúnas”.



Fonte: Acervo pessoal de Nelson Salomé.

Por essa orquestra passaram nomes como Tânia Cançado e Tércia Cançado, juntamente com seus irmãos. Durante muito tempo, o “Bando dos Cariúnas” se apresentou, semanalmente, ao vivo, na Rádio Inconfidência e na TV Itacolomy, em Belo Horizonte, além de diversos *shows* em teatros, feiras e festivais beneficentes.

Segundo Nelson Salomé, além de ser exímio bandolinista – “o violino e o violão eram os instrumentos que meu tio tinha maior desenvoltura”³³⁹ –, Elias demonstrava habilidade para acompanhar cantores ao vivo em programas da rádio, e comenta sobre a convivência musical com outros violonistas da época, como Nelson Piló e Sebastião Idelfonso, concluindo assim: “cheguei a presenciar o meu tio tocando, com Mozart Bicalho, a valsa *Gotas de Lágrimas*”. Segundo Nelson Salomé, o repertório violonístico do seu tio Elias era eclético, composto por choros, valsas, maxixes, marchinhas e sambas, e ele não se limitava ao repertório popular porque, segundo Nelson, também executava algumas obras do repertório erudito. Esse mesmo informante comenta que, em 1950, o violonista espanhol Andrés Segóvia esteve em

³³⁹ Entrevista concedida por Nelson Salomé em 09 de fevereiro de 2022.

Belo Horizonte, para fazer um recital, e conheceu Elias Salomé, tendo os dois saído para jantar, ocasião em que trocaram informações sobre música e violão.

Figura 50 - Elias Salomé (à esquerda) em jantar com o violonista Andrés Segóvia (1893-1987), em 02 de maio de 1950.



Fonte: Acervo pessoal de Nelson Salomé.

Esse importante personagem do violão em Belo Horizonte atuou, por mais de 50 (cinquenta) anos, como professor, compositor, produtor e apresentador. Trabalhou nas rádios Educadora e Record, em São Paulo, e, em Belo Horizonte, nas Rádios Inconfidência e Guarani e na TV Itacolomy.

Em 08 de junho de 1985, aos 73 anos, morre Elias Salomé – “o homem dos 70 instrumentos”, como era conhecido –, após 47 dias internado no Hospital da Previdência, vítima de trombose cerebral. Morria “um dos músicos mais tradicionais de Belo Horizonte”, segundo o radialista Levi Freire, “uma tradição musical que se extingue em Belo Horizonte³⁴⁰”. Elias Salomé foi mais um dos diversos personagens do violão mineiro; no momento, ficam as memórias, as histórias e a certeza da existência de um repertório que precisa ser pesquisado e executado.

³⁴⁰ *Estado de Minas* - domingo, 09 de junho de 1985 - 1º caderno, p. 8.

Sebastião Idelfonso - Meu amigo violão

A música entrou na vida desse mineiro de Ponte Nova - MG, quando, ainda criança, trocou um curió por um cavaquinho:

[e]u tinha um curió [...], mas eu gostava muito de música e um amigo do meu pai ofereceu trocar o curió por um cavaquinho. Eu fiquei entusiasmado com o instrumento e fiquei a noite toda batendo naquele cavaquinho, sem saber tocar, mas me sentia bem de ficar ouvindo aquele som. (IDELFONSO, 2021).

Sebastião Idelfonso contou-me, em entrevista, que, aos 10 (dez) anos, juntou dinheiro para comprar seu primeiro violão. Como a sua cidade não tinha loja que vendia esse instrumento, foi caminhando, até Furquim (distrito de Mariana, próximo a Acaiaca - MG, passando pelo distrito de Barroso. Idelfonso explica, “se gastasse com a passagem do trem, desinteirava o dinheiro para comprar o violão”. E, assim, após caminhar mais ou menos 31 km, adquiriu o instrumento que o acompanharia por toda a vida. Começou aprendendo os primeiros acordes com o seu cunhado; animado com a conversa, Idelfonso relembra, “encantado, tentando tirar o som daqueles acordes no violão, nunca mais parei”. O aprendizado do violão acontece de forma prática:

Todas as pessoas que sabiam algum acorde ou musica eu perguntava, prestava atenção. Naquela época era difícil encontrar um professor [...], e eu não tinha condições de pagar, então eu ia pegando dicas, toques com um e com outro e sempre com o violão na mão. (IDELFONSO, 2021).

Sebastião relata que o violão lhe trouxe várias conquistas; com voz calma e cansada pelo tempo, ele as enumera, uma por uma. A primeira: relembra que, ainda jovem, se transferiu para Ouro Preto, em busca de emprego; logo começou a trabalhar em uma padaria. Seu patrão, “Seu Lili”, ao saber que ele tocava violão, fez-lhe a seguinte proposta: “a partir de amanhã, você vai trabalhar comigo no escritório e vamos ensaiar todos os dias para cantar e tocar juntos”. Com ensaios e mais tempo para praticar, ele foi aprendendo, formando repertório de serestas e serenatas.

Segundo Idelfonso, seu objetivo sempre foi tocar no rádio e, em busca de melhores oportunidades, transferiu-se para Belo Horizonte. Sua segunda conquista foi quando realizou sua primeira apresentação no rádio, no programa de Valdomiro Lobo, e completa: “e assim fui tocando choro, valsas e serestas na rádio Mineira,

Guarani, entre outras que existiam na época”. Para se manter, trabalhava, durante o dia, como motorista de caminhão e, à noite, tocava em uma gafeira por 10 mil réis. Os contatos, na época, eram feitos no “ponto do músico”, em frente ao Café Nice (quase na esquina da avenida Afonso Pena com rua dos Carijós),

local onde os músicos se encontravam e as pessoas iam para contratar conjuntos [...], bandas [...] para tocar por todo o estado. Foi lá que conheci o Derlê, ele dominava o mercado de bailes e recepções na época. (IDELFONSO, 2021).

Agora já relatando sua terceira conquista, Sebastião explica que, contratado para tocar na orquestra do maestro Derlê, viajou pelo Estado Minas Gerais, fazendo bailes, festas e, em Belo Horizonte, se apresentou no cassino da Pampulha e nos melhores clubes. Já conhecido no meio musical, sempre tocando nas rádios, sua quarta conquista foi em 1955, quando foi contratado pela recém inaugurada TV Itacolomy. Em sua carreira, Sebastião acompanhou diversos artistas; entre eles: Nilo Alves, Lagoinha, Clara Nunes, Nelson Gonçalves, Orlando Silva, Sílvio Caldas, Ângela Maria e Carlos Galhardo.

Apesar de todas as conquistas, Sebastião relata que viver de música em Belo Horizonte naquela época não era fácil; com o tempo, foi sentindo que precisava ter estabilidade financeira. Decide, então, ingressar na Polícia Militar: “[o]lha, por causa do violão fui muito bem recebido na polícia, [...] eu tocava no alojamento ficavam todos ouvindo meu violão”. Sempre demonstrando amor pelo violão, Idelfonso afirma que ele sempre lhe abriu portas e aponta como mais uma conquista o convite para tocar uma música para um superior hierárquico, quando executou uma peça do Américo Jacomino (Canhoto): a valsa *Abismos de Rosa*:

era um sucesso essa valsa e todos gostavam do violão solado graças ao Dilermando Reis. Mais uma vez a música fez a diferença na minha vida, o comandante ouviu, pegou um papel e me transferiu direto para a banda de música. Nossa, eu confesso que fiquei feliz demais, porque era um reconhecimento pelo meu talento na música. (IDELFONSO, 2021).

Como, na Banda de Música da Polícia Militar de Minas Gerais, não havia o cargo de violonista, Idelfonso foi orientado a executar instrumentos de percussão. Agora, sua conquista foi ter um professor de leitura musical, o sargento Cristóvão. Com o tempo, Idelfonso prestou exame e foi promovido a 3º sargento músico e se aposentou, em 1979, como 2º sargento músico da Polícia Militar de Minas Gerais.

O professor Idelfonso relata que, mesmo com dificuldades, conseguiu conciliar a carreira militar com o violão: “sempre tocando no rádio e fazendo serenatas, serestas, bailes. Eu nunca deixei de tocar, nem conseguiria, porque sempre fui boêmio”. Atualmente aposentado, confidencia ter sentimento de liberdade: “pela primeira vez eu estava livre para fazer somente música, sem me preocupar com sobrevivência”.

Ao informar sobre o seu programa no rádio, Sebastião Idelfonso relembra que foi o primeiro músico da Rádio Itatiaia em Nova Lima; em 1952, essa emissora estava iniciando atividades, quando esse violonista, seguindo os passos de seu ídolo, Dilermando Reis, começou a apresentar o programa intitulado “Meu Amigo Violão”:

No início eu comecei sozinho e depois conheci o José Vieira lá na feira da mostra perto da rádio Inconfidência. Nós tocávamos todos os sucessos do violão na época. Era um programa único aqui em Minas Gerais. (IDELFONSO, 2021).

Ainda falando sobre esse seu programa informa: “tocávamos em todas as rádios. Tinha dia que fazíamos o programa ‘Meu Amigo Violão’ em duas emissoras”. Tendo trabalhado em várias emissoras da capital mineira, Sebastião Idelfonso manteve esse programa no ar por mais de 50 (cinquenta) anos. Segundo seu filho, Adriano Tomé, o repertório era moldado de acordo com os pedidos dos ouvintes, que eram feitos, por telefone, durante o programa,

Eu acompanhava meu pai (Sebastião Idelfonso) nos programas, já era apaixonado pelo violão, [...] os ensaios eram muitas vezes feito nos corredores frios da rádio. Eles anotavam um repertório pré-determinado e durante o programa nós recebíamos ligações dos ouvintes que faziam seus pedidos musicais. É interessante como a música instrumental de violão tinha um grande apelo [...] tinha um público. Geralmente o repertório era executado ao vivo, deixando duas ou três músicas para ser tocada do discos que eles gravaram. (ADRIANO TOMÉ, 07/ 02/2022).

O programa era dinâmico e seu repertório era aberto ao público, que tinha participação ativa. Cumpre observar que a parceria disco e rádio se fazia presente porque, no final da programação, para divulgar seu trabalho autoral, incluía na *playlist* duas ou três faixas dos LPs/CDs gravados durante sua carreira.

Idelfonso foi músico atuante em regional, trabalhou nas emissoras Guarani e Inconfidência em programas de auditório e transmissão ao vivo. Como citado anteriormente, Sebastião Idelfonso pode ter sido o violonista que mais gravou discos

em Belo Horizonte: mais de 23 (vinte e três) títulos. Como intérprete, gravou obras de Canhoto, João Pernambuco, Pixinguinha, Bola Sete, Waldir Azevedo, Luiz Gonzaga, Bach, Glenn Miller, Zequinha de Abreu, Garoto, Mozart Bicalho e Dilermando Reis, entre outros. Seu extenso trabalho autoral ultrapassa 200 (duzentas) peças; entre elas: *1º de Maio* (choro); *A Beira Mar*, *A Hora do Coroa* (valsa); *A Palavra de Deus* (prelúdio); *Adeus Serenata*³⁴¹ (valsa); *Alma Mineira* (valsa); *América, Meu Amor* (valsa); *Amor e Romance* (estudo para dois violões); *Arrumação* (valsa); *Brasil Caboclo* (forro lamba); *Brincando com a Viola* (pagode); *Brincando com as Cordas* (catira); *Carijó no Terreiro* (choro); *Cascata de Valsa* (valsa); *Chamego da Baiana* (maxixe); *Chorinho do Dimas* (choro); *Como Chora um Violão*; *Conversa de Violão* (choro); *Cruz do Monte* (guarânia); *Dança as Flores*; *Dança Mineira*; *Domingo Alegre* (country); *Dondoquinha* (valseado); *Elias no Ritmo* (choro-maxixe); *Eunice Mazurca*; *Farra na Tijuca* (choro); *Feiticeiro* (choro); *Felicidade* (cururú); *Festa de São Gonçalo*; *Hino a Itatiaia*; *Homenagem ao Bentinho* (valsa); *Imitando o Cavaquinho* (choro)³⁴²; *Idelfonso no Choro* (choro); *Lembrança de Goiás*; *Luar de Barra Longa*; *Luar de Ouro Preto*; *Luar de Ponte Nova* (balada); *Meu Amigo Dico* (toada); *Meu Amigo Uerses* (choro estilizado); *Moderninho* (choro); *No Tempo do Miro* (choro); *Dança Mineira* (choro); *Nordestina* (guarânia); *Olhando para o Céu* (canção); *Paraguaiana* (guarânia); *Peixe Frito* (choro); *Pica-Pau* (choro); *Pinguim* (choro); *Roda Roda* (marcha Junina); *Santo Reis* (congada mineira); *Saudade de Mariana*; *Saudade do Vieira* (valsa); *Saudade Palavra Doce* (valsa)³⁴³; *Saudades de Acaiaca*; *Saudoso Tuta* (choro); *Segura Lourenço* (pagode); *Senhora da Boa Viagem* (valsa); *Serenata em Madri*; *Sorriso Triste* (choro-canção); *Suspiro da Criola* (choro batuque); *Tá Bão Fio* (lambada); *Tema para Solistas Instrumentais* (choro); *Toada Grécio* (toada); *Triste Melodia* (country); *Triste Sabiá* (choro-maxixe); *Uersses no Choro* (choro); *Um Carneiro e Uma Saudade* (valsa); *Um violão pela América* (samba-choro); *Vieira no Choro* (choro); e *Vivendo a Saudade* (valsa).

³⁴¹ Áudio da composição de Sebastião Idelfonso intitulada *Adeus Serenata* disponível em: <https://youtu.be/9lkxOjz7chc?t=170>. Acesso em: 10 jan. 2021.

³⁴² Áudio da composição de Sebastião Idelfonso intitulada *Imitando Cavaquinho* disponível em: <https://youtu.be/9lkxOjz7chc>. Acesso em: 10 jan. 2021.

³⁴³ Áudio da composição de Sebastião Idelfonso *Saudade Palavra Doce* - Arranjo e execução de Reginaldo Martins disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=a_1MIPilvSU. Acesso em: 10 jan. 2021.

Cumprе salientar a diversidade rítmica composicional de Sebastião Idelfonso; sua paixão estende-se não somente ao violão, mas a tudo o que ele representa de brasileiro: um manancial de possibilidades harmônicas, rítmicas e melódicas que precisam ser pesquisadas, para se entender seus dialetos. A obra desse violonista foi construída na sua (con)vivência com o disco e o rádio e tudo o que isso representa em termos de pluralidade. Sebastião Idelfonso também desenvolveu, durante muitos anos, atividade didático-pedagógica, aparentemente desenvolta, e fala, com carinho, sobre seu relacionamento com os alunos e amigos violonistas –; entre eles, José de Assis Martins:

[...] um professor fino que dava aula individual. 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 falava 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 melhor, o mais preparado, uma coisa nível acima. Lá eu encontrava o Walter violonista, um cego que tocava muito bem também, ele era aluno do José Martins. O Martins tinha alunos preparados, profissionais. (IDELFONSO, 2021).

Quando pergunto sobre o violão clássico e o violão do rádio, ele afirma: havia uma divisão clara: música clássica no violão e a música do rádio, e explica, com certo entusiasmo:

[...] o José Martins era o principal do violão clássico, [...] tocava música para ouvir, admirar, era dos compositores sérios. Ele tinha alunos que queriam tocar essa música séria. 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. Mas depois o pessoal do clássico começou a tocar o nosso repertório, acho que eles valem valor nesta música. (IDELFONSO, 2021).

Ainda falando sobre amigos, Sebastião informa sobre a sua amizade com outro expoente do rádio, Nelson Piló, nestes termos:

[eu] conheci o Nelson Piló, foi muito meu amigo, ele sabia escrever, fazer arranjo, e criava música todos os dias, escrevia partitura até em papel de pão. Ele conviveu com os grandes do rádio, porque ele era grande também, mas morreu no esquecimento aqui em Belo Horizonte. (IDELFONSO, 2021).

E emenda relatando sua visita ao amigo Mozart Bicalho, alguns dias antes da sua morte, em 1986:

[o] Mozart Bicalho, eu fui tocar para ele no edifício JK uns dias antes dele partir. Cuidei, toquei, lembramos [...] da rádio e da vida com o violão. Ele vivia com os bolsos cheios de balas, adorava bala. Somos do tempo em que tudo era uma novidade, inclusive as balas. (IDELFONSO, 2021).

Durante toda entrevista, Sebastião Idelfonso se refere ao violão como um amigo e, ao fim da nossa conversa, com o instrumento no colo, do alto de seus 90 (noventa) anos, entre histórias e as memórias, desabafa:

[eu] gravei 28 LPs e 10 Cds todos na cidade de São Paulo, apenas 1 Lp foi gravado pela gravadora La Paloma, o resto [foi] independente. Gravei Canhoto, João Pernambuco, Pixinguinha, Dilermando e músicas minhas.

Eu estou aqui com mais de 90 anos, já vivi muito e todos os meus amigos do violão partiram. [...] Eu sei que o violão foi meu melhor amigo e companheiro, com ele eu fiz minha vida - o violão foi a alma da minha vida. (IDELFONSO, 2021).

Escrever sobre o violonista Sebastião Idelfonso não foi tarefa fácil porque a sua atuação ultrapassa os limites da técnica instrumental ou carreira porque, quando ele descreve seu sentimento pelo violão, ultrapassa a formalidade de uma pesquisa. Com o caminhar da conversa, percebi que aquele senhor não desejava falar dos seus feitos ou evidenciar sucesso profissional, porque sua alegria residia em falar da sua relação com o instrumento e todas as conquistas que resultaram dessa convivência. Às vezes, é preciso fugir do óbvio e falar dos sentimentos porque, ao contrário do que se pensa, carreiras não são construídas somente com viagens internacionais, grandes sucessos e muito dinheiro. Na maioria das vezes, é bem diferente: as histórias de alguns personagens do rádio comprovam essa realidade; Sebastião Idelfonso é desses casos, porque foram décadas de dedicação e pouco reconhecimento.

Importante lembrar que temos longo caminho a trilhar no que tange a pesquisas sobre o violão no Brasil, porque seus personagens são protagonistas de produções gigantescas, que incluem diversos *jingles*, arranjos, composições, gravações em fitas e discos. Urge fazê-lo, porque muito desse material está se perdendo em arquivos públicos e particulares pelo País.

O rádio, em Belo Horizonte, assim como em todo o País, desempenhou papel fundamental em benefício da audiência, mudando costumes, imprimindo moda, alinhado aos anseios da Modernidade. As emissoras radiofônicas faziam chegar à população, livre e gratuitamente, várias informações sociais, sanitárias e culturais e a

música sempre desempenhou papel fundamental nesse transmissor de sons, tendo o violão sido seu fiel parceiro em toda essa história.

5.0 O ensino do violão conservatorial

A citação do violão como tendo sido usado em serestas no Curral D'el Rei, comprova que, possivelmente, reuniam-se em torno desse instrumento executores, admiradores e, mesmo que informalmente, algum professor. Sendo proposta deste trabalho registrar a trajetória desse instrumento, busquei informações fidedignas sobre professores e escolas de música nas primeiras décadas da capital mineira.

O ensino do instrumento, antes de chegar ao ponto em que se encontra hoje, teve longo e diverso caminho. Sem pretender esgotar o assunto neste trabalho, mas visando contribuir para a história do ensino de violão na cidade, fiz levantamento minucioso, no periódico *Minas Gerais*, em busca de anúncios de escolas e aulas particulares de violão. Como evidencia o quadro abaixo, encontrei a primeira matéria sobre aulas de violão em edição de 1933; ou seja: em 39 (trinta e nove) anos de edições desse jornal, não encontrei nenhuma referência sobre aulas. Evidencia-se aí outro silenciamento, o do ensino do instrumento na capital mineira.

Sendo assim, escrevo, a seguir, sobre importantes escolas e personagens que contribuíram para o ensino da Música na capital mineira, visto que todo esse arcabouço de informações acaba se unindo e fazendo parte da história do ensino de violão de Belo Horizonte.

5.1 Escola Livre de Música

Em 24 de novembro de 1901, foi realizada a primeira reunião visando fundar a Escola Livre de Música, que começou “a funcionar em 9 de janeiro de 1902, com três alunos³⁴⁴”. Inicialmente, as atividades dessa escola foram realizadas em endereço provisório, na Avenida Paraopeba – hoje, Avenida Augusto de Lima –, e de suas reuniões participavam intelectuais e alguns moradores ilustres, todos com objetivo de discutir os problemas da Educação na recente cidade. Segundo Castro (2012), somente em 1906 foi inaugurado o primeiro grupo escolar da cidade: o Barão do Rio Branco, sendo aí matriculados 180 (cento e oitenta) alunos. Ela destaca que, em 1901, a Escola Livre de Música se tornou importante espaço dedicado ao ensino porque a

³⁴⁴ Idem, p. 224.

sua grade curricular contemplava, além do ensino musical, aulas de Aritmética e Português.

Figura 51 - Matéria publicada no jornal Minas Geraes - Orgão Oficial dos Poderes do Estado. Ano X; Edição 330, 17 de dezembro de 1901.

<h1>MINAS GERAES</h1>			
ORGÃO OFFICIAL DOS PODERES DO ESTADO			
ANNO X	ASSIGNATURA ANNUA Anno 240000 Semestre 120000	BELLO HORIZONTE Terça-feira, 17 de Dezembro de 1901	ASSIGNATURA PORA DE CAPITAL Anno 640000 Semestre 320000
			N. 330
<p style="text-align: center;">Escola Livre de Musica DE BELLO HORIZONTE</p> <p>As inscripções para os exames de admisión, bem como as matriculas para os diversos cursos desta Escola, estarão abertas durante a primeira quinzena de janeiro proximo, na secretaria da Escola á Avenida Paraopeba, em frente ao Grande Hotel. O secretario, <i>José Ramos de Lima</i>.</p> <p style="text-align: right;">(10-3)</p>		<p style="text-align: center;">EMPORIO MUSICAL DE Francisco J. Flores</p> <p>Neste estabelecimento encontram-se todos os artigos concernentes a instrumentos de musica, bem como variado sortimento de musicas de dança, de salão e classicas para piano a 2 e a 4 mãos, estudos e exercicios especiaes para pequenas mãos, metodos, escalas, etc.</p> <p>Alugam-se e afinam-se pianos e concertam-se mandolinos.</p> <p style="text-align: center;">RUA DO ESPIRITO SANTO Bello Horizonte</p> <p style="text-align: right;">(20-9)</p>	

Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

Em pouco tempo, um dos fundadores dessa escola, o maestro Francisco Flores³⁴⁵ torna-se uma figura importante apresentando-se em vários lugares como no Grande Hotel, Clube das Violetas, Salão do Congresso, Salão do Senado, Salão Steckel, Congresso Mineiro, no Grêmio Olavo Bilac, além de reger a orquestra no Teatro Municipal e dirigir a banda de música da Força Pública de Minas Gerais. Com o apoio dos músicos “Eugênio Guadagnin, Henrique Passos, Emílio Machado, Artur

³⁴⁵ Francisco José Flores (1860-1926) nasceu em Mar de Espanha (MG) e faleceu em Belo Horizonte. Formou-se no Imperial Conservatório do Rio de Janeiro, onde estudou Clarinete, Harmonia, Contraponto, Composição Instrumentação e Regência. Segundo o periódico *A Música* (p. 556), o maestro Flores foi “discípulo de Henrique Alves Mesquita, Severiano Cavallier e Archangelo Fiorito”. Em 1880, publicou o livro *Compêndio de Música* e, como compositor, teve uma peça de sua autoria, a *Barcarola*, executada no Teatro São Pedro de Alcântara, no Rio de Janeiro, sob a regência do maestro Cernicchiaro e acompanhada por orquestra de 70 (setenta) músicos. Ficou em segundo lugar no concurso para a escolha do Hino da República, em 1890. O maestro Francisco Flores mudou-se para Belo Horizonte em 1901. Apesar do importante trabalho musical que realizou como professor e regente, teve pouco reconhecimento pelos poderes públicos desta capital. Para detalhes: CASTRO, Maria Teresa Mendes de. A formação da vida musical de Belo Horizonte: sua organização social em torno do ensino de piano de 1890 a 1963. 2012. 351 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012. p. 233-234.

Varela, Modesto José Branco, alunos adiantados de sua escola e músicos da Força Pública³⁴⁶”, Flores fundou a Orquestra Sinfônica de Belo Horizonte.

A primeira escola de música de Belo Horizonte, instituição responsável pela formação acadêmica da primeira geração de músicos da capital, foi idealizada e dirigida pelo maestro Francisco Flores, mas é importante destacar a participação de outros personagens nessa história, como, por exemplo, os músicos que ajudaram na organização e fundação da Escola Livre de Música: Dr. Ismael Franzen; José Felicíssimo de P. Xavier; José Ramos de Lima³⁴⁷; José Nicodemos da Silva³⁴⁸; Alfredo Furst³⁴⁹ e Vicente F. do Espírito Santo. Com sede na Avenida Afonso Pena, nº 1.577, ponto central da capital mineira, a Escola Livre de Música esteve sediada, portanto, em lugar de destaque na cidade, por mais de duas décadas. Identifiquei, em edições do jornal *Minas Geraes* de 1915, algumas matérias relatando sobre um movimento para transformar essa escola no Conservatório Mineiro de Música:

A Escola Livre de Música que, sob a inteligente e esforçada direção do maestro Francisco Flores tanto concorre para o desenvolvimento da cultura artística em nosso meio, será brevemente transformada em “Conservatório” que melhor preencha os belos fins da sua criação.
Procurando a realização de tão útil e synpathico empreendimento, inicia o excellenteste estabelecimento agora uma serie de festas que vão, de certo, merecer o aplauso e o apoio de toda a nossa sociedade.
O seu primeiro festival verifica-se amanhã as 8 horas da noite no Theatro Municipal com este magnifico programa (MINAS GERAIS, 05/03/1915).

³⁴⁶ Idem, p. 234.

³⁴⁷ Vindo do Sul de Minas, era compositor e pianista clássico, foi fundador do clube Club Schumann, da primeira orquestra de Belo Horizonte que animava as reuniões do Clube Violetas e fez parte do quadro de professores da Escola Livre de Música, desde a sua fundação. CASTRO, Maria Teresa Mendes de. *A formação da vida musical de Belo Horizonte: sua organização social em torno do ensino de piano de 1890 a 1963*. 2012. 351 f. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012. p. 191.

³⁴⁸ Vindo da cidade de Ouro Preto, José Nicodemos era muito atuante no cenário musical da capital. Pianista e regente, foi responsável pela criação da “Orquestra Padre João de Deus”, regente da orquestra do Cine-Commercio e integrou o quadro de professores da Escola Livre de Música, desde a sua fundação. CASTRO, Maria Teresa Mendes de. *A formação da vida musical de Belo Horizonte: sua organização social em torno do ensino de piano de 1890 a 1963*. 2012. 351 f. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012. p. 191.

³⁴⁹ Era funcionário público e professor de piano, veio para Belo Horizonte transferido de Ouro Preto e fez parte do quadro de professores da Escola Livre de Música desde a sua fundação. Para maiores detalhes ver em: CASTRO, Maria Teresa Mendes de. *A formação da vida musical de Belo Horizonte: sua organização social em torno do ensino de piano de 1890 a 1963*. 2012. 351 f. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012. p. 191.

No suplemento de 26 de fevereiro de 1913 da edição nº 45 do jornal *Minas Geraes*, encontrei as seguintes informações sobre a Escola Livre de Música: 33 (trinta e três) alunos matriculados, sendo 12 (doze) do sexo masculino e 21 (vinte e um) do sexo feminino. O corpo docente: Honorina Flores – Teoria e Solfejo; Francisco Flores – Solfejo, Canto Coral, Harmonia e Instrumento de Bocal; Antônio Sardinha e Cezário Pedrosa – Violino e Congêneres; José Felicíssimo de P. Xavier – Instrumentos de Palheta; Esther Franzen de Lia – Canto a Solo; e Amneris Flores – Piano. Como era de se esperar, o violão não fazia parte da grade curricular.

A foto abaixo é da Escola Livre de Música, assim descrita por Cruz e Vargas (1987, p. 38): “Escola Livre de Música, fundada em Belo Horizonte no ano de 1901 pelo músico Francisco Flores. Reprodução feita a partir do original - data aproximada 1960 - acervo particular da Sra. Célia Flores” (CRUZ; VARGAS, 1987, p. 39).

Figura 52 - Escola Livre de Música.



Fonte: CRUZ; VARGAS, 1987, p. 34.

A pesquisadora Sandra Loureiro de Freitas Reis (1993, p. 97), em *Escola de Música da Ufmg - um Estudo Histórico 1925-1970*, afirma que a Prefeitura de Belo Horizonte multou a Escola Livre de Música, “invocando transgressões sobre o texto da escritura de 1902, como falta de ajardinamento, obras inacabadas e material didático inadequado”. Dessa forma, para quitar essa dívida, a escola perdeu grande parte do seu terreno e teve suas atividades encerradas em 1923. Segundo Castro,

[...] o fechamento dessa escola está diretamente relacionado à estruturação inicial de um campo de ensino de música ligado ao poder político, em que a sua força e fiscalização deveriam estar bem definidas e reconhecidas na história da música da cidade. (CASTRO, 2012, p. 229).

A autora completa dizendo que este fato “apresenta um caráter político que merece uma investigação mais aprofundada no futuro” (CASTRO, 2012, p. 235).

A foto abaixo é de Francisco Flores, assim legendada por Cruz e Vargas (1987, p. 38): “Maestro Francisco Flores. Reprodução feita a partir do original – sem data – acervo particular da Sra. Célia Flores.”

Figura 53 - Francisco Flores.



Fonte: CRUZ; VARGAS, 1987, p. 35.

5.2 A primeira escola de música oficial de Belo Horizonte

Em 27 de setembro de 1920, o Presidente do Estado de Minas Gerais, Arthur Bernardes, com a lei nº 800, criou o curso de Música oficial da cidade de Belo Horizonte, mas somente em 17 de março de 1925 essa lei foi regulamentada pelo Presidente do Estado, Fernando de Mello Vianna e pelo Secretário do Interior Sandoval de Azevedo. Vencidos os trâmites burocráticos, o conservatório foi oficialmente inaugurado em solenidade realizada em sua sede provisória: o velho casarão do Parque Municipal, em 09 de abril de 1925. Segundo Aubin:

Conservatório Mineiro de Música nos moldes do Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro visava à instrução e formação de professores de música e, além de educar outras camadas da população, através das vagas destinadas aos “alunos reconhecidamente pobres”, e também das vagas reservadas à força policial (que já desenvolvia trabalhos com bandas policiais em eventos cívicos na cidade) foram indícios de que o Conservatório, além do objetivo civilizador inerente a ele, apresentava também uma dimensão educadora. Assim como acontecia com as edificações na capital, o empreendimento na busca por educar os novos moradores apresentava tensões causadas pela grande diversidade material e social (AUBIN, 2015, p. 62).

O Conservatório Mineiro de Música iniciou suas atividades nos moldes do Instituto Nacional de Música sediado no Rio de Janeiro. Em 05 de setembro de 1926, foi inaugurado o prédio definitivo do Conservatório Mineiro de Música, “em elegantes linhas neoclássicas, ornadas por majestosas colunas com capitéis coríntios e que embeleza, até hoje, a Avenida Afonso Pena, 1534, em Belo Horizonte” (REIS, 1993, p. 16). Em novembro de 1962, pela lei nº 4.159, publicada no *Diário Oficial da União* de 30 de dezembro, o Conservatório Mineiro de Música passou a integrar a Universidade Federal de Minas Gerais³⁵⁰.

A Escola de Música da UFMG, oferece, atualmente, os seguintes cursos³⁵¹:

Licenciatura – o objetivo central desse curso é formar profissionais para carreira acadêmica, para atuarem em escolas regulares (públicas e particulares), cursos livres, conservatórios, etc.. Mesmo sendo voltado para a formação de professores, que incluem disciplinas como Sociologia da Educação e Filosofia da Educação, Percepção e Teoria Musical, matriculando-se em disciplinas optativas, pode-se frequentar aulas com conteúdos específicos para instrumentos musicais.

Bacharelado – o curso conta com grade curricular específica para cada uma das 21 (vinte e uma) habilitações oferecidas: Oboé, Clarinete, Flauta, Fagote, Saxofone, Trompa, Trompete, Trombone, Harpa, Piano, Percussão, Violino, Viola,

³⁵⁰ REIS, Sandra Loureiro de Freitas. *Um estudo histórico: Escola de Música da UFMG (1925-1970)*. Belo Horizonte: Luzazul / Santa Edwiges, 1993. p. 140, 143.

³⁵¹ Para mais informações: <https://www.ufmg.br/mostra/curso/musica-licenciatura/> e <https://www.ufmg.br/mostra/curso/musica-bacharelado/>. Acesso em: 06 maio 2022.

Violoncelo, Contrabaixo e Violão, Composição, Regência, Canto, Música Popular e Musicoterapia.

A cadeira de Violão, nessa instituição, teve início em 1976, quando os professores Maria Rachel Tostes do Carmo e José Lucena Vaz iniciaram seus trabalhos em cursos de extensão. Segundo a professora Rachel, o curso, já em seu primeiro ano, teve ampla aceitação, com mais de 30 (trinta) alunos matriculados. A primeira frente de trabalho de Maria Rachel e José Lucena foi priorizar um plano didático-pedagógico e preparar os alunos para o primeiro vestibular, realizado em 1979. O primeiro aluno a concluir esse curso superior foi Lindolfo Antunes Bicalho, em 1982, com colação de grau em 10 de março de 1983.

5.3 A Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG

A atual Escola de Música da UEMG tem sua história inicial na metade do século XX quando, segundo Laper (1991, p. 5), com a união de três sociedades (Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos, Sociedade Coral de Belo Horizonte, e a Sociedade Cultura Artística de Minas Gerais) “em 29 de novembro de 1953 foi constituída a Universidade Mineira de Arte - UMA”. Nessa mesma data, segundo ele, foram criados e aprovados os estatutos da nova entidade, bem como selecionado o seu Conselho Diretor.

A primeira turma da Escola de Música iniciou suas atividades pedagógicas em março de 1954, oferecendo os cursos de “Instrumento e Professores de Instrumento, Cantores e Professores de Canto e Curso de Professor de Educação Musical”.

