

11. Breve História do Violão Brasileiro

*Paulo Henrique Sousa Lima
Sidelmar Alves da Silva Kunz
Helciclever Barros da Silva Sales*

Introdução

O violão hoje carrega junto a si um forte simbolismo cultural. No senso comum, é um instrumento popular que pode ser tocado de modo grosseiro, mas que cumpre a função de ser uma ferramenta de expressão.

Assim, é um fato inegável que o violão é um instrumento que se derramou em muitos lugares da sociedade e na cultura brasileira. Do estrato mais humilde ao estrato mais abastado, o violão esteve na mão de homens e mulheres por todo este Brasil, veículo de expressão de gêneros regionais ou nacionais. É ferramenta para as emoções humanas, “um acervo vivo e pulsante” (Taborda, 2011, p. 10). Com uma notável característica camaleônica, o violão adentrou em espaço urbanos e rurais e se tornou alto-falante da alma nacional.

O violão como conhecemos hoje só foi inserido propriamente no Brasil no século XIX, no período em que a corte portuguesa se instalou no Rio de Janeiro. Essa mudança incentivou a imigração de muitos cidadãos portugueses, franceses e espanhóis, deste modo a cidade passou por grande expansão populacional e consequente profusão da cultura europeia entre a sociedade brasileira, desta vez de modo diferente. O violão se inseriu em um ambiente urbano, e com o tempo foi assimilado desta maneira, ocasionando a posterior diferenciação da viola como instrumento regional, interiorana e o violão como instrumento urbano (embora possamos constatar o uso do violão em inúmeros gêneros musicais regionais). Um notável fenômeno social de aculturação de uma ferramenta musical.

Este instrumento performou importante “papel na formação dos primeiros agrupamentos de Choro da 2ª metade do século XIX” (Walter, 2010, p. 17). Disso vemos como o Choro e o violão se uniram de modo simbiótico. A perspectiva de acompanhamento do violão foi preponderante no século XIX no Brasil, este instrumento harmônico protagonizou o acompanhamento de *modinhas*, *lundus*, *serenatas* e *choros*. Assim, gradualmente foi adentrando

nos subúrbios e bairros mais pobres. “Observa-se, claramente, que o violão ocupa um lugar amplo no Brasil, sendo considerado um instrumento popular, que serviu inicialmente para acompanhar o canto, para fazer serenatas. Era e é até hoje um personagem central das festas, dos bailes e de outros eventos” (Bouny, 2012, p. 35).

Violão e Marginalidade

O abraço do carioca ao violão, a amizade fiel de seresteiros que pelas madrugadas entoavam *modinhas*, *lundus*, cançonetas, o afago de malandros, capoeiras, boêmios arrastaram o instrumento às esquinas, aos becos, às estalagens, enfim, aos redutos de pobreza. (Taborda, 2011, p. 82).

O particularismo histórico da rápida assimilação do violão entre as classes mais pobres, somado ao enorme paradigma construído desde o século XIX associando o instrumento “como expressão do popularesco, de uma arte menor e sem valor, a guitarra acompanhando fados e o violão como acompanhador de modinhas” (Thomaz; Scarduelli, 2017) fez com que se criasse uma associação entre violão e marginalidade, uma construção discursiva que de modo simbólico fez essa ligação errônea (e perdurou por algum tempo até a elevação do instrumento ao patamar de símbolo nacional).

No Brasil da segunda metade do século XIX, mesmo após a abolição da escravatura, havia uma sociedade predominantemente agrária e escravista, profundamente hierarquizada. A abolição da escravatura no Brasil, em 1888, foi um importante marco na história do país, contudo a sociedade, “os cidadãos livres” não deram espaço para esta recém população liberta. Muitas destas pessoas recém libertas não tinham sequer para onde ir, nem como se sustentar. Não houve uma política pública de assistência aos ex-escravizados, o que levou muitos deles à miséria, se alocando nas margens deste sistema.