Inserida, há mais de dez anos, no meio artístico da capital mineira, a UMA, em 1964, foi transformada em Fundação Universidade Mineira de Arte (FUMA); em 1980 em Fundação Mineira de Arte Aleijadinho; e, quinze anos depois, em 1995, o Estado incorporou a Escola de Música à Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Nessa última transformação, ampliou-se o horizonte dessa escola, porque a “sua missão [...] passa a ser a de promover o ensino da música, articulando-a com a pesquisa e a extensão acadêmica³⁵²”. Como informei anteriormente, foi nessa instituição que se iniciou, em 1973, o trabalho pioneiro da professora Maria Rachel

³⁵² Mais informações em: <https://www.uemg.br/idades-2019/857-escola-de-musica>. Acesso em: 12 mar. 2019.

Tostes do Carmo, tendo o primeiro aluno de violão se formado em dezembro de 1981. Essa escola oferece, atualmente, os seguintes cursos³⁵³:

- **Bacharelado com habilitação em Instrumento, Canto ou Regência Coral** – direcionado para a formação de solista, esse curso oferece as seguintes habilitações: Canto Lírico, Canto Popular, Clarineta, Contrabaixo, Fagote, Flauta Doce, Flauta Transversal Erudito, Flauta Transversal Popular, Oboé, Piano Erudito, Piano Popular, Regência Coral, Saxofone Erudito, Saxofone Popular, Trombone, Trompa, Trompete, Tuba, Viola de Orquestra, Violão Erudito, Violão Popular, Violino e Violoncelo.
- **Licenciatura com habilitação em Educação Musical Escolar** - visando, sobretudo, formar futuros professores para atuação em Educação Básica, em sua estrutura curricular constam disciplinas práticas, com aulas coletivas com instrumentos como teclado, flauta doce, violão e percussão.
- **Licenciatura com habilitação em Instrumento ou Canto** – curso direcionado, especificamente, para formação docente em instrumento, prepara profissionais para atuar em escolas públicas e privadas, conservatórios, igrejas, agremiações musicais e ensino do instrumento em geral. As habilitações oferecidas são: Canto Lírico, Clarineta, Contrabaixo, Fagote, Flauta Doce, Flauta Transversal, Oboé, Piano, Saxofone, Trombone, Trompa, Trompete, Tuba, Viola de Orquestra, Violão, Violino e Violoncelo.

5.4 Aulas de música na capital mineira

Apesar de reconhecer o trabalho e a importância do maestro Francisco Flores e do Conservatório Mineiro de Música, chamo atenção para outros personagens e estabelecimentos vinculados ao ensino de Música que atuaram nas três primeiras décadas de Belo Horizonte.

³⁵³ Mais informações em: <https://www.uemg.br/cursos-esmu/graduacao>. Acesso em: 10 mar. 2019.

Disponibilizo, abaixo, pequeno catálogo formado a partir de anúncios que encontrei, em edições de 1898 a 1934 do jornal *Minas Geraes*. Importante observar que não listei todos os anúncios de aula particular de piano, visto que o número desses era consideravelmente maior do que os relativos ao restante dos demais instrumentos.

Ano	Estabelecimento	Professor(a)	Matéria	Endereço
1898	Leciona-se a domicílio e em sua residência	Antônio Patrício de Assis	Latim, Frances, Português, Geografia e Música	Rua Alagoas, junto a esquina da rua S. Rita Durão
1898	Aulas para meninas	Madame e Mademoiselle Ferrand	Frances, Português, Piano e solfejo	Rua Aymorés – Chalet do Pinheiro
1899	Colégio Imaculada – para meninas	Sem indicação	Cursos primário e secundário – música e piano pagos separadamente	Sem indicação
1903	Externato para meninas	Maria Salomé Penna e Helena Penna	Português; geografia; aritmética; francês; piano; canto; bandolim; trabalhos e flores artificiais	No pavimento inferior do Palacete do Sr. Coronel Ignacio Magalhães, a rua dos Goytacazes, esquina com Rio de Janeiro.
1906	Professor de Música	Justino da Conceição	piano; canto;	Rua Bernardo Guimarães nº1.056
1907	Evaristo Victor Machado	Evaristo Victor Machado	Flauta e elementos da música	Rua Espírito Santo nº1229
1910	Professora de Piano – diplomada pelo Instituto Nacional de Música do Rio e Janeiro	Clara Vilhena da Cunha Fonseca	Piano	Rua da Bahia nº1680
1911	Professores de música	F. Varella; Regina Varella e Jovelina Varella	Solfejo; Piano; Violino; Flauta e etc	Rua Bernardo Guimarães esquina com Pernambuco
1911	Escola de música do Cinema Commercio	Direção – maestro Juvencio Junior	1º período – A B C musical, solfejo; 2º período – Curso Instrumental, Solfejo; 3º período – Theoria Musical, escola de mecanismo	Rua São Paulo – Cine Commercio
1911	Lições de Música	Manoel Evaristo de Paula Xavier	Música Vocal e Instrumental	Rua Tymbiras nº709
1912	Aula de Música	Pedro M. Gonzaga de Figueiredo	Canto, bandolim e instrumentos de sopro	Rua Carijós esquina com Tupinambás nº949
1916	Miss Dunstan	Miss Winifred Dunstan	Piano, desenho, pintura e inglês	Rua Tymbiras nº1388
1917	Professora de Piano – Diplomada pelo Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro	Stael Carvalho	Piano	Avenida Afonso Pena nº468
1918	Escola de Música Francisco Braga	Fausto de Assumpção, João Z. de Miranda e Trajano de Araújo Viana	Sem informação	Avenida Afonso Pena nº -
1919	Lições de Música	Eduardo Jacques da Silveira – conservatório de São Paulo.	Piano, Solfejo e rudimentos de acordo com as ultimas reformas do conservatório	Rua São Paulo nº291
1919	Lições de Piano	Clotilde Schmidt Monteiro de Castro	Piano pelo programa do conservatório	Rua Santa Rita Durão nº12274 esquina com Sergipe
1923	Professor de Piano	Arrigo Buzzacchi – aluno do professor Fragarra do Conservatório de Milano-Itália.	Música Vocal e Instrumental	Rua Tamoiós nº507 ou Cine Avenida
1923	Professora de Piano	Carmelita de A. Paiva	Piano	Rua Curitiba nº889
1925	Professora de Violino	Sem nome	Violino e prepara aluno para o conservatório	Rua Bahia nº1596
1927	Escola de Canto	Asdrubal Lima, professor do Conservatório Mineiro de Música	Canto	Avenida Christovam Colombo nº87
1928	Aula de Música	Não especifica	Teoria e Solfejo	Rua Araguari nº401 esquina com Paraopeba
1928	A Domicilio	Francisco de A. Masferrer – Diretor da orquestra do Cine Gloria	Piano, solfejo e teoria	Cine Gloria
1928	Música	Marsicano	Instrumentos de Corda, Piano e Harpa	Rua Guarany nº156
1928	Escola de Canto Coral	Asdrubal Lima e Gertrudes D. Schnitt	Canto Coral	Rua Aymorés nº1123
1934	Aula de Violão	Juan Angel Rodrigues	Escola Moderna de Violão	Rua Carijós 616

Tabela 5 - Escola e professores de música período de 1894 a 1934.

Como se vê nessa tabela, até o ano de 1933 não se publicou nenhum anúncio de aula de violão, seja em estabelecimento de ensino ou ministrada por particulares, mas suponho que, por volta de 1931, com a visita do professor Isaías Sávio e do argentino Juan Angel Rodríguez, essa realidade começou a mudar, visto que esse segundo personagem fixou residência em Belo Horizonte, a partir de 1931. O que me permite essa suposição é a matéria do jornal *Minas Geraes* de 1933 que, além de divulgar o recital de Angel Rodríguez, cita nomes de diversos alunos de violão, como o da aluna Inah Mello Campos:

Em nossa capital o distinto artista prossegue no seu incansável trabalho, no preparo de novos discípulos, destacando-se a sra. Inah Mello Campos, cujo progresso em menos de dois anos, logrou vencer obstáculos da técnica do mais difícil e harmonioso instrumento de cordas: - O violão. (MINAS GERAES. 20/12/1933).

Suponho, por conseguinte, que ocorre, entre 1931 e 1932, o início do ensino do violão conservatorial em Belo Horizonte.

5.5 O início do violão conservatorial em Belo Horizonte

Juan Angel Rodríguez

Juan Angel Rodríguez teve importante participação na história do violão de Belo Horizonte; 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 e foi professor³⁵⁴ de José de Assis Martins, Inah Melo Campos, Armando Werneck, Bruno Xavier, Christovam dos Santos, Lauro Catald, José de Freitas e Antônio Guimarães. Ainda sobre ele:

[...] introdutor no Brasil da técnica moderna no instrumento que executa, Rodriguez educa seus alunos em uma escola didática moderna, oferecendo ao aluno um progresso brilhante até o domínio completo do instrumento. Prosseguindo o sistema usado pelos grandes mestres Sor e Tarrega, os dois astros do violão, Rodriguez transmite a seus alunos o estudo a base de cordas de tripa, por ser o som dessas mais delicado e harmonioso. [...] o professor Juan A. Rodriguez está escrevendo um tratado didático sul-americano completamente moderno. (MINAS GERAES, 20/12/1933).

³⁵⁴ Jornal *Minas Geraes* - *Orgão Oficial dos Poderes do Estado*. Ano XLII; Edição 297, 20 de dezembro de 1933. Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais

Figura 54 - Recital Juan Angel Rodríguez. Matéria publicada no jornal *Minas-Geraes* - Órgão Oficial dos Poderes do Estado. Ano XLII; Edição 297, 20 de dezembro de 1933.

MINAS-GERAIS
ÓRGÃO OFICIAL DOS PODERES DO ESTADO

ANO XLII | BELO HORIZONTE - QUARTA-FEIRA, 20 DE DEZEMBRO DE 1933 | N.º 297

MÚSICA
CONCERTO DE VIOLÃO DE J. A. RODRIGUEZ

O consagrado concertista argentino Juan Angel Rodríguez, que reside nesta Capital há mais de 3 anos, dará no próximo dia 23, às 21 horas, no Teatro Municipal, o seu quarto recital de violão.

Sua personalidade, dentro de nosso ambiente artístico e social, é já bem conhecida, pois, já realizou no Teatro Municipal tres grandes concertos, logrando brilhantes sucessos, que o consagraram como um dos mais celebres compositores e executores.

Introdutor, no Brasil, da tecnica moderna no instrumento que executa, Rodríguez educa seus alunos em uma escola didática moderna, oferecendo ao aluno um progresso brilhante até o domínio completo do instrumento.

Inconsequente o sistema usado pelos grandes mestres Sor e Tarrega, os dois astros do violão, Rodríguez transmite a seus alunos o estudo à base de cordas de tripa, por ser o som dessas mais delicado e harmonioso.

Compositor inspirado, suas peças passam por todas as dificuldades da tecnica e assim são seus estudos, minuets, sonatas, etc.

Chegou em nosso país a 10 de maio de 1919, recomendado pelo consul brasileiro de Artigas (Uruguai), sr. Carlos Conrado, iniciando um curso artistico em Cuzco, Alegrete, Sant'Ana, Porto Alegre, Santos, São Paulo, Rio de Janeiro, sendo seu estio completo.

Em nossa capital, o distinto artista prossegue no seu incansavel trabalho, no preparo de novos discípulos, destacando-se a sra. Inah Mello Campos, cujo progresso, em menos de dois anos, logrou vencer obstáculos da tecnica do mais difícil e harmonioso instrumento de corda: — o violão.

São igualmente dignos de elogios os alunos, dr. Armando Werneck, Xavier Bruno, Cristóvão Santos, Lauro Catald, José de Freitas e Antonio Guimarães.

O professor Juan A. Rodríguez está escrevendo um tratado didático sul-americano, completamente moderno.

Para o seu concerto de depois de amanhã, o professor Rodríguez organiza magnífico programa, que publicaremos no próximo numero.

Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

O professor Angel, como citado acima, trouxe para a capital mineira algumas inovações na época, como o uso de cordas de tripa e um tratado didático sul-americano. Lidas as matérias do jornal *Minas Geraes*, trago mais detalhes que possam contribuir para se compreender a importância da atuação desse professor junto a seus alunos. A primeira é seu trabalho composicional: Juan Angel Rodríguez compôs diversas peças; entre elas, *Ronda Paulista*, dedicada ao professor Oswaldo Soares³⁵⁵; outro exemplo é a peça composta em homenagem à cidade de Belo Horizonte, *La despedida*³⁵⁶. Uma segunda observação é sobre a sua declarada admiração pela música popular e regional latino-americana e, em especial, sua

³⁵⁵ ESTEPHAN, Sérgio. Se acabaran los otários: música e história no Brasil, Argentina e Paraguai. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES E PROFESSORES DE HISTÓRIA DAS AMÉRICAS - ANPHLAC, 7., 2006, Campinas, SP. *Anais Eletrônicos* [...]. Campinas, SP: Associação Nacional de Pesquisadores e Professores de História das Américas, 2006.

³⁵⁶ Segundo Zanon (2018), Juan Angel Rodríguez “foi um violonista itinerante que morou em vários países, inclusive [...] no Brasil e por algum tempo em Belo Horizonte, inclusive a música mais famosa dele que chama *La Despedida*, é uma música que ele compôs quando foi embora de Belo Horizonte.” Para maiores detalhes ver em: ZANON, Fabio. New Cd Americas - JUAN ÁNGEL RODRÍGUEZ (Argentina) - Coral del Norte (Zamba Chilena). Published at: December 7th 2018, 6:17:11 PM. Disponível em: <https://guitarcoop.com.br/en/fabio-zanon-videos-americas/>. Acesso em: 19 fev. 2022.

atenção para com a música brasileira. Fã de Ernesto Nazareth, Juan Angel Rodríguez chegou a visitá-lo, tendo afirmado “que queria conhecer de perto o homem que a seu ver era o maior folklorista sul americano³⁵⁷”. Após ver e ouvir Nazareth executar diversas composições ao piano, ao sair de sua residência, Rodríguez afirmou: Nazareth “é um grande artista; em sua música palpita a alma de uma raça, é um creador de rythmos, de bellezas incomparáveis³⁵⁸”; a propósito, ele escreveu arranjos para algumas obras de Ernesto Nazareth:

Figura 55 - Trecho de um arranjo de Juan Angel Rodríguez para *Espalhafatoso*, de Ernesto Nazareth.

O VIOLÃO — Agosto-Setembro 1929

ESPALHAFATOSO
DANÇA NATIVA BRASILEIRA

Alto Gracioso Tarigo E. Nazareth J. Rodríguez

C8 C5 C1

Fonte: Revista *O Violão*, anno I, 1929, nº 7 - redação: rua S. José, 54 - 2º andar. Rio de Janeiro - Brasil.

Uma terceira observação é sobre a metodologia adotada por Rodríguez; segundo o jornal, “prossequindo o sistema usado pelos grandes mestres Sór e Tárrega”; ou seja: dando sequência à metodologia dos dois mestres. Em outra matéria do *Minas Gerais*, de 18 de fevereiro de 1934, afirma que “seu metodo é o moderno (Tarrega e Rodriguez)”:

³⁵⁷ Revista *O Violão*, anno I, 1928, nº 7 redação: rua S. José, 54 - 2º andar. Rio de Janeiro - Brasil

³⁵⁸ *Idem, ibidem.*

Figura 56 - Anúncio de aulas do violonista argentino Juan Angel Rodríguez. Matéria publicada no Jornal Minas-Geraes - Órgão Oficial dos Poderes do Estado. Ano XLIII; Edição 37, 10 de fevereiro de 1934.



Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

Abaixo, um exercício escrito por Juan Angel Rodríguez publicado na revista *O Violão*, em abril 1929,

Figura 57 - Trecho do exercício para violão escrito por Juan Angel Rodríguez, Juego de Cordas (estudio matinal).



Fonte: Revista *O Violão*, anno I, 1929, nº 5 redação: rua S. José, 54 - 2º andar. Rio de Janeiro – Brasil.

Visto que, geralmente, alunos prestigiam apresentações de seus mestres, suponho que o repertório de Juan Angel Rodríguez também servia como ferramenta não somente para influenciar os gostos de seus discípulos, mas, também, para fins didáticos, porque nos seus programas constavam, além das próprias composições, arranjos de peças regionais e populares latino-americanas.

Disponibilizo, abaixo, compilações com exemplos do repertório executado por esse violonista em três ocasiões:

- **26 de dezembro de 1929** – na Segunda parte do concerto executou: Danças sul-americanas executadas com o maior êxito no curso artístico – Brasil-Uruguay: 1º Dança nativa uruguaya, maestro Baco (Rodrigues); 2º Coral do Norte (chilena, Rodrigues); 3º Choro (dança nativa brasileira, J. Santos Rodrigues); 4º Gato, dança nacional Argentina, J. Santos Rodrigues;
- **30 de maio de 1931** – na terceira parte do concerto executou: Rodrigues – Uruguaiana, Dança Nativa, op 218; Rodrigues – Chilena, Dança Nativa, op 95 Rodrigues – Gotta D’agua – chacareira regional argentina, op. 190; Rodrigues – Tango Maxixe, Dança Brasileira, op. 190;
- **16 de janeiro de 1932** – na primeira parte do concerto executou: de Rodríguez: *Romântica* – Mazurca (1ª audição) Op 197; na segunda parte: Rodrigues – Despedida – chacareira (1ª audição) Op 39; Coral Del Norte – chilena (1ª audição) Op 521; Com que roupa – samba nacional - (1ª audição) Op 261; Borboletas – Tango maxixe (1ª audição) Op 166; Gato – Dança popular argentina (1ª audição) Op 32;

O repertório acima descrito comprova que Juan Angel Rodríguez não se limitou apenas à cartilha dos métodos e compositores europeus, mas inseriu, na prática do seu violão, a cultura popular latino-americana. A gravação em disco de suas composições para a fábrica Columbia, em 1907, em Buenos Aires, rendeu-lhe “a medalha de Ouro, em Cordoba e o Diploma de Honra, no Uruguay!”.

Ao que tudo indica, Juan Angel Rodríguez deixava-se influenciar por outras culturas, e isso se refletia no seu trabalho composicional. Na matéria da revista O

Violão, de fevereiro de 1931, informa sobre a preferência de Rodríguez por Ernesto Nazareth, Octaviano e Heckel Tavares, afirmando que a música brasileira “encanta-o e inspira-o para composições típicas apreciáveis, tais como o “Choro Villalobos”, os Choros de Dutra e Joaquim dos Santos, e Canarinho³⁵⁹”.

Para Juan Rodriguez o ensino do violão depende unicamente da subtileza de espírito do professor em descobrir o verdadeiro molde sentimental do discípulo, e procurar assim, envereda-lo pelo caminho verdadeiro do seu temperamento artístico. Este é o único método ou escola, que o brilhante compositor argentino recomenda aos seus alunos: poner em juego la inteligencia, abarcando lo útil y desechando lo inútil... (O VIOLÃO, 1931)

A modernidade do violão de Juan Angel Rodríguez precisa ser observada nessa junção de opostos, nesses pequenos detalhes entre a tradição do repertório latino-americano, a modernidade das gravações em discos do seu repertório composicional e no constante jogo didático de “*abarcando lo útil y desechando lo inútil*”. Suponho que o seu trabalho se pautava por dois principais esforços: captar os benefícios da escola de Sor e Tárrega mas manter a liberdade de apresentar suas composições e repertório genuinamente latino-americano. Entendo que, dessa forma, Juan Rodríguez conseguiu ser o propagador de um novo repertório, uma nova escola, mantendo-se um pouco afastado de uma postura colonizadora e, ao mesmo tempo, submissa ao colonizador.

O Modernismo tem de ser observado a partir de vários ângulos, vertentes, porque ele é móvel, é renovável, e transitório, em constante movimento. Assim sendo, o professor Angel Rodríguez criou uma escola moderna de violão em Belo Horizonte, incluindo em seu trabalho a inovação de arranjos e composições latino-americanas. O seu trabalho didático deu início ao ensino do violão conservatorial em Belo Horizonte, inaugurando uma trajetória que, posteriormente, levou esse instrumento a ser aceito na universidade da capital mineira.

José de Assis Martins

Enquanto a capital mineira se constituía como importante cidade de Minas Gerais, o mundo caminhava com pensamento moderno higienista, conquistando

³⁵⁹ Revista *O Violão*, anno I, fevereiro de 1931, nº 1 redação: rua S. José, 54 - 2º andar. Rio de Janeiro - Brasil.

significativa vitória sobre as doenças infecciosas, mas a comunidade médica ainda enfrentaria um grande desafio: a poliomielite; além de ela não se enquadrar no modelo higienista, associando-se pobreza à doença, somente em meados do século XX laboratórios conseguiram decifrá-la. No Brasil, “a primeira descrição de um surto foi feita pelo pediatra carioca Fernandes Figueira, em 1911³⁶⁰”. Nessa época, a sociedade de Belo Horizonte estava, aos poucos, se constituindo, com suas histórias, fatos e relatos, em um processo, digamos, inventado de urbanização. Em uma noite, entre o outono e o inverno de 1913, na capital famosa pelo clima ameno, após enfrentar uma noite inteira de febre alta, sua mãe decide levá-lo para consulta e cuidados do médico Cícero Ferreira que, após examinar a criança, informa o diagnóstico: é poliomielite. “Impossibilitado de locomoção, viveu assim o artista, pois a paralisia infantil desafiou a todos os recursos para os quais apelaram os pais extremamente devotados à recuperação do filho³⁶¹”. Estou discorrendo sobre o professor de violão de Belo Horizonte dedicado à música erudita José de Assis Martins. Nascido em 04 de abril de 1910, esse músico cresceu junto com a capital mineira e sua história está diretamente vinculada ao início da história do violão conservatorial nesta cidade:

[n]um quarto pequeno, uma cama junto à janela. Sobre a cama um homem paralítico, mas em paz com a vida, cercado por três dos noventa alunos que ensina diariamente a tocar o instrumento de sua paixão. É o professor José de Assis Martins, belo-horizontino de 55 anos de idade, que há 37 anos – apesar do esforço físico que faz – procura vencer inúmeros preconceitos do povo, para dar ao violão um lugar de destaque entre os instrumentos musicais considerados nobres. (ESTADO DE MINAS, 04/11/1965).

Apesar de todas as dificuldades, José Martins é considerado, por Christovam Colombo, “um autêntico maestro da guitarra em nosso meio” e acrescenta: “amigo legal, o mestre paciente e dedicado, o conselheiro de todo instante e o exemplo vivo de uma extraordinária força de vontade³⁶²”. Em algumas matérias de jornais da época e em recorrentes considerações de alguns músicos, confirma-se a dedicação de José

³⁶⁰ CAMPOS L, André Luiz Vieira de; NASCIMENTO, Dilene Raimundo do; MARANHÃO, Eduardo. A história da poliomielite no Brasil e seu controle por imunização. *História, Ciências, Saúde - Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 10 (suplemento 2), p. 573-600, 2003.

³⁶¹ SANTOS, Christovam Colombo dos. *Em Louvor do Espírito*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1973. p. 130.

³⁶² Reportagem do *Diário Oficial* de 19 de dezembro de 1971 - Artista do Violão - jornalista Moura Santos.

Martins à Música e, principalmente, por seu companheiro de toda a vida: o violão. Descrito como compassivo e estudioso, esse professor teria projetado uma cadeira anatômica, um gravador de discos³⁶³ e, para auxiliar a sua *performance*, construiu o seu próprio violão:

[a]pesar de toda a sua dificuldade motora, ele tinha um brilho nos olhos, uma vivacidade no seu jeito de falar, de discursar sobre a música e arte. Para você ter ideia ele construiu o próprio violão. Era um violão com som aberto, e ele fez com adaptações para facilitar o seu jeito de tocar, que era em cima de uma cama, devido ao seu problema da paralisia. O instrumento feito por ele tinha um corpo mais recuado para facilitar o antebraço e [...] atingir as notas mais agudas. (TOSTES, 2021).

Em entrevista³⁶⁴, o professor José de Assis Martins informou que, devido à “dificuldade de encontrar um violão [...] decidiu fabricar um violão que lhe agradasse”. Contou com ajuda de amigos para conseguir as madeiras retiradas dos destroços de um incêndio que ocorreu em 16 de setembro de 1959 no “prédio onde funcionava a Assembleia Legislativa [...] na Praça Afonso Arinos”. O professor, mesmo com todas as suas limitações, trabalhou, durante nove meses, na construção do instrumento: “a madeira foi aplainada, polida, e trabalhada com ferramentas que ele mesmo fabricou para conseguir a perfeição desejada”. Ele possuía mais três violões de fabricação nacional e um importado da Argentina, da marca “Nuñez”³⁶⁵.

Aos 12 (doze) anos, José de Assis Martins iniciou sua formação musical em piano, orientado pela professora Conceição Cintra; em seguida, fez o curso completo de bandolim, com duração de três anos, com o professor Manoel de Araújo. Ainda em busca do instrumento que atendesse aos seus anseios, estudou violino e “descobriu um novo mundo de sugestões musicais, ao ouvir, pelo rádio, o violonista Benedicto Chaves³⁶⁶ executando a peça *Serenata*, de Torelli, ficou entusiasmado e mudou

³⁶³ Idem.

³⁶⁴ Paralisado desde os 3 anos, professor mineiro é amigo de Segóvia e fez violão com pinho do incêndio da Assembleia. Matéria do jornal *Estado de Minas*, Belo Horizonte, quinta-feira, 04 de novembro de 1965.

³⁶⁵ A Fábrica de Violões Francisco Nuñez y Cia. foi fundada, por volta de 1870, pelo luthiê espanhol Francisco Nuñez, que chegou à Argentina em 1858, com o desejo de se tornar o melhor fabricante de guitarras desse país. Para detalhes: <<https://www.antiguacasanunez.com.ar/nosotros/>>. Acesso em: 31 dez. 2020.

³⁶⁶ Benedito Chaves (1911-1985) também conhecido como Guru. Violonista, concertista, arranjador e compositor, foi um dos pioneiros na execução e divulgação do violão elétrico. Sua primeira gravação ao violão em discos data de 1929, com a *Marcha Columbia*, de sua autoria, um arranjo de *Serenata*, de Enrico Toselli (1883-1926), a canção *Una lágrima*, de Sagreras, e o maxixe *Som de carrilhões*, de

novamente de instrumento³⁶⁷". O ex-aluno e professor da Escola de Engenharia da UFMG Christovam Colombo dos Santos³⁶⁸ (1973) informa que, em 1930,

[d]eu-se o encontro feliz. José Martins e a sua princesa enamorada, a guitarra espanhola, a doce guitarra que se identifica com o nosso violão. A guitarra foi, de então para diante, a paixão do artista. A Senhora Filomena Vivacqua Barroca incumbiu-se de ministrar-lhes as primeiras lições. Sozinho prosseguiu seus estudos até que em 1932 conheceu alguém com quem travou laços de inquebrantável amizade, que lhe revelou a Escola de Tárrega e os segredos da nova técnica transplantada da Espanha para as nossas terras pelas lindíssimas e suavíssimas mãos da Senhora Josefina Robledo, predileta discípula de Francisco Tárrega. José Martins, ainda que sozinho, empreendeu, já na linha da escola moderna, o estudo do método de Tárrega e das obras, originais ou transcritas de outros instrumentos. (SANTOS, 1973, p. 130).

O persistente José Martins conheceu importantes mestres da guitarra, "quando tinha um concerto aqui em Belo Horizonte, seus alunos o buscavam em casa, [...] e o colocavam na primeira fila". Aproveitando esta oportunidade fez contato com os violonistas Juan Angel Rodríguez, Isaías Sávio, Andrés Segóvia e Levindo da Conceição:

Um caso que o professor José Martins sempre contava era o concerto do Segóvia [...] no auditório do Instituto de Educação. Segóvia estava tocando uma peça, aquele silencio, de repente passa o bonde, como a sala não tinha tratamento acústico, o violonista parava de tocar, esperava o bonde passar, e continuava a peça no ponto onde ele parou. Essa história foi contada e recontada várias vezes pelo professor Martins e isso me encantava. Eu pensava, Nossa que capacidade! Esses casos, histórias me entusiasmava a estudar mais e mais. O professor José Martins frequentava todos estes concertos e conhecia estes violonistas famosos. (TOSTES, 2021).

João Pernambuco". Devido ao grande sucesso, ainda no mesmo ano gravou as canções *Geni e Lorena*, de sua autoria; *Homem Encantador*, de Belmácio Pousa Godinho, e *Recuerdos de la Alhambra*, de Francisco Tárrega. Em 1931, agora contratado pela gravadora Odeon, Guru prestou homenagem ao tenente Siqueira Campos, com a cena cômica *Em São José do Pito Aceso*, e a marcha *Siqueira Campos*, ambas de sua autoria. Natural de Uberaba, Benedito Chaves é mais um dos personagens que fazem parte da história do violão mineiro. Mais detalhes em: Esses Incríveis Músicos e Seus Maravilhosos Instrumentos. Mais informações em: <http://opontodosmusicos.blogspot.com/2015/04/> . Matéria - Uberaba-200 anos no coração do Brasil. Acesso em: 14 out. 2019.

http://app.codiub.com.br/drive_root/arquivopublico/Uberaba200AnosNoCoracaodoBrasil/files/basic-html/page669.html .

³⁶⁷ Paralítico desde os 3 anos, professor mineiro é amigo de Segóvia e construiu seu violão com a madeira retirada da Assembleia. Matéria do jornal *Estado de Minas*, Belo Horizonte, quinta-feira, 04 de novembro de 1965.

³⁶⁸ Christovam Colombo dos Santos foi escritor, professor da Escola de Engenharia da UFMG e aluno de José Martins.

Segundo Santos (1973, p. 131), a maior influência de Martins foi do violonista argentino Manoel Lopes Ramos, com quem teve contato “três vezes, nos anos de 1953, 1955 e 1956”. Em entrevista ao programa *O Charme do Violão*, o violonista José Lucena afirmou que o professor Christovam Colombo dos Santos hospedou o violonista Manuel Lopes Ramos, para que pudesse dar aulas e “colocar o José Martins atualizado”:

[...] Tem uma história aqui em Belo Horizonte de um violonista Argentino – Manuel Lopes Ramos, [...] o professor Christovam Colombo dos Santos, [...] trouxe para ficar aqui em Belo Horizonte, [...] exatamente para dar aulas e [...] colocar o José Martins atualizado, então esse Manuel Lopes Ramos foi um grande violonista³⁶⁹.

Em entrevista ao jornal *Estado de Minas*³⁷⁰, do alto dos seus 55 (cinquenta e cinco) anos, o experiente José Martins relembra um pouco do início dos seus estudos, relata que comprou um método de Matheu Carcassi e não gostou da indicação de colocar o polegar sobre a caixa do violão e afirma que “aprendeu muito com o argentino Juan Angel Rodríguez, de quem foi aluno, em 1933, pagando Cr\$100 por aula”.

O professor José Martins afirma que “o preconceito contra o violão, como instrumento de importância musical atinge inclusive os grandes artistas que desconhecendo o valor de sua acústica e sonoridade sempre o consideraram vulgar³⁷¹”. Martins ainda destaca os trabalhos de Tárrega e Segóvia e os esforços para que o violão fosse respeitado como instrumento sério e acrescenta que eles começaram a “introduzi-lo nos grandes salões europeus, usando a música clássica para difundir seu valor³⁷²”. Afirma, ainda, que “após o decreto do Papa João XXIII³⁷³

³⁶⁹ Entrevista de José Lucena Vaz no programa “O Charme do Violão Mineiro” de 09 de novembro de 2021. A fala do músico pode ser consultada a partir dos 46min transcorridos da entrevista. Mais detalhes em: <https://www.youtube.com/watch?v=A5yA-BzrCpo>. Acesso em: 12 nov. 2021.

³⁷⁰ Paralisado desde os 3 anos, professor mineiro é amigo de Segóvia e fez violão com pinho do incêndio da Assembleia. Matéria do jornal *Estado de Minas*, Belo Horizonte, quinta-feira, 04 de novembro de 1965.

³⁷¹ Paralisado desde os 3 anos, professor mineiro é amigo de Segóvia e fez violão com pinho do incêndio da Assembleia. Matéria do jornal *Estado de Minas*, Belo Horizonte, quinta-feira 04 de novembro de 1965.

³⁷² Idem.

³⁷³ Documento emanado do Concílio Vaticano II que contém orientações para a Liturgia.

– permitindo o uso do violão nos coros das igrejas³⁷⁴ – a posição é bem melhor: o violão já é considerado instrumento de classe e não simples recurso de gente desocupada para encher suas horas de recreio³⁷⁵. De certa forma, a entrevista demonstra que o professor Martins se aproxima do repertório europeu e organiza sua carreira como professor do chamado violão clássico porque da música popular o violonista procurava se manter afastado. Martins afirma que “quando começ[ou] a ser considerado um artista realizado, adotou dois princípios para não se desviar de sua carreira: não faz serenatas nem toca em reuniões sociais, desde o dia em que um anfitrião, após ouvir uma *Fuga*, de Bach, lhe pediu: agora toca *Muié rendeira*³⁷⁶”. Com o intuito de se manter fiel ao seu propósito, além das aulas com Juan Angel Rodríguez, José Martins conheceu Isaías Sávio, de quem se tornou amigo. Ainda sobre a sua formação: Martins teve dois encontros com o violonista espanhol Andrés Segóvia, em 1953 e 1957 – “foram contatos muito rápidos, pois Segovia é muito ocupado. Mas tudo que ele me disse e ensinou, tomei como lição, que jamais esquecerei³⁷⁷”, explicou.

Os contatos de José Martins com violonistas estrangeiros impulsionaram, de alguma forma, a aproximação do violão com a música erudita na capital mineira. Depois de Juan Angel Rodríguez, José Martins parece ter sido o primeiro violonista mineiro a realizar significativo trabalho didático, implantando “definitivamente a Escola de Tárrega, em nosso meio³⁷⁸”. Seu trabalho era reconhecido na época; segundo o músico Toninho Horta, José Martins “era um professor de alta didática reconhecida”:

Quando eu tinha 18 anos, eu queria estudar violão de qualquer maneira e melhorar minha técnica, estudar escalas [...]. Daí eu fui procurar o José Martins aqui em Belo Horizonte [...] um professor com uma capacidade musical. Era um professor de alta didática reconhecida já no meio musical de Belo Horizonte. Mas aí o José Martins falou: “olha Toninho, você já tem aí uma onda de tocar uns acordes meio diferentes, umas posições doidas. Vai

³⁷⁴ Segundo Givas Demore (2020), antes do Concílio Vaticano II, instrumentos como o violão, a bateria, o acordeon e seus similares eram considerados inadequados ao culto e, portanto, profanos. “O Concílio Vaticano II trouxe novas possibilidades para a música litúrgica”. DEMORE, Givas. Os Instrumentos Musicais na Missa: Análise da Permissividade dos Instrumentos Musicais. *Tear Online*, São Leopoldo, RS, v. 9 n. 1, p. 111-121, jan.-jun. 2020. Detalhes em: <http://periodicos.est.edu.br/tear>. Acesso em 12 set. 2020.

³⁷⁵ Paralítico desde os 3 anos, o professor mineiro é amigo de Segóvia e fez violão com pinho do incêndio da Assembleia. Matéria do jornal *Estado de Minas*, Belo Horizonte, quinta-feira, 04 de novembro de 1965.

³⁷⁶ Idem.

³⁷⁷ Paralítico desde os 3 anos, professor mineiro é amigo de Segóvia e fez violão com pinho do incêndio da Assembleia. Matéria do jornal *Estado de Minas*, Belo Horizonte, quinta-feira 04 de novembro de 1965.

³⁷⁸ Idem.

ser tão difícil de corrigir esta técnica para te ensinar uma técnica erudita, que é melhor você ficar neste seu caminho. De certa maneira foi bom, porque eu pude desenvolver de uma forma mais libertária [...] do ponto de vista musical. (VIOLÕES DE MINAS 38:07min).

Ex-aluna de José Martins e professora aposentada da Escola de Música da UFMG, Maria Rachel Tostes informa que esse professor “morava com a sobrinha, no bairro Serra, em um apartamento com uma entrada independente, separada da social do prédio”. Segundo Rachel, José Martins trabalhava intensamente e tinha vários alunos: “era um movimento musical intenso, e assim os seus alunos se tornavam amigos”. Outro fato importante é que “o professor fazia saraus com os alunos e uns tocavam para os outros”; ou seja: o professor transformava algumas aulas individuais em aulas coletivas, sendo esse um importante relato sobre a sua didática. Rachel afirma, ainda, que “os alunos do professor começaram a ir nas minhas aulas [...] e assim as aulas se transformavam em um pequeno recital, onde eu tocava para uma pequena plateia, [...] essa didática me ajudou muito!” Por isso, as apresentações foram também importantes, porque, como afirma a professora Rachel, “eu fui conhecendo e fiquei conhecida por todos os alunos do professor José Martins”.

Rachel informa, ainda, que o professor Martins seguia a ordem didática do método do Júlio Sagreras – primeiro ano, segundo ano, etc. – e que, concomitantemente com os livros de Sagreras, indicava exercícios técnicos com escalas, arpejos e diversas peças, concluindo que “[e]le tinha uma boa didática”.

Apesar de encontrar relatos de composições e transcrições para violão não tive acesso quanto ao material composicional do professor Martins. Segundo Christovam Colombo, José Martins foi

[p]rofessor, interprete, executor, autor e transcritor, [...] conta entre suas composições: Dança Africana (fantasia excêntrica) e entre os seus arreglos: O Cisne de Saint-Saens para duas guitarras, a 7ª Valsa de Chopin e a 13ª invenção de João Sebastião Bach. [Sic.]
Como concertista, estreou em 1934, no auditório do Colégio Arnaldo, executando Verdi, Chopin e Beethoven. Seu último recital, cooperando para uma campanha humanitária, realizou-se em dezembro de 1948, no instituto de Educação. (SANTOS, 1973, p.132).

Em 16 de janeiro de 1941, em recital no Conservatório Mineiro de Música, o violonista Nelson Piló, amigo de José Martins, executou sua peça *Dança Africana*, como consta na matéria do jornal *Minas Geraes*, conforme comprova a imagem abaixo:

Figura 58 - Matéria publicada no jornal *Minas Geraes* - Órgão Oficial dos Poderes do Estado. Ano XLIX; Edição 12, 14 de janeiro de 1941.

MINAS GERAIS
ÓRGÃO OFICIAL DOS PODERES DO ESTADO

ANO XLIX BELO HORIZONTE, QUINTA-FEIRA, 14 DE JANEIRO DE 1941 N. 11

Concerto do violonista Nelson Piló

O festejado violonista professor Nelson Piló realizará, hoje, às 8:30, no salão de festas do Conservatório Mineiro de Música, o seu anunciado concerto de violão, em homenagem ao diretor e professores daquele estabelecimento.

O professor Nelson Piló, que se tem exibido no público da Capital, em várias ocasiões, em festivais artísticos e em nossas rádio-difusoras, e também em várias cidades do interior do Estado, onde tem sempre alcançado sucesso, é considerado um dos mais destacados violonistas mineiros.

O programa do seu recital será o seguinte:

Primeira parte:

- 1.º — Serenata de Schubert.
- 2.º — Sonate ops. 13 Patética — Beethoven.
- 3.º — Variações sobre um tema de Mozart.
- 4.º — Miserere, do "Trovador", de Verdi.
- 5.º — Serenata, Rimpianito — De Toselli.
- 6.º — Ondas do Danúbio — Valsas-Opereta de Ivanovich.

7.º — Ave Maria, de Gounod.
Segunda parte:

- 8.º — Pont pourri, da canção russa "Olhos negros".
- 9.º — Dança Africana Oriental, de José Assis Martinez.
- 10 — Grande tango de salão, de Farrago.
- 11 — Mazurca chilena, de Juan Rodriguez.
- 12 — Saudades do Brasil, de A. S. Napoli.
- 13 — Arábia — Dança arabe de Julio Martinez.
- 14 — Reminiscências — de A. Giacomino.
- 15 — Grande tango de salão, de Rodrigues Penha.

*

Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

A matéria mencionada acima, além de confirmar a composição de Martins, demonstra certa circularidade entre os violonistas mineiros, as fontes comprovam que, nessa época, o violonista conservatorial e do rádio conviviam e trocavam métodos, partituras, além de informações sobre repertório e didática.

O trabalho de José Martins resultou na formação de alguns discípulos; entre eles, além da citada Rachel Tostes, o professor do Instituto São Raphael, Walter de Carvalho Alves.

Maria Rachel Tostes do Carmo

Em 24 de abril de 1950, nasceu a belo-horizontina Maria Rachel Tostes do Carmo, importante personagem do violão mineiro. Seu currículo oficial conta com o Curso Técnico em Violão no Conservatório Brasileiro de Música (1974), Bacharelado em Violão pela UEMG (1986), Especialização em Educação Musical pela UFMG (1986) e Mestrado em Música pela Manhattan School of Music (1989). Na sua história,

porém, inclui-se um currículo do violão não oficial, que começa quando ainda era criança, com apenas 10 (dez) anos de idade:

[...] eu comecei com 10 anos a me interessar pelo violão foi através do meu irmão, José Tostes. Era bem mais velho que eu, [...] tocava maravilhosamente bem o violão popular, serestas, valsas, fazia serenatas e tinha uma voz muito bonita, era um barítono, um músico nato. (TOSTES, 2021).

Segundo a própria Rachel, além das influências do irmão mais velho, seu pai foi grande incentivador na sua formação e carreira:

Meu pai tinha uma discoteca muito variada, me levava para os concertos que na época chamava-se “músicas para juventude” [...], então muito cedo, desde criança tive contato com a música em festas, saraus lá em casa. (TOSTES, 2021).

Com voz calma, em meio a lembranças, ela informa: “quando eu comecei a querer tocar violão, ainda era violão com corda de aço [...] minha mãozinha pequenininha machucava, meu pai me colocou para estudar com Mozart Bicalho”. Influenciada pela família, acostumada a ir a concertos de orquestras, Rachel se iniciou no instrumento tendo contato com o repertório do violão do rádio:

Lembro que a minha mãe gostava muito, porque era um estilo e um repertório mais leve, Gotas de Lágrimas, Abismo de Rosas e várias [...] composições do próprio Mozart. Tinha um método que ele mesmo escreveu, cada página tinha uma peça, e cada semana eu tinha que estudar uma música diferente seguindo o método. (TOSTES, 2021).

Aluna assídua, em mais ou menos um ano estudando com o compositor de Gotas de *Lágrimas*, relembra “quando o professor Mozart Bicalho chamou meus pais e lhes disse que não tinha mais nada para me ensinar - Até aqui eu te ensinei, agora vá em frente com outra pessoa” e, então, “me indicou para o professor José Martins” e “esse foi um ato que nunca esqueci, uma demonstração de humildade, de honestidade, de carinho que marcou muito a minha vida”.

A partir de então, Rachel iniciou estudos de violão conservatorial com o professor José Martins; foram oito anos de aulas semanais, até realizar o primeiro concerto com esse instrumento, quando, em maio de 1969, foi convidada, pelo Departamento Cultural e Artístico do Minas Tênis Clube, a realizar, nele, o seu primeiro recital de violão:

[...] meu concerto ficou lotado até nas galerias e eu toquei (modéstia parte) super bem, tranquila[...] O professor na primeira fila, suave, nervoso. Foi o meu primeiro concerto, digamos sério. Já tinha tocado lá em casa, em saraus organizado pelo meu Pai, [...] na casa do professor Martins, mas para um público maior e exigente, foi a primeira vez. (TOSTES, 2021).

Após o seu primeiro recital, sua carreira mudou rapidamente porque, após alguns meses, faleceu o seu professor, José Martins. Rachel conta que, nessa época, ela tinha três alunos de violão, “era uma atividade complementar aos meus estudos, nada sério”; ou seja: muito jovem, Rachel ainda não pensava no violão como uma possibilidade profissional. Apesar de estar envolvida com esse instrumento, a perda da sua referência musical lhe trouxe dúvidas e, pela primeira vez, a fez repensar sobre o futuro e sobre o violão. O que fazer? Eufórica, relembra:

(eu) passando por esse momento de perda, de dúvidas, [...] de repente o telefone começou a tocar, eram os alunos do professor José Martins querendo estudar comigo. Foram mais ou menos uns 40 alunos, um telefonema atrás do outro. [...] Reservei a parte da manhã para estudar, dava aula na parte da tarde e da noite todos os dias, inclusive nos sábados. E assim, eu me descobri como violonista e professora de violão. (TOSTES, 2021).

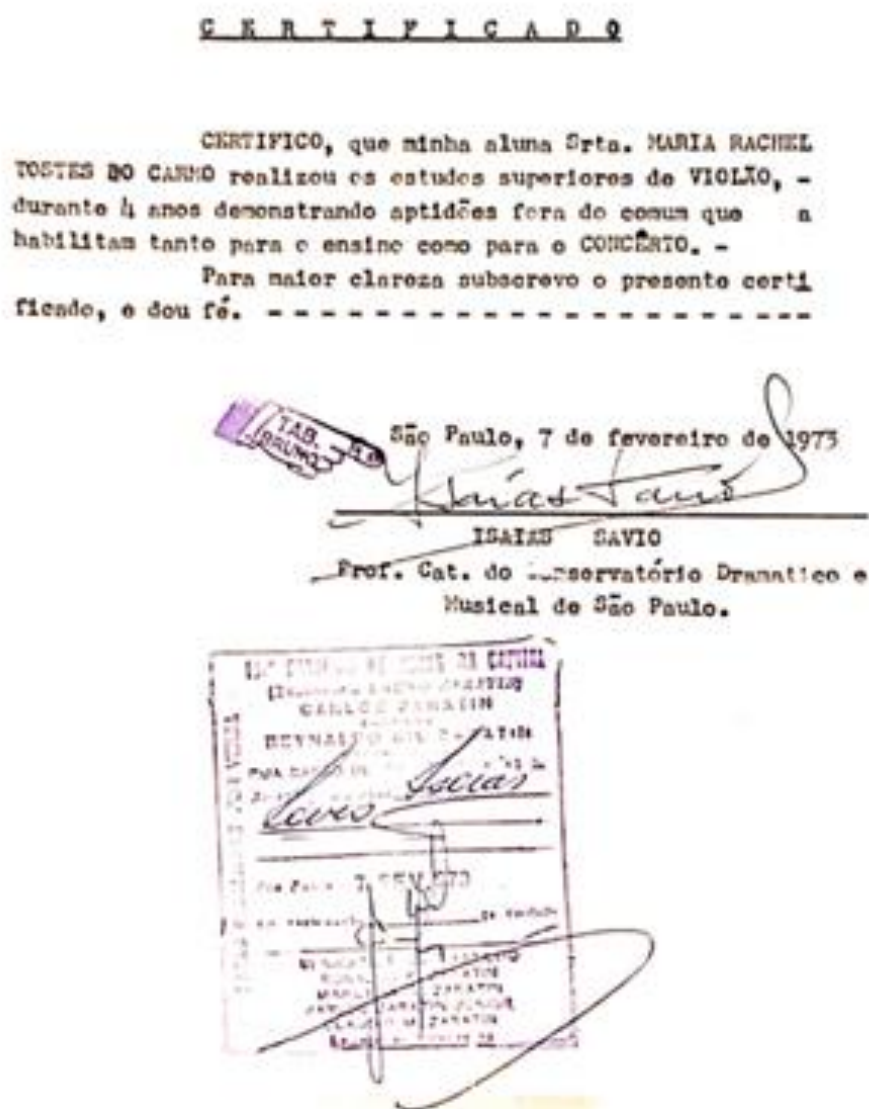
A partir daquele momento, Maria Rachel Tostes abraçou o violão como profissão: “eu não preciso ser nada, porque eu já sou”. Assumindo-se como musicista e professora, Rachel decidiu procurar outro professor para continuar os estudos de violão. Nessa busca por um novo mestre, lembrou-se de que José Martins manifestara intenção de recomendá-la ao professor Isaias Sávio. Dessa forma, quando procurou Sávio, descobriu que

[...] o professor Martins antes de falecer, já tinha enviado para o [...] Isaias Sávio uma carta de recomendação. [...] O professor Martins uma vez comentou que queria que eu continuasse meus estudos com Sávio em São Paulo. Eu não sabia que ele tinha enviado uma carta me recomendando para seu amigo. O professor Martins era conhecido e admirado por Sávio, pois quando eu o procurei [...], ele teceu muitos elogios sobre o professor José Martins. Eu fiquei indo para São Paulo estudar com Isaias Sávio durante quatro anos. (TOSTES, 2021).

A partir de então, o desafio foi enfrentar o ônibus, até a capital vizinha, para continuar estudos. Rachel conta que, mais ou menos após um ano de aulas, percebendo sua dedicação e esforço, o professor Isaias Sávio lhe ofereceu hospedagem em sua casa e fez a seguinte recomendação,

Depois que terminar sua aula você fica aqui na sala para observar todas as outras aulas que vou ministrar, porque assim você pode absolver mais informações. Sávio foi uma pessoa compreensível, admirável e que me ajudou muito, acolhendo dentro de sua própria casa. (TOSTES, 2021).

Figura 59 - Certificado emitido, em 07 de fevereiro de 1973, por Isaias Sávio, violonista,



Fonte: Acervo pessoal de Marial Rachel Tostes.

Rachel afirma que sempre teve como meta uma formação acadêmica e não foi aceita no Conservatório Mineiro de Música, porque na grade curricular dessa instituição não havia a cadeira Violão, procurou a Fundação Mineira de Arte - FUMA: “lá eles me aceitaram para fazer todas as matérias, exceto o violão que não tinha ainda uma cadeira para curso superior. Eu fiz os cursos de harmonia, contraponto, análise, música de câmara, teoria musical”. Maria Rachel afirma que estudar em uma

escola fez diferença na sua formação porque trouxe complemento importante para a sua percepção musical e conhecimento teórico, além do convívio com instrumentistas diversos, professores e regentes. Unindo sua formação na FUMA com as aulas de violão com os professores José Martins, Isaías Sávio, Antônio Carlos Barbosa Lima e Abel Carlevaro, Rachel pôde ampliar seus conhecimentos para além da técnica e da execução instrumental,

Eu tive mais abertura na FUMA [...] onde pude estudar somente as matérias teóricas sem a necessidade de fazer um instrumento específico. Foi o que fez a diferença na minha formação e [...] mudou minha vida como professora no futuro. Na época, o reitor era o professor Fernando Coelho, me autorizou a estudar as matérias e fiquei na FUMA durante uns 6 anos, recebi um certificado de conclusão, mas não tive um diploma por não existir uma cadeira de violão no Brasil. (TOSTES, 2021).

Após a conclusão do curso na FUMA, Rachel foi convidada a dar aulas de violão na Escola Lia Salgado – em Sete Lagoas - MG³⁷⁹, “e foi ótimo, porque eu era muito nova, e fui adquirindo experiência e aprendendo a trabalhar em uma instituição de ensino”.

Rachel comenta que o pianista e reitor Fernando Coelho já tinha a intenção de instituir o curso de graduação em Violão e que partiu dele o convite para iniciar o curso desse instrumento na FUMA. Maria Rachel informa que, com a aceitação dos alunos, após algum tempo trabalhando na instituição, foi iniciado um processo para que lhe fosse outorgado o título de “Notório Saber”:

[...] à direção da escola (FUMA) abriu um processo e enviou os documentos para conselho federal de educação, pedindo um título de notório saber em violão para que eu pudesse dar aula na cadeira de violão. Foi então que por mérito eu recebi um documento em 1973 do Conselho Federal de Educação, me autorizando a ser professora titular de violão. (TOSTES, 2021).

Concluído o longo processo – com submissão de documentos, comprovantes, certificados, etc. –, finalmente conseguiu a titulação. Como professora, em Belo Horizonte (da FUMA), Rachel Tostes organizou o primeiro curso superior de Violão nessa instituição, preparou, também, o seu primeiro vestibular e, após três anos, nela

³⁷⁹ Segundo a professora Maria Rachel Tostes relatou em entrevista, a FUMA mantinha parceria com a Escola Lia Salgado: “[e]ra uma espécie de filial da FUMA, os professores iam ministravam as aulas e os alunos viam fazer as provas em Belo Horizonte”.

se graduou o seu primeiro aluno, Antônio Gilberto Machado de Carvalho³⁸⁰, cuja colação de grau data de 11 de dezembro de 1981.

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.

Rachel afirma que, após trabalhar, por três anos, na FUMA, ao ler a revista *Violão e Mestres*³⁸¹, encontrou uma matéria sobre carta escrita por Isaías Sávio pleiteando uma cadeira de Violão para o Conservatório Dramático. Foi quando teve a ideia de escrever uma carta ao reitor do Conservatório Mineiro de Música:

[f]oi então que redigi uma carta relatando minha experiência, [...] sobre a história do violão, a importância deste instrumento para o Brasil e para o mundo e da carência de ter um curso naquela escola. E foi assim que eu fui chamada para fazer parte do corpo de professores do conservatório, juntamente com o professor José Lucena. E foi uma leva de alunos muito grande. (TOSTES, 2021).

Rachel informa que foi chamada para uma entrevista com o reitor, na qual ele informou ter havido uma coincidência, porque já estava interessado em iniciar o curso de Violão naquela instituição. Para essa entrevista, Rachel levou todos os certificados e diploma. Nela, relatou sua experiência com a docência sobre o / com o instrumento.

Essa professora relata que, inicialmente, instituiu-se um curso de extensão, porque era preciso elaborar um plano pedagógico, produzir materiais didáticos e preparar potenciais alunos para o vestibular. Dessa forma, Maria Rachel Tostes se dividiu entre as duas instituições porque, durante alguns anos, ministrou aulas na FUMA, onde ingressara em 1973, e, a partir de 1976, também no Conservatório Mineiro de Música. Após alguns anos, esse conservatório exigiu dela dedicação exclusiva e, por isso, ela se desligou da Universidade do Estado, deixando em seu lugar o primeiro aluno formado no curso de Violão em Belo Horizonte: Antônio Gilberto Machado de Carvalho.

³⁸⁰ Estudou na FUMA (1979-1981), com Maria Rachel Tostes, e Composição na UFMG (1977-1982), com Guerra-Peixe. Em 1993, assumiu o cargo de professor de Composição na Escola de Música da UFMG.

³⁸¹ *Violão e Mestres* foi programa televisivo criado, na década de 1960, por Manoel São Marcos, ex-aluno de Isaías Sávio. Posteriormente, foi transformado em programa radiofônico até finalmente tornar-se uma revista que teve nove edições entre os anos de 1964 a 1968. A revista *Violão e Mestres* contava com a consultoria de Ronoel Simões, Alberto Almenda Heinzl, Nelson Cruz e do próprio professor Isaías Sávio. Mais informações em: <https://www.violaobrasileiro.com/dicionario/isaias-savio>. Acesso em: 21 abr. 2022.

Após alguns anos exercendo o magistério, Rachel continua estudos e se matricula no curso de pós-graduação na própria UFMG. Sempre buscando enriquecer seu currículo, vislumbrou, na oferta de bolsa de estudo em um cartaz da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, a oportunidade de cursar Mestrado no exterior. Organizou toda a documentação exigida e a enviou; após duas negativas da instituição, resolveu telefonar para conversar com a pessoa responsável pelo departamento, em Brasília, e entender o motivo da sua não aceitação. A resposta foi uma surpresa: faltava, na sua documentação, o diploma de graduação; por esse motivo, não conseguiria a bolsa de estudos:

[e]u questioneei, [...] como eu iria ter um curso superior de violão se não existia um professor de violão e nem o curso de violão? Inclusive (se não me engano) eu fui a primeira professora mulher de violão do Brasil. [...] Mas eles foram irredutíveis e não me aceitaram. (TOSTES, 2021).

Mesmo comprovando experiência e pioneirismo do trabalho como professora de violão em duas consolidadas e respeitadas instituições de ensino, Rachel, mais uma vez, encontrou obstáculos. É importante lembrar que, num passado não muito distante, no Brasil, ser, ao mesmo tempo, mulher, professora, mãe e construir carreira eram tarefas quase impossíveis, sendo a invisibilidade da jornada de trabalho feminino questão ainda a ser discutida no século XXI. Outro fato interessante é que o instrumento escolhido por Maria Rachel foi o violão:

[n] o primeiro momento eu fiquei triste, mas eu nunca me entreguei aos obstáculos. Para quem começou ainda menina aos 9 anos de idade, estudando um instrumento ainda discriminado no país, fui a primeira professora mulher deste instrumento em uma instituição de ensino. Desistir? Nunca! [...] Me inscrevi no vestibular da FUMA [...] e fui lá fazer a prova. (TOSTES, 2021).

Nessa altura da entrevista, fiquei pensando sobre quanto certas histórias precisam ser contadas e recontadas várias vezes, porque percebi que é quase impossível escrever a biografia de um(a) violonista sem esbarrar em uma série de questões sociais que envolvem o personagem, o instrumento e a cidade. É justamente na confluência de esforços para se (re)visitar a memória, verbalizar fatos e materializar a escrita que a história se articula e se revela. Com isso, ocorre todo um movimento no qual o personagem toma corpo, na fala e na escrita, refletindo sobre o seu repertório, e a cidade se revela como espaço onde atividades sociais se concretizam,

se articulam, se imbricam. Se, para Rachel, personagem residente nos limites internos da Avenida do Contorno, branca, filha de dentista, os obstáculos foram diversos; imaginemos, então, para personagens distantes dessa série de privilégios.

A professora Rachel pertencia a uma classe social para a qual a forma(liza)ção acadêmica tinha excessiva importância; talvez esse tenha sido o combustível que impulsionou aquela jovem musicista a não desistir. Analisada a sua trajetória, percebe-se que ela sempre buscou meios e estratégias para institucionalizar o violão na cidade. É nesse sentido que essa história se torna interessante, porque as habilidades dessa professora foram além da técnica instrumental, da leitura de partituras, de *performance* com instrumento e da sua aceitação nos palcos. Era importante documentar apresentações, escrever currículos, construir capacitação formal, e Rachel soube trilhar caminhos para ler os códigos, decifrar editais e driblar preconceitos. Entendo que a sua persistência concedeu-lhe o mérito de ser a primeira mulher a assumir uma cadeira de Violão em um curso superior no Brasil.

Sem encontrar palavras para adjetivar o absurdo dessa história, resolvi parafrasear Chicó, personagem de *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna: “– Não sei, só sei que foi assim...”. Maria Rachel Tostes do Carmo, ex-professora do curso de Violão da FUMA, professora de violão do Conservatório Mineiro de Música, inscreveu-se no vestibular da instituição onde instituíra o primeiro curso de Violão e foi aluna do seu aluno porque, segundo ela mesmo afirmou: “o importante foi que eu consegui o diploma de graduação e alcancei meu objetivo de fazer o mestrado”. Quando pergunto como eram as aulas, a professora informa: “era um momento em que eu e o Gilberto trocávamos ideias e tocávamos violão”.

Rachel, mais uma vez, demonstra seu respeito às normas porque registra que conseguiu concluir o curso em 2 (dois anos), graças a requerimentos para realizar exames de aproveitamento de estudos, “e assim foi, [...] com diploma na mão, fui realizar meu sonho e me inscrever no mestrado para violão”.

Conhecidos esses fatos, fica mais fácil entender porque as datas da graduação e de pós-graduação dessa professora coincidem: ela concluiu, concomitantemente, em 1986, o Bacharelado em Violão e a Especialização em Educação Musical, pela UFMG. Maria Rachel Tostes conseguiu, finalmente, o título de Mestre em Música pela Manhattan School of Music, em 1989.

Quanto à sua *performance*, Rachel informa que, para manter um repertório, conciliar família e trabalho, estabeleceu “como meta realizar dois concertos por ano”;

assim, mantinha os estudos técnicos, renovava o repertório e não se distanciava dos palcos. Realizou diversos recitais em sua carreira, que se iniciara, em 1968, no Minas Tênis Clube, tendo obtido Menção Honrosa no "Concurso Nacional de Violão" realizado, em São Paulo, em 1970, e participado do "Concurso Internacional de Violão Villa-Lobos" do Rio de Janeiro, em 1971.

Figura 60 - Matéria publicada no Jornal do Brasil de 19 de novembro de 1971.



Fonte: Acervo pessoal de Maria Rachel Tostes.

A professora Maria Rachel Tostes ainda recebeu as seguintes condecorações: "Comenda do Mérito Artístico", outorgada pela Fundação Clóvis Salgado - Palácio das Artes, em 1976; e a "Medalha da Inconfidência", na categoria "Distinção em Música", concedida, em 1990, pelo Governo do Estado de Minas Gerais.

Ao mestre com carinho

Figura 61 - Recital de Maria Rachel Tostes em 23 de agosto de 1969. Concerto em Ré Maior para Violão e Orquestra de Antonio Vivaldi.



Fonte: Acervo pessoal de Maria Rachel Tostes.

Ao observar a foto do concerto de Maria Raquel Tostes (1950), chamou-me atenção a data, escrita à caneta, na sua margem superior: 23 de agosto de 1969. Final da década de 1960 e uma jovem de 19 (dezenove) anos realiza um concerto de Vivaldi³⁸² para violão e orquestra de câmara em Belo Horizonte; acontecimento que é, no mínimo, instigante. Naquela época, o padrão da beleza feminina no Brasil era Vera Fisher (1951), que, em 28 de junho, na cidade do Rio de Janeiro, fora coroada Miss Brasil. Em janeiro daquele mesmo ano, a banda britânica Led Zepellin lançou seu primeiro álbum, que tinha por título o próprio nome do grupo. Em meio às notícias sobre beleza feminina e *rock* progressivo, aconteceu o festival de Woodstock, no mesmo período em que o astronauta Neil Armstrong (1930-2012), comandante da missão Apollo 11, pisava, pela primeira vez, na Lua. No final do inverno de 1969, o Brasil conhecia o “herói sem caráter” Macunaíma, num filme do gênero comédia e fantasia escrito e dirigido por Joaquim Pedro de Andrade (1932-1988), baseado na obra homônima de Mário de Andrade (1893-1945). Ainda nesse mesmo, Gilberto Gil (1942), autor de *Aquele Abraço* – a segunda música mais tocada no Brasil –, foi exilado, juntamente com Caetano Veloso (1942) e Chico Buarque (1944). Vivíamos

³⁸² Antônio Lucio Vivaldi (1678-1741), compositor e músico do estilo barroco tardio, natural da República de Veneza, atual Itália. Concerto para alaúde e orquestra em Ré Maior - RV 93.

sob regime militar desde 1964, sendo esse considerado o mais duro e repressivo período da história do Brasil – conhecido como “anos de chumbo” –, e, em 1969, a Junta Militar escolheu o novo presidente: o general Emílio Garrastazu Médici (1905-1985). Foi em meio a todos esses acontecimentos que, na capital de Minas Gerais, a jovem instrumentista dedicava horas do seu tempo ao estudo do violão, visando realizar um concerto para violão e orquestra de câmara no Instituto de Educação de Minas Gerais - IEMG.

Fundado em 1906, esse instituto é obra relevante da Arquitetura dos primeiros anos da capital de 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 Segóvia (1893-1987). Dessa imagem, destaco as presenças de vários músicos, como o compositor e violonista Nelson Piló (1914-1986), no ano em que retornara a Belo Horizonte, após temporada de pouco mais de duas décadas na cidade do Rio de Janeiro, trabalhando na Rádio Nacional. Piló está sentado na primeira fila, evidenciando o seu trânsito cultural entre o músico do rádio e o conservatorial. Vale registrar a intenção do autor da imagem no momento que fotografou a plateia: escolheu registrar o instante em que o público estava aplaudindo o evento; nota-se que pretendia ir além de uma imagem congelada, indicando uma tentativa de retratar o calor do público ao ouvir o concerto.

A violonista dessa foto parece não se preocupar com rótulos, gênero, e mesmo sem ter a pretensão, nem consciência desse fato. Suponho que Raquel foi a primeira mulher a fazer um concerto para violão solo e orquestra em Minas Gerais. A elegante instrumentista de vestido branco, sentada na posição erudita, seguindo o protocolo da “moderna escola de Tárrega³⁸³”, parece estar concentrada, com fisionomia séria. Essa foto me traz um entendimento de que a figura de Rachel com seu violão expressa o seu pioneirismo diante dos enquadramentos sociais aos quais as mulheres estavam submetidas naquela época porque, em plena ditadura militar, ao encarar a música como profissão, ela se mostrava forte e ativa em seu propósito de ser violonista profissional. Evidentemente, trata-se de mulher de classe social privilegiada, mas nem por isso deixa de ser importante. Essa fotografia me foi entregue pela professora

³⁸³ Francisco de Asís Tárrega Eixea (1852-1909), compositor, violonista e professor.

Raquel quando, em entrevista,³⁸⁴ me informou que o objetivo dessa apresentação era homenagear seu professor. Emocionada, a discípula de Martins inicia seu relato referindo-se ao mestre com carinho: “naquela época criança não falava e com tempo fui aprendendo a gostar do violão e do professor José Martins”. Lembrou-se de suas aulas nas manhãs das sextas-feiras: “Essa didática me ajudou muito. Eu pensava: Nossa! Amanhã tem aula com professor Martins, eu vou ter que tocar, vou estudar muito!”. Seu testemunho me leva a deduzir que, de fato, a didática do professor surtiu efeito. Foram oito anos de convivência, de cumplicidade e admiração, que ajudaram Rachel na escalada musical e para uma vida profissional intensa. A outrora jovem menina, que não falava, realizou vários concertos no Brasil e no exterior e, em 1973, tornou-se a primeira professora da cadeira de Violão da Universidade Estadual de Minas Gerais e, em 1976, da Universidade Federal de Minas Gerais. Coube a mim o privilégio de coletar e analisar imagens, localizar, reunir e articular fatos e constatar que o tempo “um senhor tão bonito, um dos deuses mais lindos³⁸⁵”, como o som de um estribilho, passa. As fotos me vêm com recado: precisamos viver para realizar sonhos, dizer palavras e construir histórias.

Walter de Carvalho Alves

O professor Walter de Carvalho Alves³⁸⁶ nasceu em 13 de novembro de 1923, filho de José Alves Mafra e Aurora de Carvalho Alves. Mineiro de Três Corações, Walter foi um dos diversos alunos de José de Assis Martins. Transferiu-se para Belo Horizonte para se matricular no Instituto São Rafael, escola referencial para ensino a pessoas com deficiência visual. Nessa instituição, concluiu o primário, em 1942; o secundário especializado, em 1947. Em 1950, frequentou, como ouvinte, o “curso científico”, em sua cidade natal.

³⁸⁴ Entrevista concedida por Maria Raquel Tostes em 11 de novembro de 2021.

³⁸⁵ *Oração Ao Tempo*. Caetano Veloso - © Warner Chappell Music

³⁸⁶ As informações utilizadas para essa pequena biografia foram cedidas por Elaine Viera Alves, esposa de Walter de Carvalho Alves. Em pasta contendo a tese apresentada pelo prof. Walter de Carvalho Alves, em Porto Alegre, em 17 de julho de 1978, no X Seminário Internacional de Violão, e seu *curriculum vitae* (datilografado), encontrei uma espécie de dossiê da sua vida profissional. Nele, constam os seguintes títulos: Identificação; Documentos Individuais; Formação Intelectual de Longa Duração; Formação Intelectual de curta Duração; exercício de magistério; Ação Teórico-Prática na Especialidade; e Méritos Alcançados. A pasta ainda continha alguns certificados e certificador de conclusão de cursos e fotografias de Walter de Carvalho Alves que utilizo nesta tese.

Sua formação musical no Instituto São Rafael incluiu Teoria e Solfejo, de 1939 a 1942; Harmonia Elementar, de 1942 a 1945; Curso de Piano, de 1940 a 1946; e, como o instituto não oferecia o Curso de violão, Walter Alves recorreu a aulas particulares, com José Martins, com quem estudou, durante sete anos, de 1953 a 1959.

Buscando ampliar conhecimentos, o professor Walter de Carvalho Alves participou de diversos seminários; entre eles, estes: I Seminário Mineiro de Música, realizado, em 1971, pela Escola de Música do Conservatório Mineiro de Música; IV seminário Internacional de Violão, em 1972, nas categorias Professorado, Princípios Harmônicos, Folclore e Interpretação, realizado no Liceu Palestrina de Porto Alegre; e, em 1974, VI Festival Internacional de Violão. Frequentou o Curso de Didática e, nesse mesmo ano, viajou ao Uruguai, para participar, em Montividéu, do curso de Aperfeiçoamento em Música e Guitarra (violão) ministrado pelo maestro Abel Carlevaro.