Na época, a economia brasileira estava baseada na mão de obra escrava, e a abolição levou a uma reestruturação do sistema produtivo ocasionando a grande onda de imigração europeia para o Brasil vivenciada na segunda metade do século XIX. (Fry, Batalha, 2006). Esta escolha por mão de obra branca foi um projeto eugenista que o Brasil adotou enquanto Estado no século XIX e que reverbera até os dias atuais. (Schwarcz, 1993). Frente a este cenário, quando o violão cai na mão da população negra a imagem negativa cria ainda mais força. Neste ponto, é importante ressaltar que a identidade afro-brasileira que tenta se impor nesta época, foi estruturalmente importante para a construção da linguagem do violão brasileiro, seja nos *afrosambas* de Baden Powell, seja no *samba-chula*, no *jongo*, no *samba* (e seus subgêneros), em ritmos amazônicos, interioranos regionais, nordestinos e sulistas-fronteiriços.

Todos são ritmos frutos da simbiose de elementos musicais africanos, indígenas e europeus. Embora abordemos somente os aspectos musicais desta simbiose cultural, é possível afirmar que a culinária, dança, artes visuais e demais segmentos da expressão artística e humana se transformaram no processo. Mesmo sob as forças do preconceito racial, econômico e cultural, o violão se torna um poderoso veículo de expressão de sentimentos e gera o início da construção de um processo identitário. (Hall, 1996).

A música como uma forma de expressão e criação cultural, foi utilizada por músicos de rua e pessoas comuns que se reuniam em público, em conjuntos regionais ou rodas despreziosas, esta peculiaridade histórica acabou sendo um importante fator para a construção da cena musical da música popular brasileira. O violão seguiu desempenhando papel de acompanhamento harmônico para as *serestas*, *modinhas* e futuramente contribuiu fortemente para a consolidação do *choro*, e posteriormente do *samba*.

O som e a música exerceram funções sociais, simbólicas e estéticas, as expressões culturais vinculadas a construções idiomáticas no instrumento tiveram papel de transmitir mensagens, emoções, criar coesão social e promover uma identidade cultural. Assim sendo, o violão construiu consigo um profundo significado histórico e cultural, fruto das inúmeras possibilidades artísticas que promoveu. A socióloga norte-americana Tea Denora traz uma conceituação interessante acerca desta função social da música (Denora, 2000). O próprio processo de prática em conjunto, com os regionais ou demais agrupamentos musicais que no dia a dia produziam e executavam a música, foi o início de um processo de institucionalização cultural; as práticas culturais, os valores e as expressões artísticas foram “formalizadas” e “regulamentadas” por indivíduos ou grupos informais.

Esse processo ocorreu em contextos comunitários e coletivos em que os indivíduos se reuniam para preservar, promover ou valorizar aspectos culturais de sua comunidade ou grupo social. Neste sentido, Berger e Luckmann (2004) nos auxiliam a compreender que a atividade humana está sujeita ao hábito, o qual pode ser formado através da repetição de uma ação, resultando em um padrão que pode ser reproduzido com facilidade pelo indivíduo. Esses processos de formação de hábitos ocorrem antes da institucionalização de uma atividade, que é um traço cultural.

Ou seja, o violão em determinados contextos foi envolto em um processo de institucionalização, além de ser pivô de um processo multifacetado de construção de identidade coletiva. Esteve presente (pela força do hábito e de suas possibilidades) enquanto elemento componente de um ou vários gêneros musicais, além de possuir um arcabouço de determinados saberes, determinada linguagem musical, determinado papel dentro da música

(acompanhamento, solo ou os dois) e com diversos processos educativos específicos de sua prática.