Professor do Instituto São Rafael desde 1950, Walter de Carvalho Alves lecionou Português, História do Brasil, Geografia e Aritmética para cursos de admissão e ministrou aulas extranumerárias de violão, entre maio de 1956 e janeiro de 1960. A partir de 1960, assumiu, definitivamente, a cadeira de Violão, com conteúdo programático para violão erudito e popular. Walter ainda atuou como professor no Serviço Social do Comércio - Sesc, em Minas Gerais, tendo atuado no setor musical de 1957 a 1976, foi representante dos Seminários Internacionais de Violão, desde 1972, no Estado de Minas Gerais, além de ter sido coordenador do curso de Composição para Violão "Isaías Sávio", desde 1974. Em 1978, de 08 a 30 de junho, lecionou violão para alunos participantes do X Seminário Internacional de Violão, em Porto Alegre.

Figura 62 - X Seminário Internacional de Violão, em 1978. Na segunda fila da esquerda para direita - José Lucena, Eustáquio Grilo e Walter de Carvalho Alves.



Fonte: Arquivo pessoal de Elaine Vieira Alves.

Em 1969, foi fundador e presidente da Sociedade Violonística “Professor José Martins”. Suas atividades como violonista incluem atuação no conjunto “Titulares do Ritmo”, em 1945, na Rádio Inconfidência e em dois recitais de violão em Três Corações - MG: um na Semana da Cultura, em comemoração ao aniversário da cidade, e, outro, pela Associação Violonística José Martins, em maio de 1975.

Em reconhecimento ao seu trabalho, Walter de Carvalho Alves recebeu, em 1954, medalha de bronze, conferida pelo diretor do Instituto Benjamin Constant, por serviços prestados a esse educandário; em 1973, Homenagem do Serviço Interno de Comunicação do Instituto São Rafael; e, em 1978, recebeu congratulações da Câmara Municipal de Porto Alegre.

Walter Alves transitou, também, pelo violão popular porque, conforme informei anteriormente, foi professor de violão erudito e popular no Instituto São Rafael e atuou, na Rádio Inconfidência, com o grupo Titulares do Ritmo. Em entrevista ao programa “O charme do violão”, José Lucena afirma que o “professor Walter fez parte do conjunto ‘Titulares do Ritmo’, grupo vocal formado por alunos do Instituto São Rafael”, e completa dizendo que ele “era uma pessoa carismática, de muito bom gosto, competente, atencioso. [...] Não chegou a ser um grande violonista, mas sim um excelente professor”. José Lucena, que também foi aluno do Instituto São Rafael, informa que o repertório do professor Walter incluía “choros e valsas”. Nessa mesma entrevista, Lucena assim fala sobre as aulas do professor Walter Alves com o José Martins:

[...] ele foi estudar com José Martins, que era uma referência aqui em Belo Horizonte, um grande professor de violão. O Walter já era um bom professor, mas queria dar uma aprofundada no erudito. [...] Então ele foi estudar com José Martins, pois o curso lá no Instituto era erudito por excelência, a escola era muito severa, e o popular era nas escondidas mesmo.³⁸⁷

Figura 63 - Walter de Carvalho Alves (à esquerda), ao lado de José de Assis Martins



Fonte: Acervo pessoal de Elaine Vieira Alves.

Como informei anteriormente, Sebastião Idelfonso conheceu Walter Alves na casa de José Martins e complementa: “eu toquei com o professor Walter lá no instituto São Rafael, ele era professor do Instituto³⁸⁸”.

Reunidas todas essas informações, suponho que havia uma circularidade entre os violonistas de Belo Horizonte e, a meu ver, essa divisão entre o popular e o erudito teve e ainda tem instigantes contradições. Classificar o violonista Walter de Carvalho Alves como erudito é o mesmo que inseri-lo em uma caixinha, simplificando e reduzindo, assim, o que foi sua atuação profissional. O seu repertório incluía “choros e valsas”, esse músico dividiu o palco com Sebastião Idelfonso, e ainda participou do grupo vocal Titulares do Ritmo³⁸⁹, um dos maiores conjuntos vocais da história, que

³⁸⁷ Entrevista do violonista e professor José Lucena Vaz ao violonista Celso Faria, no programa intitulado *O Charme do Violão Mineiro*, publicado no canal do Youtube do músico, aos 5 min 31 seg do filme. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=A5yA-BzrCpo>> Acesso em: 08 fev. 2022.

³⁸⁸ Entrevista realizada com Sebastião Idelfonso em 18/10/2021.

³⁸⁹ Áudio de *Mulher Rendeira* com Ely Camargo e Titulares do Ritmo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aXohN4jHdl&list=PLeGISIMNXom76ciLCQqGsTVJf5zM5XIT&index=63>. Acesso em 18 out. 2021.

interpretava, além de cancioneiros da música brasileira, músicas de Ernesto Nazareth, Garoto, Ary Barroso, Tom Jobim, etc.. Importante ainda frisar que, como registrou em seu *curriculum vitae*: “a partir de 1960, passou a lecionar apenas violão, com conteúdo programático contemplando música erudita e música popular”. Diante dos fatos apresentados, conclui-se que a atuação desse violonista foi diversa, moderna e sem barreiras. Walter de Carvalho Alves é o que chamo, nesta tese, de violonista híbrido, porque a sua atuação inclui tanto o violão conservatorial quanto o violão do rádio. Esse professor do Instituto São Rafael deu continuidade ao trabalho didático iniciado por Juan Rodríguez e José Martins; entre seus alunos, figuram Eduardo Campolina e aquele que, juntamente com Maria Rachel Tostes do Carmo, instituiu o Curso de Violão no Conservatório Mineiro de Música: José Lucena Vaz.

José Lucena Vaz

Na cidade de João Pinheiro, na região Noroeste de Minas Gerais, em fazenda situada a 30 km do centro da cidade, nasceu José Lucena Vaz, de origem humilde, que, no futuro, viria a ser professor do Curso de Violão do Conservatório Mineiro de Música. Em casa, desde cedo, teve grande influência da Música, porque seus avós, pais e tios tocavam violão, viola, rabeca e sanfona; eram cantadores e tocadores nas Folias de Reis: “todos os dias [...] eles tocavam viola, violão, então praticamente eu já nasci ouvindo³⁹⁰”.

Famosa pelas companhias ou ternos – como também são conhecidas as folias de Santos Reis –, essa tradição, de origem ibérica, é de considerável importância na e para a memória individual e coletiva da maioria dos moradores do Noroeste de Minas Gerais. Esses grupos – que, geralmente, são estruturados a partir da devoção aos Reis Magos, Divino Espírito Santo, São Sebastião, São Benedito e Nossa Senhora da Conceição, entre outros – são manifestações culturais/religiosas. Para animar as folias, seus cantadores e tocadores – como são popularmente conhecidos – utilizam instrumentos como viola, violão, cavaquinho, pandeiro, bumbo, sanfona e caixa. Foi em meio a toda essa influência de ouvir instrumentos, canções e folias que Lucena

³⁹⁰ Entrevista do violonista e professor José Lucena Vaz ao violonista Celso Faria, no programa intitulado *O Charme do Violão Mineiro*, publicado no canal do Youtube do músico, aos 5min3s do filme. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=A5yA-BzrCpo>>. Acesso em: 08 fev. 2022.

passou boa parte de sua infância, em um tipo de processo informal de musicalização significativa que, por vezes, passa despercebido.

Em 1951, Lucena se transferiu para Belo Horizonte, para estudar em uma escola especializada para pessoas com deficiência visual: o internato Instituto São Raphael. Assim explica Lucena: “naquela época ainda enxergava um pouco, tinha uma visão itinerante. Mas não era suficiente, então eu tive que vir estudar num colégio especial³⁹¹”. Como já informei, o Instituto São Raphael era colégio referencial, com boa estrutura para o desenvolvimento da criança com deficiência visual. Inaugurado em 1926, incluía, em sua grade curricular, o ensino de Música.

Como, naquele instituto, ainda não era ofertado Curso de Violão, que foi implementado, após alguns anos, pelo professor Walter de Carvalho Alves, Lucena iniciou estudo de Música pelo piano, como ele mesmo afirma: “naquela época era quase obrigatório estudar piano³⁹²”, mas, assim que se implantou o Curso de Violão nessa instituição, Lucena não pensou duas vezes: “talvez esteja ancorado na minha origem [...] eu nasci no noroeste mineiro e lá se tocava muito violão, viola, eu já nasci ouvindo, [...] e esse som encantador ficou registrado³⁹³ [...] e não tive a menor dúvida, é isso que eu quero”.

Até percorrer o caminho dos estudos e se formar, porém, as contas, naturalmente, continuavam chegando e Lucena precisava sobreviver; como alternativa, esse futuro professor do conservatório assim fala sobre o que fez: “[trabalhei com] música popular, antes de entrar na Escola de Música, como tinha uma base musical muito boa, para sobreviver eu toquei piano, guitarra, [...] e contrabaixo acústico”³⁹⁴.

Lucena relata que foi integrante da banda MG7 e, por isso, nas noites de Belo Horizonte, acompanhou diversos artistas; entre eles: Ângela Maria e Altemar Dutra. Esses cantores faziam sucesso no rádio e vinham se apresentar em famosa casa noturna da época: a Taça de Ouro. Dessa (con)vivência com a música popular, segundo ele, resulta a prática de tocar de ouvido: “tínhamos que tocar sem ensaio, pois, com a experiência de tocar na noite, conhecíamos o repertório todo”.

³⁹¹ Idem.

³⁹² Entrevista do violonista e professor José Lucena Vaz ao programa *Globo Horizonte* exibido em 07 de abril de 2019. Aos 01 min 07 seg do filme. Mais informações em: <https://globoplay.globo.com/v/7516886/>. Acesso em: 13 jun. 2019.

³⁹³ Idem, aos 01min48s do filme.

³⁹⁴ Idem.

Quanto a essa afirmação do professor, cumpre destacar que as bandas de baile daquela época tinham por tradição executar as músicas tais como eram gravadas em disco; ou seja: o trabalho do músico consistia em tocar a música “de ouvido”, mantendo praticamente a mesma estrutura: introdução, solo, e tonalidade; ou seja: a referência era o arranjo gravado. Com o tempo, o músico acumulava repertório e experiência e, dessa forma, já com ouvidos treinados, acompanhar artistas tornava-se menos complicado. Outro fato interessante é que, geralmente, o cantor do rádio viajava acompanhado por músico de sua confiança, uma espécie de maestro ou diretor musical, que trazia em sua bagagem informações importantes como tonalidades, letras e cifras e, não muito frequentemente, mas quando possível, partituras das melodias. Além de todo cuidado, neste tipo de evento tem como praxe a passagem de som que, geralmente, é realizada um pouco mais cedo, no mesmo dia do evento. Essa é a oportunidade de acertar alguns detalhes, tais como a ordem do repertório, tonalidades, modulações, número de músicas, etc..

Esse fato confirma que o professor Lucena, além do contato com os instrumentos e canções dos ternos e folias na infância, atuou, durante algum tempo, com música popular, em Belo Horizonte, e desenvolveu a prática do violão acompanhador, em universo diferente daquele próprio da academia, onde havia a primazia do violão conservatorial.

Lucena informa, em entrevista, que, em 1967, após concluir o Ensino Médio e, após receber seu primeiro certificado no instrumento pelo Instituto São Rafael, resolveu procurar o diretor do Conservatório Mineiro de Música, para continuar seus estudos. Ao que parece, Lucena enfrentou o mesmo obstáculo enfrentado pela professora Maria Rachel porque o Curso de Violão ainda não era ofertado nesse conservatório. Assim fala o professor,

[...] para eu tomar consciência das formas musicais, [...] procurei o Maestro Torres e ele me falou que [...] era para eu fazer um curso de composição. Eu queria ter uma carreira de concertista, mas [...] ele acabou me convencendo e eu fiz o vestibular para o curso de composição e regência³⁹⁵.

³⁹⁵ Entrevista do violonista e professor José Lucena Vaz ao violonista Celso Faria, no programa intitulado *O Charme do Violão Mineiro*, publicado no canal do YouTube do músico, aos 17 min do filme. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A5yA-BzrCpo>. Acesso em: 08 fev. 2022.

Em 1970, buscando aperfeiçoamento, inscreveu-se em diversos festivais e seminários. Participou do Festival de Inverno de Ouro Preto, do Seminário Internacional de Violão de Porto Alegre e do Seminário Internacional de Guitarra de Montevideu. Nesses dois últimos, teve aulas individuais com o professor Eduardo Frassón e frequentou as *master classes* do professor Abel Carlevaro:

[...] eu fui no festival de 1971, [...] fui para estudar com Abel Carlevaro a grande estrela deste festival. Era um festival enorme de muitos professores, um corpo docente muito grande. Tinha professores da Argentina, do Brasil, [...] Carlevaro não atendia ninguém individualmente. Então [...] tinha os professores que davam a aula individual, eu fiz aula com Eduardo Frasson um argentino e toda tarde tinha o masterclass com Carlevaro.³⁹⁶

Após vivências em festivais e contatos com outros violonistas, Lucena volta decidido a seguir carreira como professor de violão e, a propósito, lembra: a “Raquel mesmo dava aula na FUMA, sei que foi um curso anterior ao [...] da Federal”, então esse professor afirma: tomei como propósito “colocar o violão na Universidade Federal”³⁹⁷. Ao que tudo indica, esse seu propósito já tinha sido alcançado, pela professora Maria Rachel Tostes, desde 1973, quando ela iniciou atividades como professora na FUMA. A propósito, é bom lembrar que Rachel foi contratada, juntamente com Lucena, pelo Conservatório Mineiro de Música, em 1976.

Quanto a premiações e homenagens, o professor José Lucena conquistou o 1º lugar no III Concurso Internacional de Violão de Porto Alegre (1971) e a Medalha de Ouro no Seminário Internacional de Guitarra de Montevideu (1975). Na Europa, esteve na Suíça, em 1986, quando foi convidado a presidir um seminário de técnicas violonísticas; em 2001, fez uma *tournee* pela Itália.

José Lucena Vaz deixou um legado considerável para o violão em Belo Horizonte, tendo participado da formação de diversos violonistas que atuam tanto na música popular quanto na erudita.

³⁹⁶ Entrevista do violonista e professor José Lucena Vaz ao violonista Celso Faria, no programa intitulado *O Charme do Violão Mineiro*, publicado no canal do Youtube do músico, aos 45 min 50 seg do filme. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A5yA-BzrCpo>. Acesso em: 08 fev. 2022.

³⁹⁷ Idem, aos 53 min do filme.

6 – O dialeto do violão do rádio

*Última flor do Lácio, inculta e bela,
És, a um tempo, esplendor e sepultura:
Ouro nativo, que na ganga impura
A bruta mina entre os cascalhos vela*
("Língua Portuguesa" - Olavo Bilac 1865 a 1918).

O que quer,

O que pode esta língua³⁹⁸?....

O Brasil é um verdadeiro caldeirão cultural e essa afirmação pode ser confirmada nos diversos estudos acerca dos estilos musicais brasileiros, tornando-se quase impraticável descrever o caminho do violão em Belo Horizonte sem se falar sobre esse arcabouço rítmico musical. Uma vez que esse instrumento urbano dialogou com o repertório europeu, foi, também, parceiro da viola caipira (de 10 cordas) e atuante no disco e no rádio; ou seja: foi testemunha *in loco* porque, em sua trajetória, acompanhou avanços tecnológicos do princípio do século XX, como, por exemplo, o surgimento do sistema de gravações fonográficas, dando “suporte harmônico aos gêneros típicos da música popular³⁹⁹” e sendo uma espécie de curinga no meio de comunicação que viria a ser o seu principal divulgador: o rádio. Instrumento portátil, de sonoridade romântica, o violão esteve junto às camadas socioculturais do povo mais simples, nas folias, serestas, rodas de choro e de samba, além de estar presente nos “grupos das elites econômicas, políticas e intelectuais⁴⁰⁰”. Ao mesmo tempo que atraiu a atenção da princesa Leopoldina, do casal de suíços Heinrich e Cécile Däniker-Haller e da primeira dama Nair de Teffé (1886-1981), também serviu de inspiração para os compositores João Pernambuco (1883-1947), Quincas Laranjeiras (1873-1935), Américo Jacomino (1889-1928), Nelson Piló (1914-1986), o poeta Catulo da Paixão Cearense (1863-1946) e os maestros Villa-Lobos (1887-1959), Radamés Gnattali (1906-1988) e Antônio Carlos Jobim (1927-1994). A historiografia comprova, portanto, que o violão se tornou instrumento plural, servindo de base para diversas épocas e estilos, sem respeitar fronteiras porque, ao mesmo tempo, atuou em festas populares e acompanhou os avanços tecnológicos da

³⁹⁸ Trecho da letra de *Língua*, de Caetano Veloso, que intitula seu álbum de 2007.

³⁹⁹ TABORDA, Márcia. *Violão e Identidade Nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. p 11.

⁴⁰⁰ Idem, 2011, p. 9.

Modernidade. Dessa forma, o violão se “constituiu num objeto privilegiado de análise a partir do momento em que sua utilização suscitou inúmeras questões relacionadas ao lugar social que caberia a seus executantes⁴⁰¹”. Esse instrumento, operante nas manifestações do povo e da elite, foi conformando, em seu percurso, vários dialetos e – por que não dizer – idiomas.

Como informei anteriormente, o violão, guardadas eventuais particularidades, seguiu a reprodução de um padrão brasileiro: a separação de acordo com origens socioculturais; no caso, de seus praticantes, repertório e público. Visando problematizar, identificar padrões hegemônicos e relativas supostas exclusões do violão em Belo Horizonte já descrevi, neste relato de pesquisa, o determinismo imperando na capital mineira, a invenção de uma tradição que coloca o instrumento atuando nas ruas e, por último, proponho o exercício de retornarmos à História para compreendermos a sua diversidade rítmica, que denomino como construção de seus dialetos.

Atendendo a diversas camadas sociais, o violão precisou comunicar-se, e para isso, desenvolveu amplo vocabulário rítmico musical. Segundo Muszkat, Correia e Campos (2000, p. 73), música também “é linguagem, uma vez que utiliza um sistema de signos estabelecidos naturalmente ou por convenção, que transmite informações ou mensagens de um sistema (orgânico, social, sociológico) a outro”. Afirmam, ainda, que, entre a linguagem verbal e a musical, estabelece-se certo paralelismo porque

[a]mbas dependem, do ponto de vista neuro funcional, das estruturas sensoriais responsáveis pela recepção e pelo processamento auditivo (fonemas, sons), visual (grafemas da leitura verbal e musical), da integridade funcional das regiões envolvidas com atenção e memória e das estruturas eferentes motoras responsáveis pelo encadeamento e pela organização temporal e motora necessárias para a fala e para a execução musical. (MUSZKAT, CORREIA; CAMPOS, 2000, p. 73).

De onde vêm os dialetos desse instrumento? Para essa pergunta, não há uma resposta única e simples, porque tivemos, na história do nosso país, a colonização portuguesa, que marcou presença na cultura popular brasileira. Por isso, além da língua em comum, herdamos enorme influência de “[j]ogos infantis, provérbios,

⁴⁰¹ TABORDA, Márcia. *Violão e Identidade Nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. p. 13.

crenças, medicina, mágica, técnicas artesanais, romances populares⁴⁰²". Devemos acrescentar a tudo isso a "acentuada mescla de elementos culturais indígenas, de diferentes nações, e elementos culturais africanos, de diferentes etnias".⁴⁰³ Completando esse emaranhado de misturas, tivemos a chegada dos imigrantes que, a partir das últimas décadas do século XIX, trouxeram consigo suas línguas e culturas. Como informei anteriormente, o Brasil se tornou celeiro cultural, terreno fértil de influências e misturas de conhecimentos orais e escritos que conformam o arcabouço do nosso vocabulário, enriquecendo nossa língua, nossa cultura e nossa música. Essa mistura interferiu nos costumes, nas crenças e no próprio idioma, porque muitas palavras portuguesas, em contato com os nativos, receberam influências da Língua Nheengatu, falada por índios do grupo tupi, mamelucos, caboclos e portugueses aculturados e "ganharam pronúncia peculiar no dialeto caipira ou sertanejo⁴⁰⁴". Dessa forma, somos bilíngues, falamos dois idiomas: a língua do povo, que é oral, popular, sertaneja, e a língua da escrita formal, da colônia, que é a das câmaras municipais, da justiça, da repartição pública, do Estado⁴⁰⁵. A imposição violenta da nossa colonização teve vários episódios; um, que está diretamente ligado a esse fato, data de 1727, com a proibição da "Língua Geral", quando "nativos, mamelucos, reinóis incultos, nheengatu falantes, passaram a falar Português com sotaque nheengatu⁴⁰⁶"; ou seja: os brasileiros

[...] passaram a falar um português mutilado pelo sotaque nheengatu, língua que sobrevive no dialeto caipira ou nos sons dialetais do português do Brasil até hoje. O que faz do povo brasileiro, de facto, um povo bilíngue, no relativo desencontro entre a língua falada e a língua escrita. (MARTINS, 2015, p. 7)

Precisamos entender nossa língua musical tocada e escrita porque, como temos uma cultura de soma, foi-se constituindo um bilinguismo "no relativo desencontro entre a língua falada e escrita". Podemos refletir sobre essa fricção

⁴⁰² MARTINS, José de Souza. Adolfo Coelho: os embates da língua e da linguagem. *Análise Social*, Lisboa, n. 214, p. 5, 2015.

⁴⁰³ Idem, p. 5.

⁴⁰⁴ Idem, p. 6.

⁴⁰⁵ MARTINS, José de Souza. Adolfo Coelho: os embates da língua e da linguagem *Análise Social*, 214, I (1º). Sob o título "O Brasil e Adolfo Coelho, entrelinhas", conferência pronunciada no Simpósio - Ciências Sociais Cruzadas, Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Lisboa, em 06 de junho de 2013.

⁴⁰⁶ MARTINS, José de Souza. Adolfo Coelho: os embates da língua e da linguagem. *Análise Social*, Lisboa, n. 214, p. 7, 2015.

também na Música porque nosso conhecimento musical se fez presente em suporte formal, escrito, mas, também, no informal, oral. Se o violão foi operante em manifestações do povo e da elite, isso significa que ele se forjou nesse “(des)encontro” entre pontos onde duas ou mais coisas se juntam; portanto, essa diversidade ajudou a construir o plural violão. A riqueza múltipla desse instrumento advém do seu amplo campo de atuação. Em Belo Horizonte, temos, por exemplo, o violão conservatorial, que foi oficializado pelas instituições de ensino, que teve como base principal o ensino formal, escrito, e um repertório eurocentrista. De outro lado, temos o violão do rádio, de matriz popular, que foi acolhido e associado aos meios modernos de comunicação em massa, trazendo consigo a oralidade do povo, seguindo a construção dos dialetos sertanejo, caipira, rural e urbano.

Para aferir sua rica diversidade rítmica, dialetal e acolhida pelo violão do rádio, cito, como exemplos, alguns violonistas; a começar por João Pernambuco (1883-1947) e suas composições *Ronca o Bizouro na Fulô*, *Interrogando*, *Luar do Sertão*, *Azulão*, *A Estrada do Sertão* e *Sons de Carrilhões*, entre outras. A história de João Teixeira Guimarães⁴⁰⁷ é bom exemplo da mistura e da construção do dialeto que, neste trabalho, chamo de violão do rádio. Filho de indígena caeté⁴⁰⁸ e de imigrante português, João Pernambuco nasceu, em 1883, no Sertão nordestino, na cidade de Jatobá - PE. Ainda criança, começou a tocar viola com cantores e violeiros sertanejos da sua cidade. Em 1902, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde trabalhou como ferreiro e servente. Sempre autodidata, passou a conviver com grandes violonistas da então capital federal. Sua habilidade com esse instrumento e seu vasto conhecimento de cantigas sertanejas nordestinas contribuiu para que se tornasse habilidoso compositor. Sua parceria com Catulo da Paixão Cearense rendeu-lhe prestígio e grandes sucessos, como *Coco*, *Engenho de Humaitá* e *Caboca Di Caxangá*⁴⁰⁹. Embalado pelo sucesso de sua música, montou o Grupo Caxangá, de inspiração nordestina, tanto no repertório quanto na indumentária, que fez muito sucesso no carnaval carioca de 1914. Seus integrantes adotavam codinomes sertanejos:

⁴⁰⁷ Para mais informações: LEAL, José de Souza; BARBOSA, Artur Luiz. *João Pernambuco: arte de um povo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

⁴⁰⁸ Segundo Myriam Taubkin, em *Violões do Brasil*, “o professor Ronoel Simões ouviu do próprio João Pernambuco que sua mãe era índia”. Maiores detalhes ver em: TAUBKIN, Myriam; DEL NERY, Angélica. *Violões do Brasil*. São Paulo: Senac, 2007. p. 34.

⁴⁰⁹ Áudio da composição de João Pernambuco e Catulo da Paixão Cearense intitulada *Cabôca Di Caxangá*, gravação de Eduardo das Neves (Bahiano), Disco Odeon nº 120.521 - gravação de 1913, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HsoUTxLa4_M. Acesso em: 31 out. 2021.

Guajurema (João Pernambuco), Zé Vicente (Donga), Mané do Riachão (Caninha), Zeca Lima (Jacó Palmieri) e Pixinguinha (Chico Dunga), entre outros. Personagem importantíssimo para o violão brasileiro, João Pernambuco passeia pelos ritmos do batuque sertanejo, cateretê, choro, cocos, baião e embolada, entre outros. Segundo Márcia Taborda (2011, p. 204), nesse período “era crescente o interesse por canções populares de caráter regional”:

[...] Em 1915, Afonso Arinos organizou um ciclo de conferências sobre temas do folclore no estilo palestra-recital, realizadas no Theatro Municipal de São Paulo. Para a apresentação da conferência “Lendas e tradições brasileiras” solicitou a João Pernambuco que se responsabilizasse pela parte musical. O violonista se apresentou ao lado de Otávio Lessa (violão), José Alves (cavaquinho) e Luiz Pinto (bandolim). Devido ao grande sucesso, repetiram a apresentação por mais duas vezes. (TABORDA, 2011, p. 204).

Em entrevista ao Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB), Raphael Rabello (1962-1995) afirma que

[...] João Pernambuco é um enigma. Como pôde ele fazer toda aquela obra, ter aquela consistência harmônica que ele tinha, naquela época? Considerando a formação que ele tinha, que era de esquina, de rua. [...] o grande mérito de João está na simplicidade, fazia bonito simples, que é a coisa mais difícil [...] O desenho rítmico que João Pernambuco dá no violão é um algo híbrido, ficaria entre Nordeste e Rio de Janeiro, ele juntou um pouco do choro, do baião e do samba que na época não eram bem definidos, no Jongo sente-se muito isso. [...] Em suma, João Pernambuco é soma de Nordeste, maxixe e choro, com influência carioca, e isso faz com que haja um caminho só dele.⁴¹⁰

João Pernambuco é exemplo da nossa diversidade violonística dialetal, que merece mais atenção, carece de mais pesquisa. Esse compositor é exemplo de uma cultura de somas: nordestino, pobre, filho de indígena e de português, como afirmou Raphael Rabello, Pernambuco tinha uma “formação musical de esquina, de rua”.

Ouve-se muito falar sobre a identidade desse violão, mas fica difícil falar de Brasil sem compreender seus regionalismos. Na historiografia do violão brasileiro, registraram-se acontecimentos com relação aos quais a crítica não soube se posicionar; quando a academia acolheu parte da obra de João Pernambuco, foi apenas pela via escrita, em partituras para violão solo, sendo, portanto, a meu ver,

⁴¹⁰ *João Pernambuco: 135 anos do poeta do violão*. Matéria do Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB) de 02 de novembro de 2018. Trecho da entrevista com Raphael Rabello disponível em: <https://immub.org/noticias/joao-pernambuco-135-anos-do-poeta-do-violao>. Acesso em: 31 out. 2021.

por uma lente de análise reduzida da sua obra que inclui diversos ritmos do violão acompanhador. Talvez isso tenha ocorrido porque, durante muito tempo, as grades curriculares nas academias seguiam um padrão europeu, privilegiando o ensino formal, apoiado em disciplinas teóricas como Harmonia e Contraponto. Assim, boa parte dos ritmos da mão direita – oriundos de uma prática de conhecimento oral, não formal – foi negligenciada. Com isso, perdemos muito da nossa identidade musical porque, muitas vezes, um violonista concluía bacharelado em Música em uma universidade brasileira sabendo executar, tecnicamente, uma sonata de Fernando Sor, uma suíte de Bach, mas sem (re)conhecer, por exemplo, um maxixe de Armando Neves ou um rojão de Nelson Piló. Ao contrário do violão do rádio – cujo repertório teve por base ritmos brasileiros como samba, baião, xote e xaxado –, a academia formava o violão com um idioma estrangeiro, deixando em segundo plano os dialetos do violão brasileiro. A meu ver, há, na trajetória do violão, traço inegável de colonialismo; é nesse sentido que reconheço e defendo a importância de quem fez, conta e como conta a sua história, porque toda história é contada a partir de certos valores. Meu objetivo, com isso, não é lutar contra um preconceito elaborando um contradiscurso; pretendo, simplesmente, evidenciar o anacronismo dessa permanência do instrumento em certo ostracismo em face da realidade que se nos apresenta.

Nesse sentido, evidencio a importância de se acolher uma outra proposta: de análise da relação do violonista do rádio com a cidade, para chamar atenção para as escolhas, as vivências e linguagens presentes em suas obras, porque não adianta falar em identidade nacional, sem incluir nela nossa diversidade linguística musical, com todos os seus idiomas, incluindo dialetos e sotaques. Saliento, a propósito, que a academia já acolheu e inseriu em seu cânone, autores da Literatura Brasileira, que abordaram, propositalmente, e com maestria, elementos das estruturas profundas dessa diversidade linguística, como, por exemplo, Guimarães Rosa e Ariano Suassuna e mais recentemente, o escritor baiano Itamar Vieira Júnior, ganhador do Prêmio Jabuti e grande vencedor do Prêmio Oceanos de Literatura em Língua Portuguesa de 2020, com o livro *Torto Arado*. Ainda neste ano de 2023, há poucos dias, o escritor e filósofo indígena Ailton Krenak foi eleito para ocupar a Cadeira nº 5 da Academia Brasileira de Letras; ele que, em 2022, fora eleito para a Academia Mineira de Letras.

Na obra de Itamar, é contada a história fictícia da família de Zeca Chapéu, Salustiana e suas filhas, Bibiana e Belonísia, descendentes de escravizados. Espero que o nosso País esteja acordando para as questões do sertão brasileiro e suas relações sociais, porque esse livro, fenômeno de vendas em 2020, retrata elementos relativos às crenças, à mestiçagem cultural e à ancestralidade africana. Citando esse livro, quero falar sobre a nossa ancestralidade porque, assim como tivemos a influência da Língua Portuguesa e do Nheengatu, não devemos apartar ou esquecer as influências dos povos africanos no território brasileiro e a sua contribuição para a construção da nossa língua, da nossa cultura e da nossa música. Nosso vocabulário está repleto de palavras como: curinga, axé, moleque, batucada, denço, senzala, gangorra, cachimbo, fubá, corcunda, macaco, zabumba, quitanda, samba, bafafá, cachaça, dendê, fuxico, quitute, berimbau e tantas outras, já incorporadas ao nosso cotidiano. Sendo o violão um dos instrumentos mais usados como acompanhador das músicas do povo, esse vocabulário faz parte da sua rítmica, porque ambas as linguagens são frutos de uma convivência de séculos, de encontros, desencontros e vivências; expressões da nossa cultura, a língua e a música retratam a sociedade brasileira e sua formação.

Em Minas Gerais, esse encontro com a língua africana vem desde o final do século XVII, com a descoberta de diamantes e ouro no sertão de Minas Gerais, quando sobrevieram mudanças significativas no cenário socioeconômico da região, posto que o chamado “Ciclo do Ouro” teve relação direta com o trabalho da população negra escravizada. Segundo Lucchesi (2004, p. 175), com a descoberta desse metal precioso, a população da então colônia portuguesa cresceu, de 1700 a 1800, de trezentos mil para três milhões de pessoas e Vila Rica (atual Ouro Preto) foi o centro dessa urbanização, visto que a região era a principal rota desse ciclo, levando essa vila a atingir, em poucas décadas, “a impressionante cifra de cem mil habitantes”. Segundo esse pesquisador, o Brasil teve, nesse período, sua primeira experiência urbana, haja vista que a “corrida pelo ouro” reuniu “homens e mulheres; moços e velhos; pobres e ricos; nobres e plebeus; seculares, clérigos e religiosos⁴¹¹”. Lucchesi

⁴¹¹ LUCCHESI, Dante. A língua mina-jeje no Brasil: um falar africano em Ouro Preto do século XVIII. *DELTA: Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada*, São Paulo, v. 20, n. 1, p. 172, 2004.

alerta que não se pode “negligenciar um aspecto que está no cerne de toda a experiência civilizatória brasileira: a sociedade mineira era radicalmente partida⁴¹²”:

O fausto dos casarões e igrejas, das primorosas escultura e arquitetura barrocas, das finas sedas e das louças importadas da Metrópole vinha às custas do suor e do sangue da população escrava trazida da África para se acabar nas minas e rios em busca do ouro [...] (LUCCHESI, 2004, p. 174).

Habitava Vila Rica, portanto, uma sociedade dividida, sendo mais da metade da sua população “constituída de africanos e seus descendentes endógamos e mestiços⁴¹³”. Segundo Maurício Monteiro (2006), “a mestiçagem não foi um mal necessário, mas uma consequência inevitável das formas de exploração e sustentável, do ponto de vista da instalação e da manutenção daquilo que C. R. Boxer chamaria de Império Colonial Português⁴¹⁴”. Estruturado no julgamento de uns sobre os outros e na exploração dos homens “(como resultado das relações de autoridade, do branco sobre negros e mestiços)⁴¹⁵”, o sistema colonial foi estruturado na divisão de forças produtivas: comércio, atividades econômicas, atividades burocráticas da Igreja e do Estado (o europeu); ofícios mecânicos, garimpo e faiscação (os pobres e livres); os mestiços nas atividades artísticas e o negro cativo nas minas de ouro, diamantes, tarefas domésticas ou nas lavouras cultivadas para comércio ou subsistência. Boxer afirma, ainda, que “os músicos envolvidos com a prática musical no Brasil do século XVIII e XIX foram, predominantemente, mestiços; e em menor número, negros e brancos⁴¹⁶”. Esses músicos desenvolviam suas habilidades musicais em contato com irmandades religiosas às quais se vinculavam, ou por intermédio de seus senhores, e muitos eram “alugados para executarem música”:

[o] motivo que levou tantos mestiços a se envolver com a atividade musical deve ser procurado na própria ordem da sociedade, escravista por excelência. Trabalho, possibilidades de ascensão social e distinção no seio dessa própria sociedade direcionaram os mestiços para a atividade musical. Em 1804 os músicos da Capitania de Minas Geraes, então a mais rica e desenvolvida, representam 41% de todos os profissionais liberais, alistados

⁴¹² Idem, 2004, p. 172.

⁴¹³ Idem, 2004, p. 172.

⁴¹⁴ Maurício Monteiro, “Música e Mestiçagem no Brasil”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Débats, mis en ligne le 03 février 2006, p. 2. Disponível em: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/1626>; DOI: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.1626>. Acesso em: 13 out. 2021.

⁴¹⁵ Idem, p. 2.

⁴¹⁶ Idem, p. 3.

no setor terciário do sistema produtivo. (MONTEIRO, 2006, p. 3).

É importante destacar a nossa mestiçagem; ou seja: que a base do nosso violão é mestiço e não somente europeu, com suas suítes e sonatas.

Essa divisão da sociedade, com sua diversidade étnica e cultural, se refletiu em nossa realidade linguística, que é elemento primário da nossa identidade, de pertencimento, de referência de sentimento nacional. Tensionar essa história ajuda a desencadear questões importantes para o entendimento dos dialetos do violão, lembrando que no final do século XIX, na construção da nova capital de Minas, tivemos um processo migratório de sujeitos de várias cidades do interior do estado e dos funcionários públicos da antiga capital, Ouro Preto. Sendo Belo Horizonte povoada por interioranos, era preciso, segundo Andrade (2001, p. 31), educar e implementar, aí, um comportamento moderno:

Nos seus primeiros anos a tradição resistia através dos modos de vida de seus moradores, formados por funcionários públicos da antiga capital, Ouro Preto (e que sempre se opuseram à mudança da capital), e interioranos que buscavam na nova capital empregos, estudos e outras oportunidades. Uma cidade moderna para um público sem experiência de vida urbana. O cenário estava pronto, faltavam os atores: homens modernos e cosmopolitas. (ANDRADE, 2001, p. 31-32).

Belo Horizonte se constituiu como “cidade moderna com um público sem experiência urbana”; isso influenciou o modo de constituir sua arte. Sua pluralidade musical precisa ser pesquisada para que se identifiquem as várias línguas, dialetos e “identidades”, existentes na capital, advindas do interior do Estado, de outras regiões do Brasil e do mundo.

Dessa forma, houve todo um movimento, porque a transposição das “seis cordas”, vindas das diversas regiões para a nova capital do Estado – com todos os seus acordes, estilos e misturas –, foi como um rio descendo para o mar, e seus sons foram acolhidos como água da chuva em terra sedenta. Essa, por assim dizer, roupagem que atua no violão mineiro está vinculada aos vários pontos de influências e confluências das organizações musicais deste Estado. O professor Ivan Villela (2010, p. 21) também chama atenção para essa diferença rítmica africana vinculada à origem dos escravizados trazidos para Minas Gerais e às suas formas de alinhamento com a religiosidade:

[...] Roberto Moura, em seu livro *Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro*, aponta diferenças entre os negros escravizados que foram para a Bahia e os que vieram para Minas. Segundo ele, os negros que foram para a Bahia eram, na maior parte das vezes, de etnia iorubá, normalmente negros islamizados, alfabetizados e muito organizados em suas lutas. Mantiveram seus traços de origem de maneira mais intacta que os nagôs, etnia que predominou em Minas Gerais. Estes, para sobreviverem, mesclaram seus traços à cultura dominante, ao catolicismo. Suas religiões foram amalgamadas a elementos do catolicismo popular para assim preservarem a sua essência. É essa a África que vem com Milton. A África dos congados e moçambiques, catopés e marujadas, caiapós, candombes e vilões. (VILLELA, 2010, p. 21-22).

A “africanidade” do violão mineiro, portanto, não traz a rítmica do samba como principal bandeira; por isso, para se descrever a trajetória do violão em Belo Horizonte, é preciso explorar os diversos dialetos falados e escritos que se misturaram, no dia a dia, numa fricção entre tradição e modernidade. A citação, acima, de texto de Ivan Villela confirma o que escrevi no primeiro capítulo desta tese a respeito da música herdada por Belo Horizonte. Segundo Abílio Barreto (1996, p. 251), em *Belo Horizonte: memória histórica e descritiva - história antiga e história média*, as festas tradicionais e religiosas – “da Padroeira, a 15 de agosto; a do Divino, a de Santa Ifigênia, a de S. Sebastião, a de Santo Antônio e as da Semana Santa” – sempre estiveram presentes na capital. Ele se referia, também, às festas de outubro, à participação da comunidade simples, com seus tambores típicos dos grupos de “Reinado ou Reisado, a festa favorita dos pretos, os quais atroavam o arraial com os seus adufes, tambores, sambucas, puítas, e reco-recos, dançando em louvor de Nossa Senhora do Rosário”. A música de Belo Horizonte carrega essa diversidade “dos congados e moçambiques, catopés e marujadas, caiapós, candombes e vilões”. Segundo Villela (2011, p. 82), “[a] sonoridade do violão, desde que este chega ao Brasil, casa-se com a da viola, um de som mais aveludado, outra de som mais metálico. Duplas de cantantes também são encontradas em diversas regiões do Brasil, acompanhando-se de viola e violão, e não só no ambiente caipira”. Foi, então, inevitável lembrar-me da infância do professor Lucena, marcada por músicas de folias, com violas, violões, caixas de folias, cantos, etc.. Com olhar atento aos detalhes, é possível descobrir que existiu um outro som, um outro repertório, além do formal, europeu.

Em *Violão e identidade nacional*, Márcia Taborda (2011, p. 18) afirma que “o violão exerceu papel de destaque” na música brasileira e que, ao ser vinculado “à massa de deseducados urbanos, o instrumento viu-se banido de qualquer

manifestação pretensamente artística”, havendo, porém, um contraponto, segundo ela: textos da época fazem referência ao violão como o “alto-falante da alma nacional”. Tabora chama atenção para “o cruzamento do modernismo com a música popular: em meados dos anos 1920, o nacionalismo modernista resvala para o regionalismo, o que vem a explicar o grande sucesso de Catulo da Paixão Cearense”; ou seja: a trajetória do violão precisa ser descrita unindo diversos pontos, como afirmei anteriormente, atentando-se para “uma leitura das pequenas transgressões comportamentais, das perceptivas na forma de vestir, falar”, de compor esse repertório, para que se possa lançar novos olhares e trazer novas e reveladoras leituras para se traduzir as ricas trocas de experiências da difusão do regionalismo da capital mineira, do Estado e do Brasil.

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.

Assim, reunindo e processando todas essas informações, entendo que a rítmica do violão não está presente apenas no acompanhamento; ela está, também, na interação entre a melodia e texto, nas festas sertanejas, caipiras, e nas danças afro-brasileiras, por exemplo. É o imbricamento de todos esses elementos que caracteriza o dialeto do violão do rádio, um violão experimental, aberto à mistura proporcionada por essa nova tecnologia que rompeu fronteiras.

Antes do rádio, ainda nas primeiras gravações em discos, João Pernambuco foi um dos pioneiros a explorar, publicamente, essa diversidade rítmica no instrumento. Comprovam esse fato suas diversas composições, como a citada acima, *Interrogando* (de João Pernambuco), partitura que vem com o subtítulo *Jongo*⁴¹⁷, que deixa transparecer a intenção ou indicação do ritmo e traz algumas curiosidades. O

⁴¹⁷ Documentário *Danças Brasileiras - Jongo*. Direção: Belisário Franca; Pesquisa: Antônio Nóbrega e Rosane Almeida, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E-ZMUut6C4o>. Acesso em: 08 dez. 2022.

jongo tem suas raízes em saberes, ritos e crenças, e é manifestação cultural afro-brasileira que engloba música, dança e tradições orais com raízes históricas profundas nas comunidades afrodescendentes e nas práticas culturais trazidas pelos povos africanos; principalmente, dos de língua bantu⁴¹⁸. Essa manifestação cultural se desenvolveu como uma forma de louvação aos antepassados, consolidação de tradições e afirmação de identidades, mantendo vivas as tradições africanas em território brasileiro. Como vamos descrever as fricções e os ritmos do violão? Não seria hora de se descompor e desnaturalizar os conceitos, para se reterritorizar o violão em nosso meio? Suponho que o ponto de partida pode ser visitar nossa memória e (re)escrever essa história, do que, possivelmente, podem resultar outras interpretações, principalmente em se tratando de ritmo de mão direita no violão. Se João Pernambuco pensou em todas essas questões ao escrever a obra *Interrogando*, é difícil afirmar, mas o subtítulo contendo a palavra Jongo, traz, a meu ver, acena com a possibilidade de se ampliar a possibilidade rítmica no instrumento.

Para exemplificar essa diversidade rítmica, recomendo ao leitor conferir duas gravações dessa obra: a primeira, a original do compositor, de 1929⁴¹⁹; a segunda, sua regravação, de 1953, pelo violonista do rádio Dilermando Reis. Nessa última, pode-se observar a ênfase rítmica dada pelo intérprete, trazendo, no final da peça (2:25min), elementos do violão percussivo⁴²⁰.

Outro trecho que vale a pena observar é o aspecto idiomático do violão utilizado por Pernambuco que, ao construir uma progressão de acordes diminutos, inicia a melodia do compasso 16, descendo, cromaticamente, até o compasso 20⁴²¹. Esses mesmos recursos e efeitos produzidos nesse instrumento são encontrados em diversas peças de compositores considerados eruditos, como, por exemplo, o *Estudo 1*, de Villa-Lobos:

⁴¹⁸ Para mais informações: AVRIL, Renata Mattos. O jongo: voz, ritmo, memória e transmissão. *Psicanálise & Barroco em Revista*, v. 18, n. 2, p. 31-45, 2020.

⁴¹⁹ Áudio da peça *Interrogando*, interpretada pelo próprio autor, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wZYn8TwtD8U>. Acesso em: 08 dez. 2022.

⁴²⁰ Áudio da peça *Interrogando*, interpretada por Dilermando Reis, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BLHtsNYciCk>. Acesso em: 08 dez. 2022.

⁴²¹ No áudio da gravação original de João Pernambuco, essa progressão pode ser conferida logo no início da peça, do 0:18s ao 0:25s.

Figura 64 - Trecho da peça Interrogando, de João Pernambuco.



Fonte: Prop. da Casa Bevilacqua. E.S.D.A.

Essa peça, escrita para violão solo, é uma das várias comprovações das influências exercidas sobre o compositor pela música de matriz afro-brasileira, assim como o choro *Dengoso* e o choro-maxixado *Rebuliço*, entre outras.

Minha proposta é olhar para essas composições não apenas como peças para instrumento solo, nos moldes da escola europeia, mas também explorar o acompanhamento rítmico para entender os idiomas e os dialetos do violão do princípio do século XX. É preciso ampliar essa análise porque esses violonistas, em sua maioria, eram práticos e tocavam de ouvido; ou seja: não eram violonistas clássicos, acadêmicos, nem tampouco compunham somente obras para violão solo. Por isso, defendo que, para se interpretar João Pernambuco com todo o seu dialeto violonístico, é preciso conhecer sua ampla malha de atuação, que vai desde acompanhador, em diversos discos, como os de Stephana Macedo, até composições de repertório cantado, como o do citado do poeta Catulo da Paixão Cearense. Essa articulação de conhecimentos entre o texto e a melodia regional pode expandir a atuação do instrumento porque o vocabulário vai se ampliando nessa mistura de regiões, conhecimentos e genialidades, conformando os dialetos de um violão que é solista e acompanhador.

Para dar suporte à minha argumentação, apresento, como exemplo, *Caboca Di Caxangá*⁴²², peça que está associada à dança e ao cosmopolitismo do Rio de Janeiro, que carrega a brasilidade e a rítmica do maxixe em diversos elementos, tais como estes:

1º - No texto:

Jatobá; traquejá; Caxangá; Cariri; urutau; entre outras.

⁴²² Áudio de Caboca Di Caxangá – disco João Pernambuco o Poeta do Violão. Leandro Carvalho © 2015 Kuarup Música. Music Publisher: Fermata – disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oXlaGdBMJgw>. Acesso em 10 jan. 2022.

2º - Nas síncopes da melodia – caboca di Caxangá minha caboca vem cá:

Figura 65 – Pequeno trecho de partitura de Caboca de Caxangá, de João Pernambuco e Catulo da Paixão Cearense.

ca bo ca di Ca xan gá mi nha ca bo ca vem cá

Fonte: Elaboração própria.

3º - Na base rítmica dos instrumentos de percussão:

Figura 66 - Trecho de partitura instrumentos de percussão - Maxixe.

Fonte: Elaboração própria.

4º - no ritmo da mão direita (acompanhamento do violão):

Figura 67 - Partitura para acompanhamento, ao violão, no ritmo maxixe.

Fonte: Elaboração própria.

1ª Variação

Figura 68 - 1ª variação - Partitura para acompanhamento, ao violão ritmo, no ritmo maxixe.

Fonte: Elaboração própria.

2ª Variação

Figura 69 – 2ª variação partitura para acompanhamento, ao violão, no ritmo maxixe.



Fonte: Elaboração própria.

Segundo afirma o violonista Marco Pereira, em *Ritmos Brasileiros* (2007, p. 18), “o maxixe nasceu de uma grande mistura de ritmos de danças europeias, como a Polca e a Habanera, com elementos rítmicos da cultura afro-brasileira, como o batuque e o lundu”. Similarmente a outros ritmos da música popular, o maxixe, nascido junto às classes menos favorecidas, animava festas populares; por isso, antes de ganhar espaço e ser até mesmo exportado para a Europa, precisou vencer o preconceito. Essa dança sensual, em pares, escandalizou a sociedade brasileira da virada do século XIX para o século XX: “governo e a igreja o recriminavam e a polícia o reprimia com o encarceramento dos que o praticavam”⁴²³. Mais uma vez, comprova-se o ambiente de onde vieram as heranças que o violão popular recebeu, vindas das festas, dos bailes e folguedos populares; esse instrumento serviu de base para acompanhamento musical e, por que não dizer, social deste país. Falar de violão é falar dessa fricção, dessa mistura, dessa resistência.

Com base nas informações acima, pode-se seguir o mesmo caminho para se executar *Sons de Carrilhões* que, apesar de ser peça sem texto, apresenta os mesmos dialetos. Segundo João de Souza Leal, autor do livro *João Pernambuco Arte de Um Povo, Sons de Carrilhões*, a lembrança do primeiro emprego do compositor em uma fábrica de carros de bois, “ele levou na memória o som do atrito das rodas do carro de boi, [...] contínuo, monótono, em 1913 ele compõe a música baseada neste ruído”⁴²⁴; ou seja: a obra estabelece relação com a memória do compositor que, ainda jovem, teve contato com sons de carro de boi no sertão de Jatobá. Essa memória, ao ser escrita, transforma-se em história que ajuda a montar a *performance* da peça em questão.

⁴²³ PEREIRA, Marco. *Ritmos brasileiros*. Rio de Janeiro: Garbo Lights, 2007. p. 18.

⁴²⁴ Para maiores detalhes: *Projeto Vida e Obra de João Pernambuco (parte 1): As Origens (11 minutos)*, disponível em: https://youtu.be/BzxUe_clmK8?t=660. Acesso em: 10 out. 2022.

Segundo João Leal (2021), após a primeira gravação de *Sons de Carrilhões*, em 1926, essa obra foi gravada 61 (sessenta) vezes, em 14 (quatorze) países de quatro continentes, e acrescenta:

telúrico demais [...] não é questão de você dizer - eu sou patriota. Patriota é a pessoa que nasce na terra, não é porque é de Jatobá, do Rio de Janeiro, de Recife, do Rio Grande do Sul, não é isso. Ele consegue romper fronteiras, barreiras e a sonoridade lá do sertão de Jatobá vai bater na China, vai bater na Austrália, na Polônia, na Rússia, na Alemanha. (PROJETO VIDA E OBRA DE JOÃO PERNAMBUCO, 2021).

Entendo que conhecer o ritmo da mão direita, praticar o exercício de solfejar e acompanhar a melodia sejam determinantes para se tocar a “levada” do violão solo com mais familiaridade, mais *swing* e, automaticamente, estabelecer maior proximidade com o dialeto do maxixe. Defendo, por conseguinte, que executar obras de João Pernambuco, trazendo todo esse arcabouço de informação, é exercício que amplia a forma de se pensar o violão carregado de dialetos, como instrumento híbrido: solista e acompanhador.

Negligenciando-se o violão acompanhador, perde-se muito da nossa riqueza, porque se executa um violão com pouca ou quase nenhuma vivência dos dialetos e dos ritmos brasileiros; ou seja: executa-se uma peça carregada de estética e informação técnica europeia, mas esvaziada de experiência e prática brasileira. O ritmo do maxixe é um dos exemplos de muitos outros compostos por Pernambuco que traz, em sua vasta obra, diversos dialetos, como valsas, cocos, emboladas, sambas, etc..

Nessa mesma linha de raciocínio, apresento, agora, algumas considerações sobre o compositor Nelson Piló. Filho de italianos, Piló vem de realidade diferente daquela de João Pernambuco. Nascido e criado em Belo Horizonte, esse compositor teve o primeiro contato com o violão ainda menino, quando ficava num barzinho, perto de casa, no bairro Serra: “ele ficava doido para aprender as posições, tocar, pegar o violão, fazer como os violeiros faziam”⁴²⁵. Apesar de seu irmão mais velho, Homero Piló, ver, com maus olhos o caçula manter proximidade com violeiros no botequim, tendo decidido afastá-lo daquele ambiente, entendo esse episódio como o início de

⁴²⁵ SOUZA, Fábio Nery de. *Nelson Piló (1914-1986) e seus estudos para violão solo: aspectos biográficos do compositor e dados sobre 157 estudos resgatados*. 2018. 100 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018. p. 18.

uma influência que marcou a vida do compositor. Nelson transitou por esses dois mundos, sob a orientação de seu irmão, teve contato com a teoria e o solfejo, iniciou-se, no violão, estudando o método de Matteo Carcassi e, ainda, como ouvinte, frequentou aulas de Harmonia no Conservatório Mineiro de Música. Ao mesmo tempo, por contingências da vida e em busca de oportunidades, transferiu-se para o Rio de Janeiro; em 1947, foi contratado como copista e, posteriormente, exerceu a função de arranjador, na Rádio Nacional, por mais de 20 (vinte) anos. Vivenciou o período mais efervescente da chamada “a era do rádio”; ou seja: Piló atuou nas duas escolas, sem se contaminar com preconceitos. Realizando o primeiro levantamento sobre a obra desse compositor, encontrei vários indícios que chamaram minha atenção, expandindo meu olhar quanto ao violão do rádio em Belo Horizonte. A versatilidade da sua obra pode ser conferida nas suas peças que se aproximam do violão conservatorial, como: o *Concertino Para Violão e Orquestra de Câmara*; *Estudo Improvise* (dedicado a Ronoel Simões); *Oração da Tarde*; *Fantasia*; *Dança da Princesa*; e *Bachianinha*, entre outras. Ao mesmo tempo, Piló compôs obras com características rítmicas da música popular, que aponto como um dialeto do violão do rádio. A título de exemplo, trago trecho de partituta do seu choro-maxixe composto, em parceria com Dilermando Reis, intitulado *Na Ginga da Nega*⁴²⁶:

⁴²⁶ Áudio da composição de Nelson Piló e Dilermando Reis intitulada *Na Ginga da Nêga*, interpretada por Dilermando Reis, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3w7ThZKg9PY>. Acesso em: 10 jan. 2022.

Figura 70 – Trecho de manuscrito da obra *Na Ginga da Nêga*, de Nelson Piló e Dilermando Reis.

VIOLÃO: SOLO NA GINGA DA NEGA (CHORO) - NELSON PILO

Introdução

Fonte: Acervo pessoal de Alexandre Piló.

Identificam-se as mesmas células rítmicas das citadas em *Caboca di Caxangá* e *Sons de Carrilhões*, porém, diferentemente de João Pernambuco, Nelson Piló carrega a brasilidade e a rítmica do maxixe num dialeto associado à música caipira e mineira regional. Os bordões (baixos) que fazem a melodia da introdução simulam as tubas das bandas de música, enquanto os duetos em 3^{as} da melodia se aproximam da viola caipira.

Outro ritmo que faz parte do vasto repertório composicional de Nelson Piló é o baião. Segundo Marco Pereira, “a origem do nome baião, como a de muitos outros

ritmos brasileiros, está na mistura de diferentes expressões culturais que sempre povoaram o Brasil de norte a sul”⁴²⁷. Luís da Câmara Cascudo definiu o baião como

[...] dança popular muito preferida durante o século XIX no nordeste do Brasil. Falando sobre as danças escreveu Rodrigues de Carvalho: “No norte do Brasil ciranda, são Gonçalo, maracatu, rolinha-doce-doce, o baião, que é o mais comum entre a canalha e toma diversas modalidades coreográficas”. O mesmo que baiano. O mesmo que rojão. Pequeno trecho musical executado pelas violas nos intervalos do canto no desafio. (CASCUDO, 1972, p. 110).

O ritmo se tornou conhecido, no Brasil, com Luiz Gonzaga (1912-1989), quando, em parceria com Humberto Teixeira (1915-1979), compôs várias canções que fizeram sucesso em gravações em discos e programas de rádio. Segundo Miguel Ângelo Azevedo (1991, p. 3), o lançamento do ritmo poderia ter sido do compositor Lauro Maia, que foi procurado por Luiz Gonzaga para, juntos, lançarem o ritmo, mas Lauro

preferiu encaminhar o sanfoneiro pernambucano a seu cunhado Humberto Teixeira, que teve a felicidade de, junto com Gonzaga, alcançar o mais estrondoso sucesso da época, que foi aquele ritmo, obtendo repercussão não só no Brasil, mas também em todo o mundo. (AZEVEDO, 1991, p. 3).

Lauro Maia Teles (1913-1950) era maestro, pianista e compositor; de talento reconhecido, trabalhou na Rádio Tupi e compôs diversas músicas de sucesso; entre elas: *A Marcha Do Balanceio*⁴²⁸; *A Ribeira Do Caxia*⁴²⁹; *Bati na Porta* (em parceria com Humberto Teixeira); e *Cachimbo de Barro*.

O baião que Luiz Gonzaga executava tinha influência “a partir do Balanceio de Lauro Maia, nós tiramos o pé quebrado, que não se assimilava muito para a coisa comercial, dançante e popular, e fizemos um ritmo contínuo⁴³⁰”. Produzido por sanfona, zabumba, triângulo e pífaros, o balanceio é dança nordestina que influenciou

⁴²⁷ PEREIRA, Marco. *Ritmos brasileiros*. Rio de Janeiro: Garbo Lights, 2007. p. 60.

⁴²⁸ Áudio da composição de Lauro Maia *A Marcha do Balanceio*, interpretada por Joel e Gaúcho, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6o7zFnkPVoM>. Acesso em: 18 out. 2022.

⁴²⁹ Áudio da composição de Lauro Maia intitulada *A Ribeira do Caxia*, interpretada por 4 Ases e 1 Coringa, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dslYQdliNpQ>. Acesso em: 18 out. 2022.

⁴³⁰ O pé quebrado ao qual Luiz Gonzaga se refere é uma célula rítmica a menos característica do Balanceio. Trecho do depoimento de Humberto Teixeira para o Arquivo Nirez em 11 de dezembro de 1977 *apud* MARTINS, Ana Luiza Rios. “*Música nordestina*” e *as memórias em disputa*: o balanceio de Lauro Maia (1945-1950). 2019. 159 f. Tese (Doutorado em História) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, 2019.

o baião, que foi explicado, por Humberto Teixeira, como “estrofes de Rogaciano Leite... O balanceio de Lauro Maia... a viola de cego Aderaldo...”⁴³¹.

Cognominado, por locutores do rádio, como “O Rei do Baião”, Luiz Gonzaga descreve, nestes termos, o processo criativo do ritmo que, junto com Humberto Teixeira, lhe trouxe fama e reconhecimento:

Quando toquei um baião pra ele. Saiu a ideia de um novo gênero. Mas o baião já existia como coisa do folclore. Eu tirei do bojo da viola do cantador, quando faz o tempero para entrar na cantoria e dá aquela batida, aquela cadência no bojo da viola. A palavra também já existia. Uns dizem que vem do baiano. Outros que vem da baía grande. Daí o baiano saiu cantando pelo sertão deixou lá a batida e os cantadores do nordeste ficaram com a cadência. O que não existia era uma música que caracterizasse o baião como ritmo. Era uma coisa que se falava: Dá um baião ai... Tinha só o tempero, que era o prelúdio da cantoria. É aquilo que o cantador faz, quando começa a pontilhar a viola, esperando a inspiração. (GONZAGA *in* TINHORÃO, s/d, p. 213)

Para melhor entendimento do ritmo do baião utilizado na composição de Nelson Piló, é preciso conhecer um pouco sobre a prática e a escrita de cada instrumento de percussão, como a zabumba, o triângulo e o agogô, sendo importante, também, conhecimento sobre a sanfona, repentistas e a utilização da viola de 10 (dez) cordas. A atenção aos detalhes pode ajudar a expandir o olhar para além da melodia e da harmonia, e evidenciar, também, a importância rítmica da mão direita do violão. Para exemplificar a mão direita do violão, vou começar com a base rítmica dos instrumentos de percussão:

Figura 71 - Partitura instrumentos de percussão - Baião.

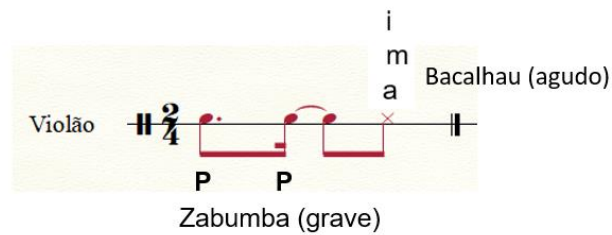
The image shows a musical score for three percussion instruments: Triângulo, Agogo, and Zabumba, in 2/4 time. The Triângulo part consists of a continuous sequence of eighth notes. The Agogo part consists of a sequence of quarter notes. The Zabumba part consists of a sequence of quarter notes with a red bracket underneath.

Fonte: Elaboração própria.

⁴³¹ TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d., p. 212.

Reduzindo-se a grade e analisando-se a base rítmica no violão:

Figura 72 - Trecho de partitura ritmo baião – violão.

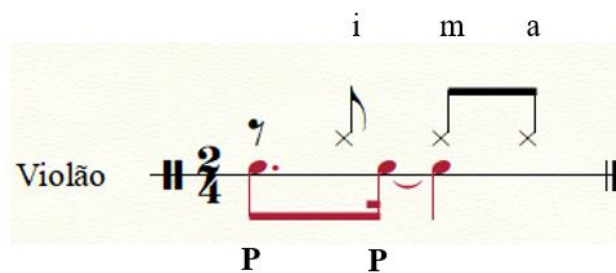


Fonte: Elaboração própria.

Observe-se que a mão direita simula a execução de uma zabumba, quando o polegar substitui a pele do instrumento e os dedos i;m;a, a resposta (a pele de baixo da zabumba) denominada de bacalhau.

Segue, abaixo exemplo de uma variação da base rítmica no violão:

Figura 73 - Variação - partitura ritmo baião - violão.



Fonte: Elaboração própria.

Nelson Piló utiliza justamente essa base rítmica em sua peça *Joãozinho e Seu Rapé*,

Figura 74 – Trecho de partitura manuscrita da peça Joãozinho e Seu Rapé, de Nelson Piló.



Fonte: Acervo da família Piló.

Outro exemplo encontra-se em *Alma de Baião*, onde o compositor utiliza, na introdução, a célula rítmica básica do baião:

Figura 75 - Manuscrito da peça *Alma do Baião* de Nelson Piló.



Fonte: Acervo da família Piló

Nessa obra, o compositor utiliza algumas variações rítmicas:

Figura 76 - Manuscrito da peça *Alma do Baião* de Nelson Piló.



Fonte: Acervo da família Piló

Percebe-se, em uma dessas variações, aproximação com a viola de 10 (dez) cordas dos cantadores repentistas citados, acima, por Gonzaga, Cascudo e Teixeira.

Figura 77 - Trecho de manuscrito da peça *Alma do Baião* de Nelson Piló.



Fonte: Acervo da família Piló.

As obras de Nelson Piló atestam sua experiência com o violão híbrido; seu encontro com o Brasil materializa-se nos diversos ritmos encontrados em suas obras para violão, tendo ele sido testemunha *in loco* do período mais efervescente da música

popular do século XX: a chamada “era do rádio”. Dentro da sua variada produção, citamos, ainda: o choro-maxixe *Feitiço* e o corta-jaca *Festa na Roça*; o choro-batucada *Rebolado da Vovó*; o choro lascado *Fogo na canjica*; a rancheira *Festa no Arraiá*; a mazurca baiana *Fazendo Cafuné*; e o samba choro – *Carinhoquinha*, entre outros.

Na (con)vivência com o rádio, os violonistas que herdaram essa mistura de linguagens e dialetos tiveram contatos com ritmos e foram influenciados pela música caipira e pela viola. Reginaldo Martins (2013, p. 34), em dissertação de mestrado intitulada *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*, afirma que “na década de 1920, Bicalho cantava ao lado do músico Ferreira da Silva, formando uma dupla sertaneja”. Mozart Bicalho, por sua vez, em entrevista concedida a Reinaldo Di Giorgio, em 1968, relembra: “Nós trabalhamos juntos por muito tempo no cinema central, fazendo dupla sertaneja”.

Nelson Piló demonstra, também, essa proximidade com a viola em sua peça para violão intitulada *Violeiro Nordestino*:

Figura 78 - Trecho da partitura da peça *Violeiro Nordestino* de Nelson Piló.

Fonte: Acervo da família Piló.

O compositor apresenta, como subtítulo, “(DESAFIO IMITANDO A MODA DA VIOLA)”, e aponta essa aproximação idiomática com a viola de 10 cordas, no ritmo e nas cordas duplas em terças. Outra curiosidade está no andamento sugerido por Nelson Piló: tempo de rojão⁴³².

⁴³²Jackson do Pandeiro, em entrevista ao programa *MPB Especial - Ensaio 1972*, da TV Cultura, ao apresentar a música *Catirina*, primeiro rojão gravado, no Brasil, em 1930, do compositor José Luís Rodrigues Calazans (1896-1977) – mais conhecido como Jararaca, da dupla Jararaca & Ratinho –,

Outros dois importantes elementos nessa obra são o rasgueado e o violão percussivo:

Figura 79 - Trecho da partitura da peça *Violeiro Nordestino*, de Nelson Piló.



Fonte: Acervo da família Piló.

Ainda sobre rasgueado, violão percussivo e versatilidade do violão do rádio, apresento outro exemplo de composição de Nelson Piló que se aproxima do idioma do violão flamenco: a peça *Malagueña*⁴³³.

Figura 80 - Trecho da partitura da peça *Malagueña* de Nelson Piló.



Fonte: Acervo da família Piló.

Os rasgueados:

Figura 81- Trecho da partitura da peça *Malagueña*, de Nelson Piló.



Fonte: Acervo da família Piló.

informa: “Rojão [...] é uma música tipo martelo, onde [...] tem um refrão e o versos são ditos amartelado, [...] então eu gravei no meu disco uma música que eu tinha vontade de gravar que ouvia em Campina Grande no tempo que eu era molecote. Depois eu vim fazendo uma criação do rojão no lugar de Jararaca”. Programa da TV Cultura *MPB Especial - Ensaio 1972*, descrição do ritmo rojão a partir do 51min47s. Disponível em: <https://youtu.be/-ka5pntOy0w?t=3107> . Acesso em: 10 set. 2022.

⁴³³ Áudio da composição de Nelson Piló *Malagueña*, interpretada por Fábio Nery, disponível em: <https://youtu.be/mkjjk72U9YY>. Acesso em: 18 out. 2022.

Outro exemplo, dentro de uma proposta mais moderna e que se aproxima da bossa nova, apresento a música *Moderninho*⁴³⁴, de outro compositor e violonista do rádio, Sebastião Idelfonso. Nessa obra, o compositor utiliza uma harmonia em blocos com acordes um pouco mais dissonantes do que os empregados na maioria de suas composições. Idelfonso, conhecido pelo estilo seresteiro, por vezes classificado como ortodoxo, demonstra que também conheceu a linguagem mais moderna da chamada MPB (Música Popular Brasileira). Em *Moderninho*, Sebastião indica que sua experiência com os diversos ritmos brasileiros e sua convivência com o rádio trouxeram-lhe conhecimentos suficientes para navegar em águas mais distantes, comprovando que nem só de valsa e choro vive o violonista chorão⁴³⁵. Nessa peça, Sebastião demonstra sua versatilidade e compõe uma música em outro estilo sem se afastar do seu lugar de violonista popular do rádio mineiro. A seguir, imagem com parte dessa partitura:

Figura 82 - Trecho da partitura da peça *Moderninho*, de Sebastião Idelfonso.

Moderninho

SEBASTIÃO IDELFONSO

The musical score for 'Moderninho' is presented in four systems. The first system begins with an 'Introd.' section. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music features a mix of single notes and chords, with fingerings indicated by numbers 1 through 5. Some notes are circled, and there are circled numbers 2 and 5. The score is divided into sections labeled BI, BII, and BIII. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system shows a more complex texture with multiple voices. The fourth system concludes the excerpt with a final cadence.