Violão Brasileiro no Século XX e XXI

No século XX, o consenso do violão como um instrumento de arte menor, algo popularesco, foi alimentada por inúmeras críticas jornalísticas, apontando pejorativamente o violão como inferior. Este é um dos fatores que colocaram a música popular, como algo menor, sem sistematicidade ou legitimidade para ser ensinada em um ambiente formal. Mas alguns elementos apontaram para esta ideia:

A falta de um repertório próprio e reconhecido; a relativa carência qualitativa no ensino e no domínio da técnica do instrumento; o desconhecimento e parca divulgação da produção dos compositores europeus no país; a associação aos valores da “pequena tradição” e à vida boêmia; o estigma do baixo potencial sonoro e a consequente dificuldade de associá-lo cameristicamente - aos instrumentos já consagrados no *establishment* musical, eram fatores que se apresentavam, ainda, como desafios cruciais para a afirmação do violão no Brasil. (Amorim, 2007, p. 117).

Esta depreciação representou um desafio no processo de institucionalização da música popular na cultura brasileira. Na segunda década do século XX, no Rio de Janeiro, as apresentações de Augustin Barrios em 1916 e Josefina Robledo em 1917 estimularam o cenário para uma mudança no modo como o violão era visto. O alto nível técnico e a sonoridade diferenciada que foi apresentada ao público, expandiram os horizontes da crítica jornalística e o violão conseguiu ter abertura nos espaços sociais da música erudita e na elite econômica. Não foi somente pela atuação destes dois violonistas que a perspectiva do violão no Brasil pôde se expandir, mas sim “por um movimento de solistas estrangeiros na cidade de São Paulo nas primeiras décadas do século XX” (Thomaz, 2018, p. 27). Nessa perspectiva,

Além de Augustin Barrios e Josefina Robledo, outros nomes estrangeiros também prestigiaram o violão em São Paulo nas primeiras décadas do século, como o professor argentino Antônio Sinópoli, o espanhol Regino Sainz de la Maza (aluno de Tárrega, o qual o compositor Joaquim Rodrigo lhe dedicou o famoso *Concierto de Aranjuez*), o argentino Juan Rodrigues (que compôs uma música intitulada Ronda Paulista, homenageando a cidade), além de outros. (Bartoloni, 2000, p. 61).

Embora as apresentações de violonistas estrangeiros tenham gerado uma maior aceitação do instrumento nas classes dominantes, inúmeros músicos do Rio de Janeiro e São Paulo utilizavam o violão na perspectiva solista. Porém, com exceção de Villa-Lobos, as obras não foram aceitas nas elites e foram basicamente esquecidas na história da música brasileira.

(Castagna; Antunes, 1994).

Em meados de 1920, gradualmente a perspectiva solista do violão na esfera popular foi se ampliando, um dos responsáveis por este fenômeno foi o paulista Américo Jacomino, o Canhoto. Canhoto gravou muitas músicas pela gravadora Odeon e a Casa Edison, ficou conhecido por adaptar para o violão os gêneros populares da época “como choros, sambas, marchas, tangos e valsas, entre os quais se destaca sua valsa Abismo de Rosas, gravada três vezes por ele mesmo e inúmeras vezes por outros intérpretes desde sua composição” (Thomaz, 2000 *apud* Bartoloni, 2000; Antunes, 2002; Estephan, 2007).

Deste mesmo período, outro violonista se destaca, João Teixeira Guimarães, o João Pernambuco. João Pernambuco compôs muitos temas para violão solo, temas baseados em gêneros da música popular: *jongo*, *maxixe* e o *choro*. Seu destaque foi tão grande que obteve vasto reconhecimento no meio musical do choro carioca, além de integrar juntamente com Pixinguinha, o grupo *Os Oito Batutas*. Temas como *Sons de Carrilhões*, *Graúna* e *Interrogando*, se encontram em muitos currículos de violão popular nos conservatórios e faculdades do Brasil, tamanha a importância da obra de João Pernambuco.

Um fator de enorme contribuição para a ascensão do violão enquanto símbolo nacional adveio do movimento modernista iniciado (oficialmente) a partir de 1922. Mario de Andrade enquanto um grande incentivador das obras, artes e artistas nacionais teve importante papel na ampla aceitação do violão popular e demais instrumentos e linguagens populares nas esferas eruditas. Outro fator histórico que contribuiu para a aceitação da música popular foi a indústria fonográfica que conseguiu transmitir e massificar a música enquanto um produto, um entretenimento.