Fonte: Acervo da família de Sebastião Idelfonso.

⁴³⁴ Áudio da composição *Moderninho*, de Sebastião Idelfonso, disponível em: <https://youtu.be/9lkxOjz7chc?t=342>. Acesso em: 10 set. 2022.

⁴³⁵ Utilizo o termo “chorão”, nesta pesquisa, para designar o músico que tem o choro o como estilo principal em seu repertório.

Após apresentados todos esses exemplos, entendo que, para se descobrir o violão mestiço, regional, brasileiro, devemos nos distanciar da vertente e da invenção de uma historiografia musical evolutiva. Concordo com Albuquerque Júnior (2009), quando afirma que “[t]odo recorte regional, toda identidade espacial surgiu em um dado momento histórico, emergiu a partir das ações humanas, sejam elas motivadas por interesses econômicos, políticos, sociais, ideológicos, etc.”⁴³⁶. Ao inventar essa linha evolutiva sobre a escola moderna do violão, elaborou-se um discurso segundo o qual o violão brasileiro estaria em situação de atraso, quando comparado ao violão europeu e de que o violonista brasileiro deveria se distanciar de sua mestiçagem e regionalidade e seguir cartilhas de uma escola “mais complexa”:

A noção de evolução também apareceu na descrição classificatória da música brasileira como primitiva e da europeia como superior, principalmente nas obras de Melo, Almeida e Cernicchiaro em que se apontou uma necessidade de desenvolvimento da música brasileira para tornar-se mais complexa, a exemplo da europeia. (BLOMBERG, 2011, p. 428).

A edição nº 4, de 1929, da revista *O Violão* assinala a importância do trabalho da violonista Josefina Robledo no Rio de Janeiro e afirma que “depois da sua estadia aqui foi que o estudo do violão se elevou e passou ser seriamente cultivado⁴³⁷”. Volto a afirmar que é inegável a contribuição de Josefina Robledo para o violão moderno, mas, em se tratando de Belo Horizonte, as fontes demonstram, também, a participação de outros importantes personagens.

Apesar da seriedade de alguns trabalhos sobre a história do violão no Brasil, ainda estamos presos a uma tradição que valoriza muito a harmonia e a técnica eurocentrista. Por que não incluir outros elementos para análise, como ritmos, dialetos e sonoridades diversas? Uma música pode ter apenas dois acordes e ser rica em diversidade rítmica; não precisamos mais nos apoiar nos mesmos referenciais. De certa forma, essa pouca (con)vivência gerou preconceito e certa limitação quanto ao

⁴³⁶ Para Durval Muniz, a definição desse termo aponta ruptura que nos leva a uma classificação, a um novo possível esquema, porque inventar, para Durval, nos remete ao diferente, ao singular, de caráter subjetivista da produção histórica. Mais detalhes em: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Massangana; São Paulo: Cortez, 1999. Ver, também, ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *Literatura Brasileira - Durval Muniz fala sobre o Nordeste e a literatura*. 08 jul. 2009. Disponível em: <https://www.passeiweb.com/literatura-brasileira-durval-muniz-fala-sobre-o-nordeste-e-a-literatura/>. Acesso em: 05 mar. 2019.

⁴³⁷ Revista *O violão*, n. 4, 1929.

entendimento dos ritmos brasileiros que, neste trabalho, considero não somente como ritmos, mas, também, como dialetos, porque o baião tocado no Nordeste não é o mesmo tocado em Minas. Por essa razão, chamo atenção para a importância de se expandir pesquisas regionais e de se conhecer os trabalhos dos violonistas do rádio, que cultivaram uma diversidade em ritmos e estilos um pouco mais distante do eurocentrismo apresentado pelas escolas oficiais do princípio do século XX. Quiçá, estabelecendo-se diálogos e/ou jogos entre tradição e modernidade, definir-se-ia o que seria consuetudo e o que seria nupérrimo quanto a esse violão?

A propósito de preconceito, lembro que sua raiz se faz justamente na imposição de uma classe sobre a outra, de um idioma sobre o outro. A propósito, o linguista Marcos Bagno (2015, p. 12) apresenta, em seu livro *Preconceito Linguístico*, a distância entre “o português” normativo – que se impõe como único e exclusivo da língua – e os modos de falar que encontramos na atividade linguística real do povo e, também, de cidadãos que gozam de prestígio social. O autor propõe análise sociolinguística sob três focos: 1) a norma padrão, modelo idealizado, escrito e prescrito pela tradição gramatical normativa; 2) conjunto de variedades prestigiadas, faladas por cidadãos de maior poder aquisitivo e, portanto, com maior escolarização e prestígio sociocultural; e 3) conjunto de variedades estigmatizadas, faladas pela maioria da população brasileira, com menor acesso à escolarização de qualidade⁴³⁸. Com apoio nesse raciocínio e considerando a mistura linguístico-racial historicamente comprovada em Minas Gerais, não foi difícil estabelecer correspondência entre essas elaborações e o ensino e a prática do violão na capital mineira. Assim, divido o ensino do violão em três grupos, a saber: 1) um modelo idealizado, escrito e prescrito pela tradição musical europeia, de repertório erudito e compositores adjetivados como clássicos; 2) o que reúne repertório da preferência de cidadãos de maior poder aquisitivo e, portanto, com maior escolarização e prestígio sociocultural, incluindo obras da chamada MPB, com Bossa Nova, samba-canção, e reificação do jazz americano, com as *big bands*, músicas de cinema, etc.; e 3) grupo que diz respeito a um repertório com variedades estigmatizadas, executado e ouvido pela maioria da população brasileira, com menor acesso à escolarização de qualidade, mas não menos importante, e que merece atenção quanto à sua importância musical e

⁴³⁸ BAGNO, Marco. *Preconceito Linguístico*. 56. ed. rev. e ampl. São Paulo: Parábola Editorial, 2015. p. 3.

histórica. Até pouco tempo, o repertório de violão nas universidades brasileiras era eminentemente eurocentrista; ou seja: pertencia ao primeiro grupo, que sempre foi, de certa forma, complacente com o segundo grupo mas que, ainda hoje, mostra-se, por vezes, preconceituoso com relação ao terceiro.

Ter consciência dos nossos dialetos violonísticos nos ajuda a compreender o trabalho dos pioneiros violonistas de Belo Horizonte; alguns deles ainda desconhecidos ou – por que não dizê-lo? – desconsiderados, ainda pouco pesquisados no meio acadêmico. Temos um violão que acompanhou a história do Brasil, mas as trajetórias de muitos personagens que o tocavam ainda não foram contadas e/ou devidamente registradas. Quando a academia assumiu o violão conservatorial como referencial, situou, automaticamente, o violão do rádio em uma categoria regional, porque, sendo esse um “produto” tipicamente brasileiro, historicamente alvo de restrições pré-determinadas, era difícil a aceitação do seu idioma pela academia, sendo ele, durante muitos anos, considerado como diferente e – por que não dizê-lo? – inferior.

6.1 - O violonista do rádio - uma metodologia entre a prática e a teoria

Apresentados personagens, escolas de música e toda uma cadeia do ensino do violão conservatorial – que se iniciou com a chegada, a Belo Horizonte, do violonista Juan Angel Rodríguez –, a variedade rítmica e dialetos do violão do rádio, escrevo, doravante, sobre o trabalho didático dos violonistas do rádio. Com apoio em entrevistas, repertório e material composicional, trago alguns exemplos das práticas em sala de aula de alguns personagens. Considero de suma importância que se conheçam detalhes desse processo de ensino de violão porque, por meio dessa atividade, o repertório, o estilo, a levada e o dialeto eram transmitidos, de geração em geração.

Em entrevista, o violonista Adriano Tomé⁴³⁹, filho de Sebastião Idelfonso, afirma que o trabalho didático do seu pai dividia seus alunos em dois grupos: o dos “alunos que queriam aulas mais práticas” e, assim, “aprendiam o acompanhamento” – ou seja: estudo mais focado nas cifras e nos métodos práticos de ensino de violão; e o segundo grupo – que Adriano chama de “gênero brasileiro” – era composto por

⁴³⁹ Entrevista concedida por Adriano Tomé em 07 de fevereiro de 2022.

alunos que desejavam tocar violão solado, com repertórios que incluíam choros, valsas, maxixes, etc.. Esses, portanto, eram os alunos que desejavam aprender repertórios esteticamente alinhados ao violão instrumental seresteiro, popular, de compositores que faziam sucesso no rádio, como Dilermando Reis, Canhoto e Mozart Bicalho, entre outros. Para esse segundo grupo, Sebastião Idelfonso “utilizava material do Tárrega e do Sagreras⁴⁴⁰”, para auxiliar no aprendizado da leitura musical, “mas sempre com foco no violão brasileiro”. Com abordagem adaptada – com atividades práticas e teóricas –, Sebastião mesclava ensino de leitura, tablatura e cifra. Segundo Adriano, com isso ele atingia seu objetivo de trabalhar, ao mesmo tempo, violão solista e acompanhador. É nessa adaptação de métodos, de postura e de didática que se confirma a mistura dos dialetos e a aproximação das duas habilidades: solista e acompanhador.

Pesquisas sobre o violão e suas relações socioculturais no Brasil do século XIX e XX receberam atenção de importantes estudiosos, como Taborda (2011 e 2019); Amorim e Wolff (2019); Amorim (2020); Junqueira (2020); e Prando (2021), mas a didática de professores do violão do rádio ainda é tema pouco explorado em nossa literatura. Informações sobre esses personagens podem trazer contribuições relevantes para se entender como esse repertório foi amplamente tocado por uma geração de amantes do violão no princípio do século XX. Suponho que a permanência desse repertório se deu não somente pelo fato de ter sido gravado em discos e executado pelas emissoras de rádios, mas, também, graças ao trabalho didático-pedagógico realizado por boa parte dos violonistas do rádio. Apesar de ser considerado, simploriamente, como violão popular, defendo que tanto o repertório quanto a maneira de ensinar o violão do rádio têm características próprias e que esse entendimento demanda maior atenção quanto às formas de se ensinar e praticar seus amplos repertórios. Nesse sentido, comento, a seguir, algumas dessas práticas de ensino, confirmando que os trabalhos didáticos desses violonistas encontram-se em alguns pontos e divergem em outros. Em suma, esse ensino é marcado por mistura constante de prática composicional, variações melódicas, contracantos, baixarias,

⁴⁴⁰ Violonista e compositor argentino, Julio Sagreras (1879-1942) é autor uma coleção de livros didáticos para violão, nos quais se apresentam técnicas e seus desafios. Mais informações em: SAGRERAS, Julio S. Julio S Sagreras *Guitar Lessons Book*.

ensino de leitura musical baseado em métodos do violão eurocentrista, além de tablaturas e cifras.

Em artigo intitulado “A roda é uma aula: uma análise dos processos de ensinoaprendizagem do violão através da atividade didática do professor Jayme Florence (Meira)”, Iuri Lana Bittar (2010) disponibiliza importantes informações sobre o trabalho didático de Meira, um dos pioneiros desse estilo e professor de importantes personagens do violão brasileiro; entre eles: Maurício Carrilho, Paulão 7 Cordas, Baden Powell e Raphael Rabello.

Nesse artigo, a primeira coisa que me chamou a atenção foi o desprendimento de Meira quanto a dia e horário de trabalho, visto que as aulas do aluno “Pedro Menna Barreto eram no mesmo dia de Baden, aos domingos de manhã⁴⁴¹”, e a primeira aula de violão de Raphael Rabello, agendada para 21 de abril de 1976, em pleno feriado de Tiradentes⁴⁴².

Suas aulas eram divididas da seguinte forma: num primeiro momento, visando desenvolver leitura musical e exercícios técnicos, Meira ensinava escalas cromáticas e diatônicas, arpejos, técnicas de trêmulo e ligados. Nessa primeira parte mais técnica/teórica, apoiava-se em métodos como *La Escuela de La Guitarra*, de Mario Rodrigues Arenas, e *Gran Metodo Completo Para La Guitarra*, Aguado Sinopoli. Além da sequência de métodos, incluía, nesse trabalho de leitura, repertório do chamado violão clássico, com peças de Dionisio Aguado y García, Antonio Cano, Napoléon Coste, Francisco Tárrega, Fernando Sor, Andrés Segovia e Agustín Barrios. Meira não se limitava a repertório estrangeiro; incluía o violão brasileiro, que contava com obras de Villa-Lobos, João Pernambuco, Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Dilermando Reis, Mozart Bicalho e Américo Jacomino, entre outros. Num segundo momento, a aula se transformava no que Baden Powell chamava de “mesa redonda” e que outros ex-alunos chamavam de “roda” (referindo-se a uma roda de choro). Segundo Maurício Carrilho, esse era o momento em que os “livros eram fechados, as estantes guardadas e começava o treinamento mais importante que um músico pode ter na vida: ouvir e

⁴⁴¹ BITTAR, Iuri Lana. A roda é uma aula: uma análise dos processos de ensinoaprendizagem do violão através da atividade didática do professor Jayme Florence (Meira). In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 1., 2010, Rio de Janeiro. *Anais* [...]. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, 2010. p 581.

⁴⁴² NOBILE, Lucas. *Raphael Rabello: O violão em erupção*. Editora 34, 2018. p. 51.

tocar⁴⁴³". Aprendiam-se levadas rítmicas, tais como "choro, polca, valsa, *schottish*, bolero, samba, tango argentino, *fox-trot*, *ragtime*, frevo, *habanera*, mazurca"⁴⁴⁴; ou seja: por meio de ensino diversificado, onde a prática era constante, o violão era ensinado com abordagem híbrida, nem erudito e nem popular, nem solista e nem acompanhador, configurando-se ensino, com esse instrumento, que abordava percepção melódica, harmônica e rítmica.

Importante esclarecer que, apesar de não aparecer documentada nos jornais, a aprendizagem do instrumento continuaria acontecendo de maneira oral, cotidiana, paralelamente aos meios formais. Observo, a propósito, que tanto o ensino de Sebastião Idelfonso quanto o de Meira, apesar de suas particularidades, tinham pontos em comum e, além da prática, da oralidade, apoiavam-se e adaptavam partituras e métodos de compositores do violão conservatorial.

Confirmando quão amplo era esse trabalho didático – que carece de pesquisa –, assinalo e reitero informação de que Nelson Piló, um dos grandes personagens do violão de Belo Horizonte, seguiu um caminho um pouco diferente, ao desenvolver os próprios materiais didáticos, compondo estudos e peças para atender às demandas específicas dos seus alunos:

Nelson Piló não adotava nenhum método específico para as aulas coletivas e/ou individuais de violão. Neste sentido, encontramos a gênese de sua criação de pequenos Estudos, pois o mestre possuía a dedicação (e o talento) de criar peças específicas para seus pupilos. Ao todo, foram reunidas 157 peças para violão solo, que se configuram nos Estudos para aplicação no ensino do violão pelo compositor. (SOUZA, 2018, p. 48).

Com seu trabalho autoral de composição, Nelson produziu materiais que vão desde estudos para iniciação em leitura musical do violão, exercícios de escalas, ligados, trêmulo e arpejos, até obras mais elaboradas.

⁴⁴³ BITTAR, Iuri Lana. A roda é uma aula: uma análise dos processos de ensino-aprendizagem do violão através da atividade didática do professor Jayme Florence (Meira). In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 1., 2010, Rio de Janeiro. *Anais* [...]. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, 2010. p. 585.

⁴⁴⁴ Idem, 2010, p. 585.

Figura 83 - Trecho dos estudos de Nelson Piló - lição elemental 1 e 9.

ESTUDO 1

Lição elemental I

Nelson Piló
(1914-1986)

LIÇÃO ELEMENTAR 9

Estudo em Dó Maior

Nelson Piló
1914 - 1986

Fonte: Elaboração própria.

Lição Elemental é uma série de pequenas peças destinadas a aluno iniciante e tem por objetivo desenvolver a leitura no instrumento. Nesse compêndio de estudos, Nelson Piló contempla ritmos brasileiros como samba, baião, mazurca, maxixe, choro, etc., que pode ser conferido na série intitulada *Chorinhos Didáticos*:

Figura 84 - Trecho da partitura estudos para violão solo de Nelson Piló - *Chorinho didático nº 1*.

CHORINHO DIDÁTICO Nº1

Transcrição e digitação:
Fábio Nery

Nelson Piló

Fonte: SOUZA, 2017, p. 1.

Nas apresentações, nas composições e na forma de criar/adaptar uma metodologia, podem-se encontrar os estilemas da obra de Nelson Piló. O que enfatizo, então, é que não conto, aqui, mera história factual sobre o violão e violonistas em Belo Horizonte, mas registro informações sobre essas forças vivas que tecem e articulam conceitos como história e memória, tradição e modernidade, além de dicotomias e similaridades, como formalidade e espontaneidade, violão conservatorial e violão do rádio.

Nelson Piló escreveu considerável número de peças e estudos para violão e lecionou, por mais de duas décadas, na sobreloja de de uma loja de instrumentos musicais da capital mineira. O violonista, compositor e arranjador Rogério Leonel⁴⁴⁵ assim comenta sobre suas aulas: “Eu fiz aula na parte de cima de uma loja chamada A Musical, [...] foi muito importante para mim, ele escrevia aquelas partituras, negócio complicado de tocar, umas peças difíceis, [...] eu ia adquirindo técnica, me ajudou muito”⁴⁴⁶.

É preciso entender que o violão citado protagonista de serestas do extinto Curral D’el Rei foi se transformando, se sonorizando com a cidade moderna e suas avenidas, cinemas, clubes, salões e cafés, à medida que foi se oficializando no conservatório, nos moldes de uma escola moderna do violão; ou seja: na vivência social, o violão era oficial, mas também dialogou com o disco, com o rádio, com a perspectiva de Niemeyer e com a dicotomia de Drummond.

Pressuponho, então, que, para se analisar o violão em Belo Horizonte, cumpre mudar o ponto de partida para se vislumbrar a possibilidade de se encontrar um outro agrupamento. Para que isso ocorra, não devem ser adotados, invariavelmente, os mesmos referenciais clássicos. Nas últimas décadas, ocorreram, nos campos estético e musical, movimentos de interpretação para mudar os critérios de avaliação estética e propor um projeto moderno em sentido mais amplo. Urge estarmos atentos e receptivos não apenas ao repertório do violão do rádio, mas, também, às suas didáticas, práticas, técnicas e sonoridades. Acredito que esse movimento de se

⁴⁴⁵ Rogério Leonel é violonista, arranjador e compositor. Foi aluno de Nelson Piló, estudou na Fundação de Educação Artística e frequentou o estudou na Escola de Música da UFMG. Como violonista, participou de álbuns de Lígia Jacques, Titane, Ladston do Nascimento e Loslena, além de *Minas São Várias*, coletânea de compositores e cantores mineiros. Em 2016, lançou o livro *Harmonia das Vozes*.

⁴⁴⁶ Entrevista do violonista Rogério Leonel ao violonista Celso Faria, no programa *O Charme do Violão Mineiro*, publicado no canal do YouTube desse músico. Trecho disponível aos 20min40s do vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t5GUEyAll5k>. Acesso em: 23 dez. 2021.

pensar em uma “junção de opostos”⁴⁴⁷ possa trazer elementos surpreendentes, conducentes a desvelar tesouros de novas possibilidades que envolvem o violão em Belo Horizonte.

Essa não foi construída com uma cultura de acolhimento, mas com planejamento racional e contrário ao que existia: Monarquia *versus* República. Assim, cidade deslocou para fora da avenida do Contorno as manifestações mais espontâneas de Arte e Cultura, incluindo-se, aí, distanciamento das composições e execuções ao violão por pessoas do povo, em tentativa de ruptura, mas o passado precisa ser revisitado com novas perguntas, porque, com o tempo, a história vai se incumbindo de conciliar, amenizar ou intensificar conflitos. Para se compreender essa estratégia para “invenção” do Modernismo em Belo Horizonte, é preciso entender essa dinâmica cosmopolita, a fricção entre o violão tradicional e o moderno, o urbano e o rural; ou seja: ela deve ser vista sob todos os ângulos, porque é uma cidade que nasce moderna no sentido de ser planejada, mas não surge como polo irradiador, mostra-se consumidora de valores já presentes nos meios musicais de cidades mais antigas, mais potentes.

Segundo Velloso (2011, p. 54), os experimentos da Modernidade devem ser estudados com olhar atento às atitudes no dia a dia das ruas, na vivência social, na “dinâmica cotidiana que abrange desde os pequenos gestos de sociabilidade intelectual, passando pelas expressões escritas e visuais”. Leituras das pequenas transgressões comportamentais, das múltiplas perspectivas nas formas de vestir e de falar, por exemplo, trazem um novo olhar e, para entendermos as várias vertentes desses modernismos (no plural, pois é diverso), é preciso traduzir as ricas trocas de experiências resultantes da difusão do regionalismo na capital mineira, no Estado e no Brasil. Considerando que a capital mineira recebeu artistas de todas as regiões brasileiras, além de imigrantes de outros países, acrescento a essa malha de integração elementos das culturas étnicas afro-brasileiras e indígenas. Essa é outra característica de Belo Horizonte que construiu, com múltiplas contribuições, a sua modernidade, e foram justamente essas composições emergentes do cotidiano que

⁴⁴⁷ Segundo Martins (2015, p. 9), “os conteúdos do vocabulário português e do vocabulário nheengatu expressam a oposição de mentalidades, de modos de ver o outro e o mundo e, sobretudo, o modo de compreender a mestiçagem como junção de opostos e não, propriamente, como harmônica fusão dos diferentes”. Essa justaposição de visões culturais leva a um constante processo de releitura; principalmente, quando falamos sobre mestiçagem.

serviram de combustível, que inspiraram escritores, jornalistas, romancistas, pintores, músicos e instrumentistas.

6.2 - O violão como motivador de encontro e de relações socioculturais

A descrição da trajetória do violão em Belo Horizonte é rodeada de armadilhas porque, como observei anteriormente, nos primeiros anos da capital, esse instrumento não foi acolhido pela classe dominante, sofrendo, inclusive, uma tentativa de silenciamento. Várias forças contribuíram para essa relação delicada, porque tanto a cidade quanto os amantes desse instrumento sofreram implicações provocadas pelas transformações tecnológicas e científicas que ocorreram na virada do século XIX para o século XX.

A construção de Belo Horizonte foi balizada por discurso de planejamento e higienização, sem os “males e os vícios” da monarquia. Ao pesquisar no periódico *Minas Gerais*, identifiquei clara posição em defesa dos interesses de uma classe privilegiada, em que o controle e o progresso da população estavam sempre em pauta. Dessa forma, é importante questionar os discursos porque tanto a trajetória da cidade quanto a do violão foram pautadas em escala hierárquica. É seguindo esse movimento que o jornal *Minas Geraes* constrói um discurso para o ingresso do violão Moderno na capital mineira. Em matéria estampada em edição do dia 02 de agosto de 1920, lê-se: que “A sra. Robledo como o nosso público já pode verificar, [...] faz do modesto violão um nobre e fascinante instrumento de arte primorosa, tirando dele toda a beleza e variada sonoridade do violino e da harpa, interpretando com maestria as mais difíceis e mais lindas páginas musicais dos grandes compositores”. Nesse periódico, enfatizam-se adjetivos direcionados ao seu público, moldando a crítica quanto ao instrumento que, por permitir executar repertórios dos “grandes compositores”, transforma-se em nobre solista. É como se o instrumento seguisse um movimento de civilidade e, sendo tocado para se executar um repertório eurocentrista, se igualasse ao som do violino, da harpa, associando-se ao refinamento, à técnica, à formalização. Lembrando que, desde o Curral D’el Rey, tem a invenção de uma tradição, que é política, onde o instrumento informal é o violão que acompanha os boêmios, pelas ruas, executando modinhas e forjando, assim, a ideia de um desenvolvimento cultural de cima para baixo.

Inaugura-se, então, uma capital com um cenário desenhado, político, planejado, onde viabilizam a reificação de instrumentos de orquestra, do piano e da música vinda da Europa, considerada civilizada, posto que gerida por grandes mestres. Nesse movimento civilizatório, identifico uma tentativa de se silenciar a música originária do violão e das manifestações populares, considerada retrógrada. O instrumento e a cidade dividem essa balda comparativa entre o que está dentro ou fora dos padrões simbolizados pela Avenida do Contorno.

As fontes mostram, também, o movimento de setorização nas práticas musicais acolhidas, para se apresentarem nessa nova configuração cosmopolita: nas solenidades oficiais e nas procissões religiosas, encontra-se a banda de música que, por vezes, foi cotejada com repertório erudito; nas celebrações religiosas, o coral com o moteto a três vozes; nos salões e clubes, o piano e os instrumentos de orquestra, com repertório eurocentrista. Por fim, ainda no âmbito particular, não se pode negligenciar a supremacia dos pianos, que reinavam nas salas e nos palacetes dos mais abastados. No periódico *Minas Gerais*, o instrumento foi, de longe, o mais citado e, desde os primeiros anos na capital moderna, era possível contratar pianistas para festa e aulas particulares, até mesmo destinadas exclusivamente ao público feminino, buscando, de certo modo, inserção social, como evidencia, por exemplo, a FIG. 85, a seguir:

Figura 85 - Matéria publicada no jornal *Minas Geraes* - *Orgão Oficial dos Poderes do Estado*. Ano VII; Edição 259, de outubro de 1898.

ASSIGNATURA CAPITAL		ASSIGNATURA FORA DA CAPITAL	
Anno	12000	Anno	18000
Semestre	6000	Semestre	9000

Quinta-feira, 27 de Outubro de 1898

Piano e francez - Madame e Mademoiselle Ferrand leccionam essas materias em casas de familias por preços muito razoaveis. (10-7)

Aulas para meninas
 Madame e Mademoiselle Ferrand ensinam francez, portuguez, piano e solfejo, todos os dias uteis das 12 ás 3 horas; outrossim leccionam essas materias em casas de familias por preços muito razoaveis.
 Rua dos Aymorés (Chalet do Pinheiro) (10-2)

Fonte: Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

Como a música e o violão circulam de maneira incontrolável, foi possível constatar que o projeto setorial modernizador não deu conta das práticas musicais existentes na convivência da cidade porque o desenvolvimento cultural não respeita cercas, limites, fronteiras. A propósito, inspirado no pensador russo Mikhail Bakhtin⁴⁴⁸, Carlos Ginzburg (1987, p. 13), em *O queijo e os vermes*, desenvolve o conceito de circularidade cultural, definida como: “relacionamento circular feito de influências recíprocas, que se movia de baixo para cima, bem como de cima para baixo⁴⁴⁹”.

Analisando as apresentações dos violonistas na recém criada capital de Minas Gerais, verifico que, apesar da constituição da Avenida do Contorno tentar impor um limite demarcador da cidade, o instrumento se reinventa em repertório e sonoridade, dentro e fora desse limite. Identificam-se, claramente, dois movimentos. Num primeiro momento, o violão é comparado a outros instrumentos de orquestra, com repertório solista eminentemente eurocentrista. Chamo atenção para a importância de Josefina Robledo, que rompe o preconceito da imprensa oficial, porque foi a propósito dela que, pela primeira vez, o periódico estampou uma matéria detalhando intérprete e repertório ao violão. Seu discurso, então, foi adjetivando, refinando e trazendo uma “homilia” de uma cultura de cima para baixo, segundo a qual Josefina é a detentora do conhecimento fino, introdutora da escola de Tárrega no Brasil, que surge para resgatar o violão das mãos de seresteiros e boêmios. Num segundo momento, destaca-se a importância das apresentações dos violonistas latino-americanos. Não sendo apenas intérpretes, proporcionam um repertório misto, pois além dos “grandes compositores”, apresentam músicas próprias, arranjos do folclore, além da diversidade em ritmos e estilos típicos de países do novo mundo. Assim conseguiram, em guardadas circunstâncias, ultrapassar os limites deterministas e segregacionistas imposto desde a construção da capital mineira, moldaram o gosto da elite à medida que venciam certo preconceito quanto ao instrumento, seus ritmos e estilos populares. Nos recitais destes violonistas, além de contar com peças de Sor, Tárrega,

⁴⁴⁸ Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895-1975) trabalhou com a ideia de que as práticas e os conceitos das camadas populares circulam entre as camadas eruditas e vice-versa. Pensador russo, Bakhtin foi teórico da cultura e das artes europeia, dedicando sua vida à definição com base em discursos habituais, artísticos, filosóficos.

⁴⁴⁹ No prefácio de seu livro, Ginzburg emprega o conceito de circularidade cultural para demonstrar que existe uma influência, uma troca de conhecimentos entre as diversas dimensões culturais e temporais que constituem a transação social. Para maiores detalhes ver em: GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. Tradução de Maria Betânia Amoroso. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

carregavam uma maior diversidade nas “Dansas sul-americanas executadas com o maior êxito no curso artístico – Brasil- Uruguay⁴⁵⁰”; traziam uma forma despojada de apresentar o instrumento no recital de “Domingos Silva – *Eu quero ver!* Tango executado com violão às costas⁴⁵¹”; no movimento para aceitação de um repertório além do eminentemente eurocentrista, apresentam o *pout-pourri* “*Variedades* (diversas músicas populares)⁴⁵²”; e nas “Músicas Populares com Embolada – *Um peixe que morreu afogado* (de Manoelzinho Araújo), *Etelvina* (samba-choro de Moreira da Silva), *Não quero não* (samba), e *Tem lá no morro* (samba de breque, de Arthur Costa⁴⁵³”.

Com o advento moderno do disco e do rádio, e a música tornando-se um produto, surge também uma contradição digna de nota porque, a partir desse momento, rompe com o silenciamento do violão acompanhador, considerado como primitivo, primordial, de características seresteiras. O periódico *Minas Geraes* começa elaborar um novo discurso, atribuindo valor ao violão sertanejo, popular, como é possível constatar na apresentação de Stefana de Macedo,

O artista de raça, o interprete de escol, é aquele que consegue um círculo de prestígio, impondo a sua arte e formando o seu público. Stefana de Macedo está nesse caso. Interpretando a seu modo as nossas canções regionais trazendo para os grandes centros a voz dolente do sertão, a festejada cantora e violonista conquistou rapidamente os melhores aplausos, formando um público numeroso e sempre disposto a prestigiá-la. Há muito, porem a sociedade Belo-horizontina não tem o prazer de ouvir a artista querida. [...] Stefana de Macedo é, de fato, uma grande artista do Brasil, interprete consagrada da nossa música sertaneja (MINAS GERAES, 19-01-1934).

Outra artista cujo trabalho é muito importante para se demonstrar essa mudança de discurso, além da circularidade cultural e a diversidade nos dialetos e ritmos, apresentando com um violão híbrido – solista e acompanhador – é Olga Prager. Em seu recital de 27 de agosto de 1938, essa artista confirma seu ecletismo nas canções da Hispano-América, que incluem canções da Argentina, Chile, Venezuela, Paraguai e Colômbia. Nas canções brasileiras, destacam-se os três quadros – *Virgem do Rosário*, um Lundu do século XVIII; *Funeral de um rei nagô* e *Banzo*, do compositor Hakel Tavares, com versos de Murilo de Araújo, além das cenas

⁴⁵⁰ Apresentação de Juan Angel Rodríguez em 26 de dezembro de 1929.

⁴⁵¹ Apresentação de Domingos Anastácio da Silva em 02 de outubro de 1926.

⁴⁵² Apresentação de Levino Albano da Conceição em 28 de setembro de 1926.

⁴⁵³ Apresentação de José Leite em 21 de dezembro de 1940.

brasileiras como *Boi, boi, boi...* – Acalanto popular da Bahia –, e o *Kirie Eleyson*, canção inédita da própria Olga Pragner Coelho, com versos de Gaspar Coelho, sobre o pregão de uma vendedora de acarajés.

Trago aqui o conceito *circularidade cultural* porque ao se analisar as fontes, verificam-se, na trajetória do violão, mesmo com toda resistência, elementos culturais análogos dentro e fora da Avenida do Contorno. Naturalmente uma análise mais ampla só está sendo possível porque, atualmente, aceita-se abandonar uma história hegemônica que privilegia os grandes feitos, os grandes mestres. Com uma abordagem mais plural, não linear e menos elitista, emergem discursos, repertórios e personagens que, durante muito tempo, foram, de certo modo, esquecidos, silenciados; ou seja, mudando-se o foco, pode-se atribuir sentidos e dar vez e voz a um discurso ainda pouco acessado. Lendo-se os primeiros parágrafos do *livro O queijo e os vermes*, constata-se essa similaridade e fazer essa associação, mas com algumas ressalvas, posto que Ginzburg alerta sobre a compleição de uma comunicabilidade que decorre de maneira circular, de forma mútua e recíproca, e, como vimos, a circularidade, em Belo Horizonte, é tensa. Ao se usar, portanto, o termo circularidade é importante tensionar os valores, os personagens e os discursos; assim, evita-se cair em armadilhas e romantizar fatos. Mesmo com um plano modernizador de cidade capital, com teorias deterministas, a invenção política de uma tradição, uma avenida segregacionista, mesmo o violão de matriz eurocentrista tentando ganhar o discurso, os limites foram rompidos, ultrapassados, porque não foi possível barrar a circulação e a complexidade cultural que a música, com sua presença viva, ensejam em uma sociedade diversa.

Após analisar relações estabelecidas entre o violão e a cidade, delinee algumas peculiaridades dessa possível circularidade cultural envolvendo o violão.

1º - O violão como agente de encontro e de relações socioculturais – as fontes que consultei (de)mo(n)stram que, até a década de 1950, os violonistas se apresentavam nos mesmos ambientes, seja ele de vertente conservatorial ou do rádio, solista acompanhador. Por exemplo: No teatro do Instituto de Educação, por exemplo, apresentaram-se Nelson Piló, Maria Rachel e Andrés Segóvia. No Teatro Municipal, Josefina Robledo, Barrios, Catulo da Paixão Cearense, Olga Pragner, Stefana de Macedo e Levino Lopes, entre outros. Até mesmo no Conservatório Mineiro, considerado o reduto da música erudita, apresentaram-se Nelson Piló, José Augusto de Freitas e Abel Carlevaro. Ainda a propósito dessa circularidade e desses

encontros, cito a foto (FIG. 61) que mostra Nelson Piló sentado na primeira fila do concerto de Maria Rachel Tostes.