A indústria fonográfica no Brasil teve seu início no final do século XIX, quando os primeiros registros sonoros começaram a ser produzidos e comercializados no país. Em 1902, a Casa Edison, uma filial da gravadora americana Edison, abriu sua primeira loja em solo brasileiro, no Rio de Janeiro. Nos anos seguintes, outras gravadoras estrangeiras também começaram a atuar no mercado brasileiro, como a Odeon, a Victor e a Columbia. Essas empresas produziam discos de 78 rotações por minuto, que eram feitos de goma-laca e tinham uma capacidade de cerca de três minutos de gravação por lado.

A partir dos anos 1930, a indústria fonográfica brasileira passou por uma grande transformação, com o surgimento de novas gravadoras e a popularização do rádio. Nesse período, surgiram importantes artistas e compositores, como Noel Rosa, Carmen Miranda, Ary Barroso, entre outros, que ajudaram a consolidar a música popular brasileira.

Nos anos 1950 e 1960, a indústria fonográfica no Brasil viveu uma nova fase de

expansão, com o surgimento de novos gêneros musicais, como a bossa nova e o rock brasileiro. Nessa época, surgiram também importantes gravadoras brasileiras, como a Odeon, a RCA Victor e a Philips. Atualmente, a indústria fonográfica no Brasil enfrenta novos desafios, como a queda das vendas de discos físicos e a popularização dos serviços de streaming de música; é um debate paralelo à trajetória histórica da música popular e do violão, mas que mudou toda a estrutura de disseminação e divulgação artística.

No decorrer da década de 1930, surgiu outro grande expoente do violão, Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto, posteriormente definido como o pai do violão moderno, responsável por reformular a linguagem harmônica do instrumento. Garoto era multi-instrumentista, atuou em múltiplas gravações da Rádio Nacional, acompanhou cantores, participou de conjuntos, orquestras e regionais, além de se apresentar muitas vezes como solista.

Garoto, o gênio das cordas, tem até hoje músicas que são celebradas nos currículos, rodas de choro, rodas de samba e entre violonistas profissionais e amadores, mundo a fora. As obras deste instrumentista é pré-requisito para quem queira se aprofundar no violão brasileiro. Mesmo antes da Bossa-Nova, Garoto já usava recursos harmônicos muito sofisticados e corroborados (Mello, 2012).

A música instrumental brasileira ganhou muito com a contribuição deste ilustre músico. É importante mencionar outro grande violonista que marcou a história da música popular brasileira, trazendo alto nível de execução técnica: Dilermando Reis. Também em meados dos anos 30 e 40, Dilermando se destacou e compôs muitas valsas e choros, além de ter feito muitas gravações fonográficas. Dilermando é parada obrigatória para violonistas solo, além de ter marcado internacionalmente o violão brasileiro. Seu destaque e prestígio são notáveis. Este violonista também tocou gêneros populares menos aclamados como guarânias, toadas e boleros.

Laurindo Almeida foi outro importante músico que contribuiu para o legado do violão brasileiro. Contemporâneo e companheiro de Garoto em muitos duetos e conjuntos. Vislumbrou a possibilidade de sintetizar a música brasileira com o jazz, foi um instrumentista de grande prestígio, atuou nos EUA e Europa, tem uma produção rica em trilhas sonoras de mais de 800 filmes, além de ter sido um grande difusor da bossa nova em território norte-americano. Junto de Garoto formou a dupla Ritmo Sincopado, acompanhou cantores, Orlando Silva, Nelson Gonçalves, Carmen Miranda, Dorival Caymmi e Ari Barroso. No Rio de Janeiro trabalhou na Rádio Mayrink Veiga, colocou o violão acompanhador a serviço de muitos cantores em gravações pela RCA, Odeon e Continental.