2º O violão como interação social e cultural – Piló inclui, em seu recital, a peça *Dança Africana*, de José Martins, fato que indica amistosidade dialógica entre os dois violonistas, e os relatos sobre as visitas de Sebastião Idelfonso ao amigo José Martins, nas e com as quais que Idelfonso são testemunhos da sua admiração pelo violonista clássico, cujas técnica e cujo repertório elogia. Outro exemplo é a já citada apresentação de Sebastião Idelfonso com o violonista Walter de Carvalho no Instituto São Rafael.

Apesar, portanto, das diferenças de repertórios e estilos, as fontes mostram que compositores do rádio – como, por exemplo, Nelson Piló e Sebastião Idelfonso – buscavam interação com violonistas conservatoriais. Esse talvez seja o ponto desejado do jogo entre história e memória porque o que se apresenta, atualmente, como algo muito categórico, ao pesquisar os periódicos, ao entrevistar personagens, ao revisitar o passado, verifica-se que nem sempre foi assim; e esse é um dos propósitos da História: relativizar valores, crenças, doutrinas e ideologias embutidos nas narrativas. Por isso, indago: por que hoje tem que ser assim?; ou seja: a história do violão me mostra essa circularidade, a utilidade de um instrumento que sempre teve várias demandas, estilos, gostos e usos.

Exposto tudo isso, afirmo que construir uma cidade com um projeto político-arquitetônico da ordem do controle de seu crescimento sociocultural e econômico, fechada em suas próprias mentalidades, com suas crenças, valores sociais, espirituais e valores morais foi uma invenção porque a dinâmica urbana, o desenvolvimento tecnológico, a fricção entre tradição e modernidade e os choques entre costumes e as interações culturais se impõem e mostram que a teoria, sem a prática, não se sustenta.

Ainda a propósito do rádio – esse importante veículo de informação e comunicação, que acolheu o violão e muito contribuiu para a circulação de um repertório solista e acompanhador, influenciando não somente o violão de matriz popular, mas, também, o erudito –, vale lembrar que José Martins tomou a decisão de estudar violão ao ouvir, pelo rádio, Benedicto Chaves executar a peça *Serenata*, de Toselli; ou seja: observa-se, nesse caso, um movimento inverso: agora, é um violonista popular brasileiro executando um repertório eurocentrista. Com o advento do rádio, cada vez mais a música foi se tornando um produto e a dicotomia entre

tradição e modernidade se ampliando, porque o violão vai se metamorfoseando. Por herdar tradições das festas populares, das serestas e das serenatas, o violão foi captado por esse veículo de comunicação e se modificando juntamente com a cidade moderna. Cabe, então, formular esta pergunta: onde se encontra a modernidade do violão do rádio? No cotidiano, porque o violão fez parte da vivência e da diversificada programação do rádio que, além da música, incluía o horóscopo, o comportamento social, os *jingles*, os cuidados com a saúde, as radionovelas, o jornalismo, etc.. Essa nova tecnologia do princípio do século XX retratava os acontecimentos do dia a dia e trouxe a música como principal bandeira, conferindo ao violão certa vivacidade e energia. Com mercado de atuação consideravelmente ampliado, violonistas como Elias Salomé, Sebastião Idelfonso e Agustín Bob viram suas carreiras se transformarem, atuando no rádio em Belo Horizonte. Esses violonistas eram multifuncionais, porque atuavam em regionais – conjuntos que acompanhavam diversos artistas, sem necessidade de arranjos escritos –; em orquestras típicas de repertório popular; em programas de auditórios, acompanhando *shows* de calouros e cantores do rádio; em gravações de discos; e ainda se destacavam, como solistas, nos programas nos quais o violão era a grande estrela, principal protagonista. Outro mercado de trabalho que surgiu com o advento do rádio foi o dos *jingles*, pequenas peças musicais com estrutura melódica simples, cujo objetivo publicitário é chamar a atenção dos ouvintes para determinados produtos. A ideia era de que a melodia ficasse na cabeça do ouvinte e, automaticamente, provocasse no consumidor certa empatia para com o produto. Em Belo Horizonte, Elias Salomé foi um dos pioneiros porque inaugurou, em 1950, um estúdio de gravação para discos e *jingles*. Outro violonista que compôs diversos *jingles* para publicidade foi Agustín Bob,

Figura 86 - Trecho de partitura de Jingle composto pelo violonista Agustín Bob (Agostinho de Matos).

EMBRAVA

The image shows a handwritten musical score for a jingle titled "EMBRAVA". The score is written on two staves. The first staff is in 3/4 time and marked "RIT. VALSA". The second staff is in 2/4 time and marked "RIT. SAMBA". Below the staves, the lyrics are written in Portuguese: "EMBRAVA É O MILHAR DE PRODUTOS UNIVERSAL, COMPRE SEMPRE NA EMBRAVA ECONOMISE O CAPITAL, COMPRE SEMPRE NA EMBRAVA ECONOMISE O CAPITAL." Below the lyrics is a cartoon illustration of a man with a mustache, wearing a blue and white patterned shirt, pointing a stick at a globe. To the right of the globe, the word "EMBRAVA" is written in large, bold letters.

Fonte: Acervo da família Matos.

É importante ressaltar o fato de a peça se iniciar em anacruse, em compasso $\frac{3}{4}$ em ritmo de valsa e, no quarto compasso, alterar para um samba em $\frac{2}{4}$.

Figura 87 - Trecho de partitura de jingle composto pelo violonista Agustín Bob (Agostinho de Matos)

MESBLA

The image shows a handwritten musical score for a jingle titled "MESBLA". The score is written on two staves. The first staff is in 2/4 time. The second staff is in 2/4 time. Below the staves, the lyrics are written in Portuguese: "Ô PESCADOR, Ô PESCADOR, TEM CANOIA LÁ NA MESBLA, E TEM BARCO A MOTOR, TEM CANOIA LÁ NA MESBLA E TEM BARCO A MOTOR." Below the lyrics is a cartoon illustration of a man with a mustache, wearing a white shirt and an orange vest, holding a large brown fish. The background is filled with vertical brushstrokes in green, orange, and blue.

Fonte: Acervo da família Matos.

Cumprir observar que os trabalhos desses violonistas ia além das obras para violão solo ou acompanhador; eles estabeleciam diálogos diretos com o público ouvinte. Nessa ampla malha de atuação, como nos programas específicos de violão – como era o caso de Sebastião Idelfonso, com o “*Meu Amigo Violão*” –, nos *jingles* de publicidade e nos programas de auditório, os sons desse instrumento circulavam de forma variada, alcançando diversos públicos e gostos. O instrumento era experimental e, seu dinamismo, uma via de mão dupla porque, ao mesmo tempo em que o violonista transmitia sua sonoridade, captava a pluralidade do público; ou seja: violonista e público se tornam codependentes; quanto mais o violonista do rádio compunha um repertório alinhado ao gosto do ouvinte, mais o público se via, com a sua arte, representado. Com isso, esse músico foi abarcando diversos estilos que dialogavam com a dinâmica de uma cidade cosmopolita porque, ao visar identificação com o público ouvinte, o violão se pluralizou. É nesse sentido que a sonoridade do violão do rádio se diferencia daquela do violão conservatorial europeu que, fechado, em sua base colonialista, desconsidera toda a dinâmica violonística que estava se formando, naquele momento, com o advento do rádio.

Nesse sentido, identificam-se, também, os efeitos da circularidade citada por Ginzburg, porque o violão do rádio não é mais aquele seresteiro das ruas e noites boêmias, nem tampouco o violão da escola moderna de Tárrega, mas sim, um violão com vários dialetos, forjado em uma circularidade cultural dinâmica, típica de um país continental como o Brasil, que foi atravessado pela Modernidade que marca o século XX.

Sendo o violão acolhido por esse poderoso veículo de comunicação em massa, foi nessa nova forma de atuar que o violonista do rádio foi criando um repertório eclético e, porque não dizer, genuinamente brasileiro, e sua diversidade está presente em estilos e ritmos como a polca⁴⁵⁴, a valsa, a modinha, o samba, o bolero, a malaguenha, o tango, o jongo, a mazurka, o *schottisch* e o choro, entre outros. Além da diversidade rítmica e estilística, cumpre apontar outra característica dos violonistas do rádio: quase todos eram multi-instrumentistas, intérpretes e compositores. Dessa forma – ainda refletindo sobre a modernidade do violão do rádio –, cumpre incluir a

⁴⁵⁴ Como escrevo anteriormente, assim como outros ritmos importados, a polca sofreu transformações consideráveis, nas mãos de compositores como Ernesto Nazareth e João Pernambuco que, acrescentando-lhe sincopes e contratempos, metamorfosearam-na em maxixe, um gênero genuinamente brasileiro, híbrido.

sua espontaneidade performática porque, não sendo nem formal nem especialista, o violonista do rádio pôde construir sua carreira com dinâmicas mais abertas, mais abrangentes, diferentes daquelas recomendadas e/ou impostas por um programa pedagógico de formação acadêmica. Sendo assim, a modernidade do violão do rádio reside na sua forma espontânea de atuar e dialogar para a criação do seu repertório. A leitura social e histórica e o apoio em conceitos teóricos convertem-se em instrumentos poderosos para se vislumbrar novos caminhos para se ler, analisar e compreender a relação entre o violão e a cidade de Belo Horizonte.

Assim como o pesquisador Carlo Ginzburg proporciona a oportunidade de se verificar as peculiaridades do mundo camponês do século XVI, suponho que, analisando-se as atuações de violonistas na capital mineira das primeiras décadas de Belo Horizonte, seja possível conhecer mais sobre o cotidiano e a circularidade sociocultural de seus instrumentistas. Nesse sentido, é importante retomar os termos violão conservatorial e violão do rádio, descrevendo características específicas de acordo as trajetórias de seus violonistas em Belo Horizonte, é possível definir melhor os dois violões. Esclareço que, como informei na introdução desta tese, minha proposta é apenas apontar diferenças históricas, sempre vislumbrando uma “desconstrução”; ou melhor: uma aproximação dos violões conservatorial e do rádio, distanciando-nos de preconceitos estéticos e ideológicos.

Após analisar o repertório e os recitais dos violonistas que se apresentaram em Belo Horizonte, elaborei o quadro, que disponibilizo a seguir, para descrever as habilidades desses personagens demonstradas em suas respectivas apresentações:

Violonista	Repertório europeu	Repertório Latino americano	Repertório brasileiro	Solista	Acompanhador	Interprete	Compositor	Habilidades
Lucília Guadalupe Ferreira	-	-	X	-	X	X	-	3
Dorinha Macedo	-	-	X	-	X	X	-	3
Ernani E. de Figueiredo	-	-	X	X		X	X	4
Josefina Robledo	X	-		X	X	X	-	4
Catulo da Paixão Cearense	-	-	X	-	X	X	X	4
Oswaldo Mendes e Laurindo Dias	-	-	X	X	X	X	-	4
Ene e Aldo Sartini	-	X	X	-	X	X	-	4
Brant Horta e Castro Afilhado	-	-	X	X	X	X	X	5

Américo Jacomino - Canhoto	-	-	X	X	X	X	X	5
Helena de Magalhães Castro	X	X	X	-	X	X	-	5
Alfredo Scupinari	X	-	X	X		X	X	5
Raimundo Costa Lobão	X	-	X	X	X	X		5
Abel Carlevaro	X	X	X	X	-	X	X	6
Augustin Barrios	X	X	X	X	X	X	X	7
Levino Albano da Conceição	X	X	X	X	X	X	X	7
Domingos Anastácio da Silva	X	X	X	X	X	X	X	7
Juan Angel Rodríguez	X	X	X	X	X	X	X	7
Stephana de Macedo	X	X	X	X	X	X	X	7
Benedicto Chaves	X	X	X	X	X	X	X	7
Isaias Sávio	X	X	X	X	X	X	X	7
Olga Praguer	X	X	X	X	X	X	X	7
José Leite	X	X	X	X	X	X	X	7
Nelson Piló	X	X	X	X	X	X	X	7
José de Freitas	X	X	X	X	X	X	X	7

Tabela 6 - Habilidades dos violonistas que se apresentaram em Belo Horizonte de 1894 a 1950.

Esclareço que, apesar de essa ser uma tabela que qualifica a atuação dos/das violonistas, ela não tem por objetivo ser hierarquizante porque, como aponto ao longo deste trabalho, ocorreu com o violão, em Belo Horizonte, separação de trajetórias de acordo com as origens socioculturais de seus praticantes, das músicas que compunham e/ou executavam e dos públicos aos quais eram destinadas. Assim sendo, há particularidades específicas do violão conservatorial, instrumento para se “ouvir, admirar, dos compositores sérios⁴⁵⁵”, que teve um processo de legitimação ancorado no estudo da técnica, leitura de partituras, recitais e repertório europeu e contou com trocas de conhecimentos e intercâmbios com músicos estrangeiros, como Josefina Robledo, Isaias Sávio, Juan Rodríguez e Manoel Lopes Ramos, entre outros. Esse é o violão oficializado, formalizado, direcionado ao especialista, na sua execução. Ao mesmo tempo, temos o violão do rádio, instrumento para “ouvir, cantar e dançar”⁴⁵⁶, que se (a)firmou como divulgador de uma prática que se iniciou nas ruas, nas serestas e serenatas da cidade, com obras compostas, geralmente, por autodidatas no instrumento; músicos que, via de regra, aprendiam a ler partituras em bandas de músicas ou com seus familiares, desenvolveram técnicas violonísticas

⁴⁵⁵ Entrevista realizada com Sebastião Idelfonso em 18/10/2021.

⁴⁵⁶ Entrevista realizada com Sebastião Idelfonso em 18/10/2021.

adaptando métodos europeus às práticas de suas composições, e tiveram apoio do rádio. Esse violão de repertório brasileiro se (a)firmou, então, em ambiente midiático radiofônico, com propaganda e adjetivação. Seu processo de legitimação contou com participação inequívoca do público ouvinte, que consumia música como produto.

Não se trata, portanto, de ser um violonista melhor ou mais habilidoso, mas, sim, de saber descrever as ranhuras, os diálogos estabelecidos nas trajetórias desses violões, posto que se constituíram em meios e linguagens diferentes de atuação. Enquanto o violão conservatorial apresenta uma linguagem academicista – formal, fechado, hegemônico, classificado, técnico, europeu, canônico, tradicional, erudito, individual –, o violão do rádio se associa a uma linguagem radiofônica: é informal, aberto, subalterno, livre, intuitivo, brasileiro, natural, popular, coletivo. Nesse sentido, pode-se afirmar a existência de dois universos musicais violonísticos cujos valores e referências incidiram sobre o mesmo instrumento. Julgo importante sempre buscar esse encontro, estabelecendo-se diálogos entre essas tradições violonísticas, considerando-se seus âmbitos performático, composicional, pedagógico, socioeconômico, histórico e historiográfico.

7 – Conclusão

Como escrevi anteriormente, esta pesquisa de doutorado foi motivada por dois principais atores: o violão e a capital mineira, Belo Horizonte. Na descrição da trajetória de um instrumento que atendeu a diversos estilos e classes, e de uma cidade que foi construída sob a égide da Modernidade, concluo este trabalho com muitas reflexões. A primeira é que a capital nasce com ideologia estética que fez com que fosse espelhada em outras frentes. Com isso, vieram dicotomias e similaridades: a mesma régua e compasso utilizados para desenhar e planejar espaços para abrigar essa nova forma de organização social trouxeram, em sua planta original, traços de uma avenida segregativa, que serviu como uma espécie de ferramenta ideológica para expelir, destruir e inventar certa história. Dessa forma, considerava tudo o que estava fora de seu novo traçado obsoleto, não servia mais. Construiu-se, então, uma capital com certa outorga de licença ou permissão para se historicizar pouco, quanto ao passado do seu lugar – negligenciando, “velando” ou “apagando” boa parte dele – , e, nela, tudo estava pronto para ser substituído. Essa é uma herança de Belo Horizonte que, ao incorporar esse espírito moderno, perde, inclusive, os frutos iniciais da sua própria modernidade, mantendo, mesmo após a sua gênese, essa marcha inovadora/destruidora. Entregue à sanha da especulação, nenhum patrimônio parecia resistir e a paisagem urbana, ante a sua submissão ao poder público, presta-se às exigências imediatas do mercado. Assim submergiu o Curral D’el Rei e, depois, o Teatro Municipal, o Cine-Odeon, o Cine Pathé e vários outros espaços sociais e culturais construídos em suas primeiras décadas, gerando significativo apagamento do passado. Belo Horizonte, portanto, não conseguiu lidar com a sua memória e com a sua própria história; por isso a nova metrópole custou a assumir o seu patrimônio histórico.

Arquitetou-se um discurso de modernidade, de progresso, e, na edificação da cidade, os representantes do Poder Público trouxeram uma intenção subvertida no cotidiano e tentaram silenciar tudo o que escapava ao seu esforço de oficialização. Essa concepção foi se espelhando em outros aspectos da vida da cidade; inclusive, na trajetória do violão, posto que uma coisa tem reflexos sobre a outra.

Para ingressar no meio acadêmico, o violão, instrumento musical muito popular no Brasil, precisou se distanciar da espontaneidade das ruas, das serestas, das rodas de choro, dos festejos. Para ser aceito, precisou se formalizar segundo um padrão

estético europeu, baseado na chamada “escola moderna”, que é marcada pela defesa do (re)pensar a técnica e da racionalização, que era alinhada a um fazer escrito, do colonizador. Institui-se na cidade uma escola que prepara o violonista intérprete como músico devotado⁴⁵⁷, aparelhado para apresentação em local, horário, espaço, e repertório determinados, que reitera um ideal de cidade moderna, formatada, projetada. É nesse sentido que evidencio a existência de similaridade entre as histórias de Belo Horizonte e do violão conservatorial que, no bojo da sua modernidade, pretendeu depurar antigas tradições porque, nesse processo de legitimação, se voltou para outra fonte, desprezando a espontaneidade do povo e da arte mestiça.

A grande mudança que ajudou a vencer essa força determinista foi o advento do rádio que, na sua dinâmica midiática, incluiu a participação do ouvinte, moldando gostos e preferências. Continuando um movimento iniciado pelo mercado fonográfico, o rádio, em parceria com o disco, fortaleceu e fortalece a dinâmica da música como produto, e o violão se reinventa, sendo muito bem aceito em diversos programas; geralmente, patrocinados pelo mercado publicitário. Abraçado por essa nova tecnologia de comunicação em massa, esse instrumento portátil, de fácil mobilidade, harmônico e solista, se tornou perfeito para apresentações ao vivo, nos estúdios, nos regionais, em *shows* de calouros, etc.. Nesses ambientes de trabalho, valoriza-se o músico que Travassos (2002, p. 10) classifica como versátil, aquele que “toca vários instrumentos, canta, faz arranjos, dirige espetáculos musicais, ministra aulas, monta ou compõe trilhas sonoras e *jingles*”:

[o] versátil encontra menos eco na instituição escolar porque sua não especialização não constitui virtude reconhecida nos meios musicais acadêmicos. Por isso, pode sentir necessidade de defender-se de uma eventual estigmatização destacando a presença de um elemento unificador de suas várias habilidades – seu estilo. (TRAVASSOS, 2002, p. 11).

⁴⁵⁷ Segundo Elizabeth Travassos, é o músico que desenvolve uma atitude de devoção à música, que se manifesta como devoção a um instrumento, ao canto ou à composição: é a concentração dos esforços num determinado tipo de prática musical que define o perfil. Para mais informações: TRAVASSOS, Elizabeth. Perfis culturais de estudantes de música. In: CONGRESO DE LA RAMA LATINO-AMERICANA DEL ASOCIACIÓN INTERNACIONAL PARA EL ESTUDIO DE LA MÚSICA POPULAR - IASPM, 4., México. *Actas* [...]. México: Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular - IASPM, 2002. Disponível em: <https://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-iv-congreso-distrto-federal-mexico-2002/?lang=pt>. Acesso em: 21 jan. 2021.

Ao contrário do violão conservatorial, adotado pelos órgãos oficiais do Estado e pela academia, o violão do rádio foi acolhido pelo ouvinte e, mesmo não sendo legitimado, privilegiado, conseguiu transverter a estrutura social pré-determinada da capital. A Música não é apenas monumento físico; portanto, não sobrevive apenas pela via escrita, registrada e comunicada em partituras, mas, também, por meio das diversas formas de práticas não formalizadas, inclusive do rádio, que estão diretamente vinculadas à oralidade. É na versatilidade que reside a memória do violonista do rádio, que tem fortes vínculos com a diversidade de pessoas letradas e não letradas, possibilitando a conformação e a emergência desse violão que, por ser brasileiro de raiz, nunca se perdeu.

Apesar de reconhecer a importância do ensino moderno eurocentrista, esse músico buscou outras vivências e encontrou sua identidade junto ao ouvinte do rádio, que se via representado no repertório espontâneo, sertanejo, regional. Foi no rádio mineiro que, com suas práticas, com seus dialetos, conformados em composições para o violão solo, que violonistas como Elias Salomé, Nelson Piló, Mozart Bicalho, Agustin Bob e Sebastião Idelfonso encontraram abrigo para suas habilidades. Por isso, mesmo que a academia ainda não tenha se dedicado, como cumpre, a pesquisar e registrar, em amplitude, a atuação dos violonistas do rádio até hoje, revisitando suas memórias, é possível (re)escrever a história do violão de Belo Horizonte a partir de visão não-linear, sem a miopia que brota de preconceitos.

Pesquisando sobre o violão no jornal *Minas Geraes*, constatei, claramente, que o discurso oficial é a invenção de uma narrativa, mas ele não abarca a inteireza da realidade e não se sustenta porque a história é muito mais ampla que a registrada em jornais, uma vez que ela existe além da fonte oficial, e é justamente isso que o violão do rádio evidencia. Nos registros que, em suas edições, encontrei sobre apresentações de violonistas comprovam-se, sobretudo, dois fatos interessantes: (1) que o violão rompe a linha imaginária da exclusão e se apresenta nos melhores locais da cidade, aqueles mesmos que reificavam as apresentações de repertório e instrumentos da chamada música erudita, incluindo o Conservatório Mineiro de Música; e (2) que, nas trajetórias de seus músicos, o repertório se confirma eclético, indo desde os cânones do violão erudito até composições próprias, populares, incluindo os diversos estilos como a modinha, o folclore, o maxixe, a valsa, o samba de breque, o sertanejo e o regional. Justamente por isso, reafirmo: para se atingir uma perspectiva mais rica com relação a conceitos e costumes, é necessário ir além de

uma análise puramente tecnicista. Sendo assim, deve-se conhecer o personagem, seu meio e sua obra, porque uma coisa não se separa da outra.

É importante evidenciar que circulam, nesse momento, tanto o violão erudito quanto o popular, e é nesse sentido que se observa uma diferença sutil, porque nada é estanque, e nem absoluto. Belo Horizonte foi espaço onde violonistas apresentavam suas próprias composições, acompanhavam-se e tocavam repertórios variados. Fontes, porém, mostram que, ao ser oficializado, o violão, que se tornou conservatorial, deixou de dialogar com a cidade, porque lhe foi imposto um modelo que ignorou uma cena que se mostrava diversa. Nesse momento, instaura-se um problema: a tentativa de silenciamento de um instrumento historicamente plural, em prol de uma cultura hegemônica. Esse fato gerou falta de identidade efetiva, com distorção da percepção do que é a Música brasileira porque, ao distanciá-la da prática, da nossa relevância como seres de história e memória, submergimos nossos dialetos e a espontaneidade de nos comunicarmos. Balizando-se valorização e teoria e prática em um modelo europeu de ensino, negligenciaram-se as tradições orais e a forma espontânea de se compor, com o violão, uma música que caracterizasse a nossa cultura popular, multifacetada.

Por outro lado, o violão do rádio retoma essa dinâmica plural porque, sem a imposição academicista do Estado, sua música pôde resistir e, num processo de circulação cultural, desenvolver suas próprias características; ou seja: pelas ondas do rádio ecoam acordes daquele violão outrora silenciado, diferente do violão tradicional, porque absorve o formalizado e o espontâneo, o moderno e o tradicional, o escrito e o oral. Sendo assim, esse violão é fronteiro, está repleto de dialetos, de sotaques, é bilíngue e híbrido, é rural e urbano, é solista e acompanhador, não é nem o aceito e nem o silenciado, mas a síntese de toda essa dialética de princípios e valores.

A história do violão em Belo Horizonte evidencia que as demarcações não são nítidas, posto que a música circula de maneira incontrolável; então, jamais se restringirá a um território demarcado pela elite. Um exemplo são os professores que introduziram o instrumento na Universidade Estadual de Minas Gerais e na Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte; tanto Maria Rachel Tostes quanto José Lucena Vaz estabeleceram e mantiveram relações estreitas, articulando o erudito e o popular, comprovando que esse terreno é fértil. É importante, então, saber identificar e demonstrar as dinâmicas dessas relações, posto que a questão que se impõe não é no terreno da Música propriamente dita, mas das formulações e dos

preconceitos estéticos porque, comprovadamente, tanto Rachel quando Lucena eram versáteis, múltiplos, mas estavam premidos por certos preconceitos além do seu controle. A prova disso é que, apesar de todas as nuances, a História ensina que esses mestres formaram uma escola respeitável que, sob determinadas circunstâncias, esteve aberta a outras ideias sobre o violão. Hoje, colhemos os frutos desse trabalho e, tanto na Universidade Estadual de Minas Gerais quanto na Universidade Federal de Minas Gerais, ensina-se violão erudito e popular.

No final deste trabalho evidencio, portanto, que, apesar das mazelas, dos preconceitos estéticos, havia circularidade do instrumento por diferentes espaços sociais, porque o violão moderno possibilita o estabelecimento de diálogos entre artistas e compositores, o que é benéfico ao violão e ao violonista.

Analisada essa trajetória do instrumento, evidencio que há outros idiomas do violão, e que aprendê-los pode ser determinante para se projetar um novo cenário: a esperada alteridade que permite enxergar o outro como protagonista dessa história. Talvez isso possibilite que eu seja mais harmonioso em meus julgamentos: o fato de não gostar, não quer dizer que não tenha importância. O mesmo “pinho” que soa erudito soa o popular; portanto, hoje em dia, demarcar essas diferenças não faz mais sentido, nem para a apreciação do instrumento, nem para a pesquisa de sua história plural. Como demonstrei, essa divisão foi uma invenção, tecida e instituída pelo limitado imaginário humano de tempos passados. Em Belo Horizonte, temos uma diversidade sonora violonística invejável e isso é recorrente no resto do País. Precisamos acabar com essa “linha abissal”⁴⁵⁸ criada para desativar um em detrimento do outro. Não seria mais inteligente somar do que dividir? Não seria mais rico misturar o repertório europeu com a nossa brasilidade de ritmos, dedilhados, rasgueados, do que subjugar as diferenças sonoras? Não precisamos mais ficar presos ao século XIX, quando o Brasil queria ser europeu, e quando negar nossa própria cultura era sinônimo de evolução⁴⁵⁹. Tomando-se muito cuidado para não se

⁴⁵⁸ “Consiste num sistema de distinções visíveis e invisíveis, sendo que as invisíveis fundamentam as visíveis. As distinções invisíveis são estabelecidas através de linhas radicais que dividem a realidade social em dois universos distintos: o universo “deste lado da linha” e o universo “do outro lado da linha” (SANTOS, 2007, p. 1). Para maiores esclarecimentos ver em: SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula (Org.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2007. p. 71-94.

⁴⁵⁹ SCHWARCZ, Lilia Moritz; Starling, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. p. 20. Edição do Kindle.

cair em anacronismo, é preciso rever essa postura, olhar para o passado e assumir que houve certos equívocos porque, durante um tempo, num processo de repetição colonialista, em busca de “aceitação” da elite, violonistas acadêmicos aproximaram-se do repertório escrito, estabilizado por cânone, considerando-o como mais “importante” do que a diversidade sonora brasileira. Com isso, muitos deixaram de reconhecer que o violão, em nosso país, é, também, popular, oral e prático. O violão é resistência porque, mesmo quando grande parte do seu repertório foi esquecida ou negligenciada pela academia, não sucumbiu e se reinventou. Aqui, nas montanhas do Horizonte, o violão é do rádio, é da rua, é do clube da esquina, é da academia, é de seis, sete e oito cordas; ou seja: serve a todas as camadas da sociedade, sendo, portanto, impossível afirmar que exista somente um violão erudito ou somente o popular. Ao final desta tese, fica difícil delimitar a atuação desse instrumento, porque o violão é bilíngue e se comunica com o seu público em vários territórios e instâncias: formal e informal, real e oficial, presente na seresta, no salão, nas esquinas, nos teatros, nas quermesses, nas igrejas, nas rodas de choro, no conservatório e no rádio.

Foi nessa cidade-maquete, cheia de contradições, que os amantes desse instrumento conferiram e conferem sentidos às suas vidas musicais. Em suas composições, arranjos e interpretações, imprimiram e imprimem, livremente, a maneira belo-horizontina de apresentar as identidades e os sons desse bonito instrumento chamado violão.

Referências

Fontes documentais

Jornal *Minas Geraes*

Jornal *A Capital*

Jornal *Estado de Minas*

Jornal *Folha de Minas*

Jornal *Diário de Minas*

Revista *Alterosa*

Revista *O Violão*

Revista *Violão e Mestres*

Biblioteca da Assembleia Legislativa de Minas Gerais

Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais

Arquivo Público Mineiro (APM)

RIANCHO, Antônio (CAMARATE, Alfredo). Por montes e vales. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, v. 36, p. 25-198, 1985. Disponível em: <http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/acervo/rapm_pdf/1666.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2021.

Acervos particulares: família Piló, família Matos, família Sebastião Idelfonso, professor Nelson Salomé e professora Maria Rachel Tostes do Carmo.

Fontes Bibliográficas

AGUIAR, Ramon Santana de. *A construção de um novo espaço cênico em Belo Horizonte na década de 1980: novos paradigmas na cena mineira*. Orientadora: Evelyn Furquim Werneck Lima. 2011. 162 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <<http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/bitstream/handle/unirio/11384/AGUIAR%2c%20Ramon%20Santana%20de%20-%20TESE.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 10 jan. 2021.

AGUIAR, Tito Flávio Rodrigues de. *Vastos Subúrbios da Nova Capital: Formação do Espaço Urbano na Primeira Periferia de Belo Horizonte*. Orientadora: Regina Helena Alves da Silva. 2006. 443 f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *Literatura Brasileira - Durval Muniz fala sobre o Nordeste e a literatura*. 08 jul. 2009. Disponível em: <https://www.passeiweb.com/durval_muniz_fala_sobre_o_nordeste_e_a_literatura/>. Acesso em: 05 mar. 2019.

ALMEIDA, Marcelina de. Por montes e vales - um relato de viagem. *Igualitária: Revista do Curso de História da Estácio BH*, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, jul./dez. 2012.

AMBRÓSIO, Leonilda. Mário de Andrade e Vicente Huidobro: identidades. Minas Gerais, *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, v. 14, n. 743, p. 4, dez, 1980.

AMORIM, Humberto. *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009.

AMORIM, Humberto. Melchior Cortez: um precursor do violão de concerto no Rio de Janeiro. *Ressonâncias*, Curitiba, v. 22, n. 43, p. 13-42, jul./nov. 2018.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Contos de aprendiz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANDRADE, Luciana Teixeira. Modernismo e ambivalência na representação literária de Belo Horizonte. *Revista de Ciências Sociais*, v. 32, n. 1/2, p. 32, 2001.

ANDRADE, Marcelle Marques de. *Helena de Magalhães Castro: uma intérprete genuinamente brasileira? (1924-1931)*. 2021. 136 f. (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) - Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. Disponível em: <teses.usp.br/teses/disponiveis/31/31131/tde-11052021-092225/publico/Corrigida_MarcelleAndrade.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2021.

ANDRADE, Mario. *Dicionário Musical Brasileiro*. Coordenação de Oneyda Alvarenga, 1982-1984, Flávia Camargo Toni, 1984-1989. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989. (Coleção Reconquista do Brasil, 2, série, v. 162).

ANSCHAU, Lucilaine Tavares da Silva. Um olhar reflexivo sobre o fazer poético de Julia de Burgos *Revista de Literatura, História e Memória*, v. 11, n. 18, 2016. Disponível em: <revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/13524>. Acesso em: 10 jan. 2021.

ANTÔNIO, Irati; PEREIRA, Regina. *Garoto: sinal dos tempos*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes - FUNARTE, 1982.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Sedução do Horizonte*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1996.

ARAÚJO, Maria Marta Martins de. A vida nos subúrbios: memórias de uma outra Belo Horizonte. *Cadernos de História*, Fundação João Pinheiro, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 50-56, out. 1997.

ARAÚJO, Wânia Maria. Os “turistas moradores” no Complexo Arquitetônico da Pampulha em Belo Horizonte: experiência mediada pelo design e a arquitetura. *RITUR*

- *Revista Iberoamericana de Turismo*, v. 5, p. 18-28, 2015. Disponível em: <seer.ufal.br/index.php/ritur/article/view/1587>. Acesso em: 10 jan. 2021.

AUBIN, Myrian Ribeiro. *A Música Erudita na Conformação de Espaços na Cidade: Belo Horizonte de 1925 a 1950*. Orientadora: Regina Helena Alves da Silva. 2015. 366 f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015. Disponível em: <repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BUBD-AARQF2/1/tese_myrian_aubin__vers_o_final_p_s_defesa_com_ficha.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2021.

AVRIL, Renata Mattos. O jongo: voz, ritmo, memória e transmissão. *Psicanálise & Barroco em Revista*, v. 18, n. 2, p. 31-45, 2020.

AZEVEDO, André Nunes. A reforma Pereira Passos: uma tentativa de integração urbana. *Revista Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 39, 2003. Disponível em: <e-revista.unioeste.br/index.php/temposjhistoricos/article/view/12480>. Acesso em: 10 jan. 2021.

BAGNO, Marcos. *Preconceito Linguístico*. 56. ed. rev. e ampl. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

BARBA, Fernando. *Curso Intensivo de Música Corporal*. Disponível em: <<http://barbatuques.com.br/pt/?p=1281#more-1281>>. Acesso em: 06 mar. 2016.

BARBOSA, Valdinha; DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali: o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes - FUNARTE / Instituto Nacional de Música / Divisão de Música Popular, 1984.

BARRA, Sérgio Hamilton da Silva. *Entre a Corte e a Cidade: o Rio de Janeiro no tempo do rei (1808-1821)*. 2006. 156 f. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

BARRETO, Abílio. *Belo Horizonte, memória histórica e descritiva, história antiga*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume I*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENNETT, Andy; DAWE, Kevin (Ed.). *Guitar cultures*. Londres: Routledge, 2020.

BICALHO, Mozart. *Método de Violão ou Guitarra*. Belo Horizonte: Estabelecimentos Gráficos Santa Maria S/A, 1956.

BICCA JUNIOR, Ramiro Lopes. *São coisas nossas: tradição e modernidade em Noel Rosa*. São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 2014.

BINDER, Fernando Pereira. *Bandas militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889*. 2006. 132 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2006.

BITTAR, Iuri Lana. A roda é uma aula: uma análise dos processos de ensino-aprendizagem do violão através da atividade didática do professor Jayme Florence (Meira). In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 1., 2010, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2010. p. 581. Disponível em: <seer.unirio.br/simpom/issue/view/107>. Acesso em: 10 jan. 2021.

BLOMBERG, Carla. Histórias da Música no Brasil e Musicologia: Uma Leitura Preliminar. *Música e Artes. Projeto História*, São Paulo, n. 43, p. 415-444, dez. 2011. Disponível em: <revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/8040/6705>. Acesso em: 10 jan. 2021.

BOGDAN, Robert. C.; BIKLEN, Sari. K. *Qualitative research for education: An introduction to theory and methods*. 5. ed. Boston: Pearson Education, 2007.

BOLIS, Stephen Coffey; SILVA, Esdras Rodrigues; ANTUNES, Gilson Uehara Gimenes. Antônio Madureira e o violão no Nordeste: contribuições para uma historiografia musical brasileira. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 27., 2017, Campinas, SP. *Anais [...]*. Campinas, SP: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2017. p. 1-9.

BOLLELA, G. D.; MASSIMI, M. Comparação de narrativas sobre Canudos na perspectiva da história dos saberes psicológicos. *Memorandum: Memória e História em Psicologia*, Belo Horizonte, v. 38, 2021. Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/1676-1669.2021.15286>>. Acesso em: 10 set. 2022.

BOMENY, H. Quando os números confirmam impressões: desafios na educação brasileira. *Revista Interseções*, Rio de Janeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, v. 5, n. 2, p. 277-301, dez. 2003.

BORGES, Jane. Partitura musical: um instrumento de investigação em história da educação. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 16., Brasília. *Anais [...]*. Brasília, Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2006. p. 43.

BORGES, Jason Willians da Silva. *Violão em Manaus: um panorama de duas instituições públicas estaduais de ensino de música e da Orquestra de Violões do Amazonas*. 2018. 63 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Educação Musical) - Escola Superior de Artes e Turismo, Universidade do Estado do Amazonas,

Manaus, 2018.

BOTELHO, Tarcísio Rodrigues. A migração para Belo Horizonte na primeira metade do século XX. *Cadernos de História*, Belo Horizonte, v. 9, n. 12, p. 11-34, 2007.

BOURDIEU, Pierre. As contradições da herança. Tradução de Magali de Castro. In: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio (Org.). *Escritos de Educação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998. p. 229-237.

BRAGA, Ataídes. O fim das coisas: as salas de cinema de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, Secretaria Municipal de Cultura, Centro de Referência Audiovisual, 1995. Disponível em: <<https://eternoaprendiz.com.br/wp-content/uploads/2019/09/O-fim-das-salas-de-cinema-em-BH-Ataídes-Braga.pdf>>. Acesso em: 04 set. 2020.

CAMARATE, Alfredo. Por Montes e Vales. 1894. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, v. XXXVI, p. 23-198, 1985.

CAMINHA, Pero Vaz de. *A Carta de Pero Vaz de Caminha*. Estudo de Jaime Cortesão, Maria Helena Vieira da Silva. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1943. (Coleção Clássicos e Contemporâneos)

CAMPELO, Wanir. História sonora de uma cidade: Belo cenário para um novo Horizonte radiofônico. In: KLÖCKNER, Luciano; PRATA, Nair (Org.). *História da mídia sonora: experiências, memórias e afetos de norte a sul do Brasil*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2009. p. 76-92.

CAMPOS, André Luiz Vieira de; NASCIMENTO, Dilene Raimundo do; MARANHÃO, Eduardo. A história da poliomielite no Brasil e seu controle por imunização. *História, Ciências, Saúde - Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 10 (supl. 2), p. 573-600, 2003.

CAMPOS, Luana Carla Martins. *Instantes Como Este Serão Seus Para Sempre: Práticas e Representações Fotográficas em Belo Horizonte (1894-1939)*. 2008. 221 f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

CARVALHO, Guilherme Dias Melo. *A Rádio Inconfidência nos tempos do auditório: considerações sobre os gêneros musicais no acervo de partituras*. 2014. 84 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <repositorio.ufmg.br/handle/1843/AAGS-9WUQWD>. Acesso em: 10 jan. 2021.

CARVALHO, Juliana Cristina de. *O modernismo em Belo Horizonte: a contribuição de Achilles Vivacqua*. 2013. 217 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 3. ed. Rio de Janeiro:

Tecnoprint, 1972.

CASTRO GOMES, Ângela de. Os intelectuais cariocas, o modernismo e o nacionalismo: o caso de Festa. *Luso-Brazilian Review*, v. 41, n. 1, p. 80-106, 2004. Disponível em: <muse.jhu.edu/article/173637/pdf>. Acesso em: 10 jan. 2021.

CASTRO, Fabíola Fabiana Braga de. *Arduíno Bolívar. A Trajetória de um Intelectual Tradicional na Cidade de Belo Horizonte*. 2007. 101 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

CASTRO, Maria Teresa Mendes de. *A formação da vida musical de Belo Horizonte: sua organização social em torno do ensino de piano de 1890 a 1963*. 2012. 351 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

CASTRO, Ruy. *Carmen: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COELHO, Carla Araújo. O Estado Novo e a integração do samba como expressão cultural da nacionalidade. *Revista Vernáculo*, Curitiba, n. 27, p. 33-66, 1. sem. 2011. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/vernaculo/article/view/20781/21009>>. Acesso em: 10 jan. 2021.

COSTA, Manuela Areias. Música e história: um estudo sobre as bandas de música civis e suas apropriações militares. *Tempos Históricos*, v. 15, n. 1, p. 240-260, 2011.

COSTA, Thiago Carlos. *O escritor andarilho por entre montes, letras, vales e memórias: Alfredo Camarate e a construção de Belo Horizonte*. 2014. 147 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <repositorio.ufmg.br/bistream/1843/ECAP-9R9MYJ/1/thiago_costa_o_escritor_andarilho_versao_final.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2021.

COTA, Leide Mara da Conceição. *Rádio, educação e formação da identidade nacional: um estudo da Rádio Inconfidência de Minas Gerais (1930-1950)*. 2016. 220 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <repositorio.ufmg.br/bistream/1843/BUOS-ARSHD3/1disserta__o_final.leide.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2021.

CRUZ, Andréa M. Lage; VARGAS, Joana Domingues. *Memória Musical de Belo Horizonte, Minas Gerais*. Belo Horizonte: Rona, 1987.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões: Campanha de Canudos*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

DEL PRIORE, Mary. Biografia: quando o indivíduo encontra a história. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, p. 7-16, jul.-dez. 2009.

DELNERI, Celso Tenório. *A técnica idiomática de composição na obra de Abel Carlevaro*. Orientador: Edelson Gloeden. 2015. 130 f. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-13112015-101451/publico/CELSOTENORIODELNERIVC.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2021.

DEMORE, Givas. Os instrumentos na missa: análise da permissividade dos instrumentos musicais. *Tear Online*, São Leopoldo, RS, v. 9, n. 1, p. 111-121, 2020.

DIAS, Francisco Martins. *Traços Históricos e Descritivos de Bello Horizonte*. Bello Horizonte: Typographia do “Bello Horizonte”, 1897.

DIAS, Saulo Sandro Alves. Desatando os nós do pagode sertanejo: a rumba no violão do maestro Itapuã. *In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA*, 24., 2014, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2014. Disponível em: <anppom.org/anais/anaiscongresso_anppom_2014/3193/public/3193-9941-1-PB.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2021.

DICIONÁRIO MUSICAL BRASILEIRO (de Mário de Andrade). 2. ed. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1989. (Coleção Reconquista do Brasil)

EDITORES, Os. Dicionário musical brasileiro de Mário de Andrade. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 26, p. 154-154, 1986.

ESTEPHAN, Sérgio. *Abismo de rosas: vida e obra de Canhoto*. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

ESTEPHAN, Sérgio. Se acabaran los otários: música e história no Brasil, Argentina e Paraguai. *In: ENCONTRO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES E PROFESSORES DE HISTÓRIA DAS AMÉRICAS*, 7., 2006, Campinas, SP. *Anais Eletrônicos [...]*. Campinas, SP: Associação Nacional de Pesquisadores e Professores de História das Américas, 2006. Disponível em: <antigo.anphlac.org/sites/default/files/Sergio_estephan.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2021.

FEDERICO, Maria Elvira Bonavita. *História da Comunicação*. Rádio e TV no Brasil. Petrópolis, RJ: Vozes, 1982.

FEDERICO, Maria Elvira. Kitsch e Sociedade de consumo. *Comunicações e Artes*, São Paulo, n. 6/71, 1969.

FERRARETTO, Luiz Artur. Rádio e capitalismo no Brasil: uma abordagem histórica.

In: HAUSSEN, Dóris Fagundes; BRITTOS, Valério Cruz (Org.). *Economia política, comunicação e cultura: aportes teóricos e temas emergentes na agenda política brasileira*. Porto Alegre: Editora da PUCRS, 2009. p. 93-112.

FIGUEIREDO-MODESTO, Cláudia. Rádio para quem? Dos ideais educativos de Roquette-Pinto às mãos dos políticos brasileiros: quase 90 anos de história. *In*: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE, 14., 2009, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação - Intercom, 2009. Disponível em: intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2009/resumos/r14-0974-1.pdf. Acesso em: 10 jan. 2021.

FRANCESCHI, Humberto M. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

FRAZÃO, Francisco Adelino de Souza. Entre música e literatura: análise da canção "Cabôca de Caxangá", de Catullo da Paixão Cearense. *In*: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 6., 2020, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2020. p. 569-580. Disponível em: seer.unirio.br/simpom/article/view/10712/9207. Acesso em: 10 jan. 2021.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos*.: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano. Apresentação de Roberto DaMatta; biobibliografia de Edson Nery da Fonseca, notas bibliográficas e índices atualizados por Gustavo Henrique Tuna. 16. ed. São Paulo: Global, 2006. (Introdução à História da Sociedade Patriarcal no Brasil, 2)

GATTI, Luciano. Experiência da transitoriedade: Walter Benjamin e a modernidade de Baudelaire. *Kriterion: Revista de Filosofia*, Belo Horizonte, v. 50, n. 119, p. 159-178, 2009.

GIANNETTI, Ricardo. Frederico Steckel: pintor-decorador do império e da República - um artista alemão na Corte brasileira. COLÓQUIO INTERNACIONAL A CASA SENHORIAL: ANATOMIA DOS INTERIORES, 4., 2017, Pelotas, RS. *Anais [...]*. Pelotas, RS: Universidade Federal de Pelotas 2017.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. Tradução de Maria Betânia Amoroso e José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GOMES, Carlos Alfeu Guerra. *¡Jha, che Valle!* Agustín Barrios e suas danças paraguaias: para uma performance informada. 2016. 163 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

GOMES, Laurentino. *1808*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2007.

GONÇALVES, Leandro Márcio. *O processo de difusão do violão clássico no Brasil através da "Escola de Tárrega" entre 1916 e 1960*. 2015. 184 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Artes, Universidade de Évora, Évora, 2015.

HABIB, Salomão. *Tó Teixeira: o poeta do violão*. Belém, PA: Ed. do Autor, 2013. [Acompanha essa obra CDs com composições inéditas de Tó Teixeira, 1 DVD com documentário e peças interpretadas por Salomão, 1 livro de partituras e coletânea de peças comentadas. Selo "Violões da Amazônia"].

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Vértice, 2006.

HARTOG, F. Regime de historicidade, tempo, história e a escrita da História: a ordem do tempo. *KVHAA Konferenser*, Estocolmo, 37, p. 95-113, 1996. Disponível em: <files.cercomp.ufg.br/weby/up/113/o/François_Hartog_-_Regime_de_Historicidade_(1).pdf>. Acesso em: 10 jan. 2021.

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.

HILL, Christopher. *O mundo de ponta-cabeça*. Tradução, apresentação e notas de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Tradução de Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOMEM, Fernando Pacífico. *As influências do Maestro Sebastião Vianna no cenário musical erudito de Belo Horizonte*. Orientador: Lucas Robatto. Co-orientador: José Maurício Valle Brandão. 2013. 345 f. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

JULIÃO, Letícia. *Belo Horizonte: itinerários da cidade moderna (1891-1920)*. 1992. 200 f. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1992.

KERN, Maria Lúcia Bastos. Modernidade e Modernismo. *Estudos Ibero-Americanos*, v. 10, n. 2, p. 151-160, 1984.

KLEBER, Magali Oliveira. *A Prática de Educação Musical em ONGS: dois estudos de caso no contexto urbano brasileiro*. Orientadora: Jusamara Souza. 2006. 355 f. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes / Departamento de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006. Disponível em: <lume.ufrgs/handle/10182/9981>. Acesso em: 10 jan. 2023.

KROGH, Daniela da Silva Santos; SALGADO, Ivone. A "modernização" da cidade de Campinas no discurso dos médicos e engenheiros no final do século XIX: reformas,

reconstruções e demolições entre a estética e a higiene. *In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO - ARQUITETURA, CIDADE E PROJETO: UMA CONSTRUÇÃO COLETIVA*, 3., 2014, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, 2014. Disponível em: <anparq.org.br/DVD-enanparq-3/htm/Artigos/SC/ORAL/SC-CDR-023_KROGH_SALGADO.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2021.

LANNA, Flávia Duarte. *Um conto, um canto, um encanto - a história, o mapa, a música em Belo Horizonte*. Orientadora: Susana Bela Soares Sardo. 2016. 182 f. Tese (Doutorado em Música - Etnomúsica) - Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2016. Disponível em: <https://ria.ua.pt/bitstream/10773/15690/1/Um%20conto%2c%20um%20canto%2c%20um%20encanto_a%20hist%c3%b3ria%2c%20o%20mapa%2c%20a%20m%c3%ba%20em%20Belo%20Horizonte.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2021.

LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. *In: _____*. *Memória-História*, Enciclopédia Einaudi, v. I. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1985.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 2003.

LEAL, José de Souza; BARBOSA, Artur Luiz. *João Pernambuco: arte de um povo*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes - FUNARTE, 1982.

LEME, Mônica. Mercado editorial e música impressa no Rio de Janeiro (séc. XIX) - modinhas e lundus para “iaíás” e “trovadores de esquina”. *In: SEMINÁRIO BRASILEIRO SOBRE O LIVRO E A HISTÓRIA EDITORIAL*, 1., 2004, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. p. 12-13.

LE MOS, Celina Borges. Uma Centralidade Belo-horizontina. Dossiê. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, p. 94-111, dez. 2007. Disponível em: <http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/acervo/rapm_pdf/Uma_centralidade_belo-horizontina.PDF>. Acesso em: 25 fev. 2020.

LOTT, Wanessa Pires. *Cenas Festivas da/na Cidade de Belo Horizonte: 1897-1922*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

LUCCHESI, Dante. A língua mina-jeje no Brasil: um falar africano em Ouro Preto do século XVIII. *DELTA: Documentação de Estudos em Lingüística Teórica e Aplicada*, São Paulo, v. 20, n. 1, p. 175, 2004.

LÜSCHER, Pedro de Castro. Alfredo Camarate: república, civilização e patrimônio - as crônicas jornalísticas de uma Belo Horizonte em construção. *In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA*, 26., 2011, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: Associação Nacional de História, 2011. Disponível em: <anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548856707_6fa8731f9b68d7f14b342edafd3c406d.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2021.

MACHADO DE ASSIS, J. M. *Comentários da semana*. Introdução, organização e notas de John Gledson e Lúcia Granja. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2008.

MACHADO, Valéria Aparecida de Souza, A cidade moderna: Belo Horizonte nas crônicas de Carlos Drummond de Andrade. *Outra Travessia*, Florianópolis, n. 8, p. 77-89, dez. 2009.

MAGALHÃES, Beatriz de Almeida. *Caso Oblíquo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

MARTINS, Ana Luiza Rios. “*Música Nordestina*” e as memórias em disputa: o balanceio de Lauro Maia (1940-1960). Orientadora: Isabel Cristina Martins Guillen. Co-orientador: Carlos Sandroni. 2019. 159 f. Tese (Doutorado em História) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019. Disponível em: <repositório.ufpe.br/bitstream/123456789/36000/1/TESE%20Ana%20Rios%20Martins.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2021.

MARTINS, José de Souza. Adolfo Coelho: os embates da língua e da linguagem. *Análise Social*, Lisboa, n. 214, L (1.), p. 4-25, 2015. Disponível em: <analisesocial.ics.ul.pt/documentos/AS_214_a01.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2021.

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 Música) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <repositório.ufmg.br/handle/1843/AAGS-9EGH9T>. Acesso em: 10 jan. 2021.

MEDEIROS, Alan Rafael de. Sua majestade, o violonista e compositor Dilermando Reis (1916-1977). In: SEMINÁRIO DE PESQUISA EM ARTES DA FAP, 2., 2007, Curitiba. *Anais [...]*, Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, Universidade do Estadual do Paraná, 2007. Disponível em: <https://www.academia.edu/4469684/Dilermando_Reis_1916_1977_Sua_Majestade_o_Viol%C3%A3o_II_Semin%C3%A1rio_de_Pesquisa_em_Artes_da_FAP_2007_Curitiba>. Acesso em: 10 jan. 2021.

MENEZES, William Augusto. *Evento, jogo e virtude nas eleições para a presidência do Brasil - 1994 e 1998*. Orientadora: Ida Lúcia Machado. 2004. 484 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004. Disponível em: <poslinletras.ufmg.br/defesas/208D.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2021.

MODESTO, Cláudia Figueiredo. Rádio para quem? Dos ideais educativos de Roquette-Pinto às mãos dos políticos brasileiros: quase 90 anos de história. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE, 14., 2009, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Estudos

Interdisciplinares da Comunicação - Intercom, 2009.

MONTEIRO, Maurício. Música e mestiçagem no Brasil. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. (on-line), 04 fev. 2006. Disponível em: <journals.openedition.org/nuevomundo/1626>. Acesso em: 21 jan. 2021.

MOURÃO, Paulo Kruger Corrêa. *História de Belo Horizonte de 1897 a 1930*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1970.

NAPOLITANO, Marcos. Resenha de SANDRONI, C. *Feitiço decente*. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2001. *História: Questões & Debates*, Curitiba, v. 36, n. 1, p. 329-332, 2002. Disponível em: <revistas.ufpr.br/historia/article/view/2700/2237>. Acesso em: 10 jan. 2021.

NASCIMENTO, Ismael Lima do. *O idiomatismo na obra para violão solo de Sebastião Tapajós*. 2013. 153 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2013.

NOBILE, Lucas. *Raphael Rabello: o violão em erupção*. São Paulo: Editora 34, 2018. (Série Coleção Todos os Cantos)

OLIVEIRA, Jader de. *No tempo mais que perfeito: vida e sonhos de Belo Horizonte nos anos 50*. Belo Horizonte: [s.n.], 2010.

OROSCO, Maurício Tadeu dos Santos. *O compositor Isaías Sávio e sua obra para violão*. 2001. 273 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PARREIRAS, Ricardo. *O Gigante do Ar: A História da Rádio Inconfidência Narrada por Ricardo Parreiras e convidados*. Belo Horizonte: Rádio Inconfidência, 2014.

PASCHOITO, Ivan. *Great Arrangements of Dilermando Reis*. Transcribed from his recordings & edited by Ivan Paschoito. 2. ed. rev.. São Paulo: Fermata do Brasil, 2022.

PASSOS, Daniela Oliveira Ramos dos. A formação urbana e social da cidade de Belo Horizonte: hierarquização e estratificação do espaço na nova Capital mineira. *Temporalidades*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 37-52, ago./dez. 2009. Disponível em: <periódicos.ufmg.br/index.php/temporalidades/issue/view/322>. Acesso em: 10 jan. 2021.

PAULA, João Antônio de. Memória e esquecimento, Belo Horizonte e Canudos: encontros e estranhamente. *Vária História*, Belo Horizonte, n. 18, p. 43-57, set. 1997.

PAZ, Octávio. *A Tradição da Ruptura*. Os filhos do barro: do romantismo às vanguardas. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PENNA, Otávio. *Notas Cronológicas de Belo Horizonte*. 1711-1930. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1997.

PEREIRA, Alves Josemeire. Pós-emancipação, Racismo Estrutural e Produção de Esquecimento Acerca da População de Africanas/os e Descendentes em Narrativas de Memória das Cidades: o Caso de Belo Horizonte. ENCONTRO ESCRAVIDÃO E LIBERDADE NO BRASIL MERIDIONAL, 9., Florianópolis. *Anais [...]*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2019. Disponível em: <<http://www.escravidaoeliberdade.com.br/>>. Acesso em: 21 jan. 2023.

PEREIRA, Josemeire Alves. *Para Além do Horizonte Planejado*: Racismo e Produção do Espaço Urbano em Belo Horizonte (séculos XIX e XX). Orientadora: Lucilene Reginaldo. 2019. 250 f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2019.

PEREIRA, Marco. *Ritmos brasileiros*. Rio de Janeiro: Garbo Lights, 2007.

PERNAMBUCO, João: 135 anos do poeta do violão. Matéria do Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB) de 02 de novembro de 2018. Trecho da entrevista com Raphael Rabello. Disponível em: <<https://immub.org/noticias/joao-pernambuco-135-anos-do-poeta-do-violao>>. Acesso em: 31 out. 2021.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da história*: operários, mulheres e prisioneiros. Tradução de Denise Bottman. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

PONCIONI, Cláudia. Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade Cronistas. *Verbo de Minas*, Juiz de Fora, v. 7, n. 13, p. 37-48, 2008.

PRADO Mineiro. *A Gazeta*, Belo Horizonte, n. 15, p. 2, 07 maio 1908 *apud* RODRIGUES, Marilita Aparecida Arantes. O Lazer e o Esporte na Cidade Moderna: o cenário cultural de Belo Horizonte no início do século XX. SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 22., 2003, João Pessoa. *Anais [...]*. João Pessoa: Associação Nacional de História, 2003. p. 4.

PRANDO, Flávia Rejane. *Othon Salleiro*: Um Barrios Brasileiro? Análise da linguagem instrumental do compositor-violonista. (1910-1999). 2008. 240 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PRATA, Nair. *Panorama do rádio em Belo Horizonte*. In: KLÖCKNER, Luciano; PRATA, Nair (Org.). *História da mídia sonora*: experiências, memórias e afetos de norte a sul do Brasil. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2009. p. 51-75.

PROCÓPIO-XAVIER, Mariana Ramalho. *A configuração discursiva de biografias a*

partir de algumas balizas de História e Jornalismo. Orientadora: Ida Lúcia Machado. 2012. 290 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012. Disponível em: <repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/LETR-96TEX7/1/tese_defendida_e_corrigida>. Acesso em: 10 jan. 2021.

QUINTANA, Mario. *Esconderijos do tempo*. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2005.

REILY, Suzel Ana. Hybridity and Segregation in the guitar cultures of Brazil. In: BENNETT, Andy; DAWE, Kevin (Ed.). *Guitar cultures*. Londres: Routledge, 2020. p. 157-177.

REIS, Sandra Loureiro de Freitas. *Escola de Música da UFMG: um estudo histórico 1925-1970*. Belo Horizonte: Luz Azul Cultura/Editora Santa Edwiges, 1993. Disponível em: <<https://musica.ufmg.br/wp-content/uploads/2020/06/historiaEscolaMusica>>. Acesso em: 19 fev. 2021.

RIANCHO, Antônio (CAMARATE, Alfredo). Por montes e vales. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, v. 36, p. 25-198, 1985. Disponível em: <http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/acervo/rapm_pdf/1666.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2021.

RODRIGUES, Marilita Aparecida Arantes. *Constituição e enraizamento do esporte na cidade: uma prática moderna de lazer na cultura urbana de Belo Horizonte (1894-1920)*. Orientadora: Regina Helena Alves da Silva. 2006. 338 f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humnas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006. Disponível em: <repositorio.ufmg.br/handle/1843/VCSA6XGT2>. Acesso em: 21 jan. 2021.

SÁ, Renato de. *211 levadas rítmicas para violão, piano e outros instrumentos de acompanhamento*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2002.

SAGRERAS, Julio S. *Julio S. Sagreras Guitar Lessons Book 1-3*. Exclusively distributed in North America by Mel Bay Publications, 1996.

SALLES, Vicente. *Sociedade de Euterpe: as bandas de música no Grão-Pará*. Brasília: Edição do Autor, 1985.

SAMIRA, Feldman Marzochi. Mundialização, modernidade, pós-modernidade. Entrevista com Renato Ortiz. *Ciências Sociais Unisinos*, São Leopoldo, RS, v. 43, n. 1, p. 103-105, jan./abr., 2007.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais

a uma ecologia de saberes. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, Centro Brasileiro de Análise e Planejamento, n. 79, p. 71-94, nov. 2007. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/nec/a/ytPjkXXYbTRxnJ7THFDBrgc/?lang=pt>>. Acesso em: 10 jan. 2021.

SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula (Org.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2007. p. 71-94.

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

SANTOS, José Daniel Telles dos. *Lúcio Yanel e o Violão Pampeano: memória(s), história(s) e identidade(s) de um fazer musical no sul do Brasil*. 2012. 300 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) - Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, 2012. Disponível em: <guaiaca.ufpel.edu.br/bitstream/handle/123456789/1040/Jose_Daniel_Telles_Santos_Dissertacao.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 10 jan. 2021.

SCHAFER, Raymond Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Dos Males da Medida. *Psicologia e Razão Instrumental*, São Paulo, Departamento de Antropologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - USP v. 8, n. 1, p. 33-45, 1997. Disponível em: <scielo.br/j/pusp/a/qJ36VdHGfJJTD6wTdvJbXKb/>. Acesso em: 21 jan. 2021.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. Edição e-Book Kindle.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloísa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. Edição do Kindle.

SEVERIANO, Jairo. *Uma História da Música Popular Brasileira - das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008.

SEVERIANO, Jairo. *Uma História da Música Popular Brasileira - das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008.

SILVA, Fernanda dos Santos. *Patrimônio Ferroviário em Minas Gerais: bens imóveis*. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Iphan, Ministério da Cultura, 2018. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Patrimonio_Ferrovuario_MG.pdf>. Acesso em: 11 ago. 2021.

SILVA, Marco Rodrigo Castro da; OLIVEIRA LIRA, Ezequias de. A música para violão de Nonato Luiz: aspectos iniciais de pesquisa sobre os gêneros musicais influenciadores. *In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA*, 28., Manaus. *Anais [...]*. Manaus, Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2018. Disponível em: <anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2018/5286/public/5286-18237-1-PB.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2021.

SILVA, Maria do Carmo Costa. *O fim das coisas*. Belo Horizonte: Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, Secretaria de Municipal de Cultura, Centro de Referência Audiovisual, 1995. Disponível em: <<https://eternoaprendiz.com.br/wp-content/uploads/2019/09/O-fim-das-salas-de-cinema-em-BH-Ataídes-Braga>>. Acesso em: 29 abr. 2020.

SOUZA, David Pereira. *As gravações históricas da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro (1902-1927): valsas, polcas e dobrados*. Orientadora: Martha Tupinambá Ulhôa. 2009. 149 f. Tese (Doutorado em Música) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

SOUZA, Fábio Nery de. *Nelson Piló (1914-1986) e seus Estudos para violão solo: aspectos biográficos do compositor e dados sobre 157 Estudos resgatados*. 2018. 100 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

SUASSUNA, Ariano. *In: MORAIS, Rogério. A arte popular do povo pobre. Entrevista a Rogério Moraes. A Nova Democracia*, ano I, n. 4, nov. 2002. Disponível em: <anovademocracia.com.br/?materias-impressas=arte-popular-do-povo-pobre>. Acesso em: 10 jan. 2021.

TABORDA, Márcia Ermelindo. *O violão na corte imperial*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: *Cadernos da Biblioteca Nacional*, 2021.

TABORDA, Márcia. *Violão e Identidade Nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TAUBKIN, Myriam (Org.). *Violões do Brasil*. São Paulo: Senac, 2004. p. 35 *apud* ESTEPHAN, Sérgio. *Abismo de rosas: vida e obra de Canhoto*. São Paulo: Edições Sesc, 2017. p. 31.

TAUBKIN, Myriam; DEL NERY, Angélica. *Violões do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Ed. Senac, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Círculo do Livro, [s.d.].

TRAVASSOS, Elizabeth. Perfis culturais de estudantes de música. *In: CONGRESO DE LA RAMA LATINO-AMERICANA DEL ASOCIACIÓN INTERNACIONAL PARA EL*

ESTUDIO DE LA MÚSICA POPULAR - IASPM, 4., México. *Actas [...]*. México: Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular - IASPM, 2002. Disponível em: <<https://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-iv-congreso-distrito-federal-mexico-2002/?lang=pt>>. Acesso em: 21 jan. 2021.

VEIGA, Cynthia Greive. A cidade como experiência feminina: o cotidiano da construção de Belo Horizonte em fins do século XIX. *Dimensões*, Vitória, ES, v. 23, p. 28-44, 2009. Disponível em: <www.periodicos.ufes.br/dimensoes/article/viewFile/2508/2004>. Acesso em: 14 jan. 2020.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *História & Modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

VIANNA, Geraldo. *Violões de Minas*. Direção: Geraldo Vianna, Produção: Gvianna, 2007, DVD.

VIANNA, Oliveira. *Instituições Políticas Brasileiras*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1974.

VICENTE, Eduardo; DE MARCHI, Leonardo. Da música popular à MPB: um século de música e disco no Brasil. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, Madrid, v. 26, n. 1, p. 377-388, 2020. Disponível em: <revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/view/67318>. Acesso em: 10 jan. 2021.

VICENTE, Eduardo; DE MARCHI, Leonardo. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. *Música Popular em Revista*, Campinas, SP, v. 3, n. 1, p. 7-36, jul./dez. 2014. Disponível em: <econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/12957/8325>. Acesso em: 21 jan. 2021.

VISCARDI, Cláudia M. R. Federalismo Oligárquico com sotaque mineiro. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, v. XLII, p. 95-109, 2006.

VISCONTI, Eduardo de Lima. A brasilidade no estilo do músico José Menezes. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA: UNIVERSOS DA MÚSICA... CULTURA, SOCIABILIDADE E A POLÍTICA DE PRÁTICAS MUSICAIS, 3., 2006, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: Associação Brasileira de Etnomusicologia, 2006. p. 113-119. Disponível em: <edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/11705/mod_resource/content/0/Anais%20III%20E%20NABET%20-%202006.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2021.

VIVACQUA, Eunice. *Salão Vivacqua - Para lembrar e lembrar*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Históricos e Culturais, Fundação João Pinheiro, 1997.

Sites de internet - YouTube

Agustin Bob (Agostinho de Matos)

<https://youtu.be/ZM7q5hjHS6Y>

Cecília Barreto

<https://www.youtube.com/watch?v=s3C3-GrOR7s>

<https://www.youtube.com/watch?v=4gnvrgEKIIY>

Eduardo das Neves, o Baiano

<https://www.youtube.com/watch?v=Pn08p-sNf9o>

Mozart Bicalho

<https://www.youtube.com/watch?v=15C4VAVM-Ho>

Nelson Piló

<https://www.youtube.com/watch?v=ebwNv6kVVes>

https://www.youtube.com/watch?v=DOgYX8Q-H_4

Aracy de Almeida

<https://www.youtube.com/watch?v=XxXq1MEDK0M>

Luiz Gonzaga

<https://www.youtube.com/watch?v=2G2mDtQWQrk>

Fábio Nery

<https://www.youtube.com/watch?v=knYbqxXa32o>

<https://youtu.be/mkjik72U9YY>

Elias Salomé

<https://www.youtube.com/watch?v=EzA94qzcMQ8>

<https://www.youtube.com/watch?v=EzA94qzcMQ8>

Sebastião Idelfonso

<https://youtu.be/9lkxOjz7chc>

Ely Camargo e Titulares do Ritmo

<https://www.youtube.com/watch?v=aXohN4jHdl&list=PLeGISIMNXom76ciLCQqGsTVJFf5zM5XIT&index=63>

João Pernambuco e Catulo da Paixão Cearense

https://www.youtube.com/watch?v=HsoUTxLa4_M

Documentário Danças Brasileiras - Jongo.

<https://www.youtube.com/watch?v=E-ZMUut6C4o>

João Pernambuco

<https://www.youtube.com/watch?v=wZYn8TwtD8U>

<https://www.youtube.com/watch?v=BLHtsNYciCk>

Nelson Piló e Dilermando Reis

<https://www.youtube.com/watch?v=3w7ThZKg9PY>

Lauro Maia

<https://www.youtube.com/watch?v=6o7zFnkPVoM>

<https://www.youtube.com/watch?v=dsIYQdliNpQ>

Jackson do Pandeiro - partir do 51min47s

<https://www.youtube.com/watch?v=-ka5pntOy0w>

Sites de *internet* - entrevistas e documentários

Entrevista concedida por José Lucena Vaz ao programa Globo Horizonte

<https://globoplay.globo.com/v/7516886/>

Programa intitulado O Charme do Violão Mineiro

<https://www.youtube.com/watch?v=A5yA-BzrCpo>

Entrevista Rogério Leonel

programa intitulado O Charme do Violão Mineiro

<https://www.youtube.com/watch?v=t5GUEyAlI5k>

Entrevista concedida por Jackson do Pandeiro ao programa MPB Especial - Ensaio, 1972, Tv cultura

<https://youtu.be/-ka5pntOy0w?t=3107>

Projeto Vida e Obra de João Pernambuco (parte 1)

https://youtube/BzxUe_cImK8?t=660