Em 1947 mudou-se para os Estados Unidos, onde estabeleceu uma carreira de grande sucesso como solista e atuando como guitarrista em grupos como a

orquestra de Stan Kenton e o Modern Jazz Quartet. Ao longo de sua vida gravou mais de 100 discos e foi premiado cinco vezes no Grammy Awards e uma vez no Oscar. (Thomaz, 2018).

Todos esses violonistas citados, embora construíssem uma linguagem idiomática brasileira, usavam técnicas da tradição do violão erudito, fator este que demonstra como os conhecimentos importados foram assimilados de modo simbiótico e assumiram uma função social no Brasil. Neste período é possível notar o aparecimento de um grande número de solistas fortemente influenciados pela geração anterior, dos quais podemos destacar Luis Bonfá, Djalma de Andrade, o Bola Sete (Thomaz, 2018 *apud* Rays, 2006), Codó (Clodoaldo Brito), Canhoto da Paraíba (Francisco Soares de Araújo), Paulinho Nogueira, Waltel Branco, Sebastião Tapajós, Francisco Soares, Toquinho e, o mais influente dentre estes, Baden Powell. (Thomaz, 2018).

Progredindo na mesma proporção, o violão no choro prossegue no papel de acompanhador. Os conjuntos de choro tradicionais, os Regionais (nome dado à estes conjuntos), eram formados por “violão, violão de 7 cordas (de aço tocado com o uso de dedeira na mão direita), cavaquinho e pandeiro no acompanhamento de um solista, consolidou-se como formação padrão para o acompanhamento de cantores na era do rádio” (Thomaz, 2018). Jayme Florence (o Meira) e Horondino José da Silva (Dino 7 cordas) tiveram uma ampla atuação em regionais e estabeleceram um modo para acompanhamento de violões (violão de 6 e 7 cordas juntos) que até os dias de hoje é bastante visto. Esta dupla tocou nos regionais do Benedito Lacerda, do Canhoto e do Jacob do Bandolim (onde somente Dino 7 cordas atuava).

Jayme Florence, o Meira, também ofertava aulas particulares e foi professor de Baden Powell e Raphael Rabello, dois grandes instrumentistas que marcaram categoricamente a história da música popular brasileira, levando a um alto nível de execução técnica, sendo reconhecidos mundialmente por isto.

Todo esse caldeirão cultural foi responsável por possibilitar o surgimento de Baden Powell, um dos violonistas brasileiros mais famosos do mundo. Seu reconhecimento mundial é inegável, foi um dos mais profícuos violonistas do mundo, gravou inúmeros discos na Europa e no Brasil. Sua técnica de mão direita até hoje é objeto de estudos; sua consciência rítmica e percussiva foi sintetizada em uma mão direita muito habilidosa. Ritmos ritualísticos de religiões de matriz africana foram sintetizados e utilizados em muitas composições suas. “De seu cancionário destaca-se o disco *Os Afro sambas*, tido como uma das referências fonográficas dentro da MPB” (Thomaz, 2018). Fez parceria com cantoras de grande envergadura como Elizeth Cardoso, Elis Regina compôs conjuntamente com Vinicius de Moraes e Paulo César Pinheiro.

Raphael Rabello, bem mais novo que Baden Powell, viveu o “revival da década de 1970 e a institucionalização do choro através do projeto Pixinguinha” (Thomaz, 2018 *apud* LIMA Rezende, 2014). Nesta época, a Bossa Nova estabeleceu domínio estético e a valorização do choro se mostrou necessária, a fim de que não caísse no esquecimento. O conjunto Época de Ouro e a Camerata Carioca (grupo no qual Raphael Rabello participou) ganharam grande destaque e trouxeram uma brisa de vida para o choro. Raphael Rabello, foi uma revelação, atuou desde os 15 anos no mercado musical, logo cedo demonstrou muita maturidade musical e um grande domínio do instrumento. Seu estilo de tocar reuniu “habilidades como acompanhador, misturando as técnicas do violão clássico, do violão de 7 cordas (agora com cordas de nylon) e do violão flamenco ao repertório do violão popular brasileiro” (Thomaz, 2018).

Hoje, há inúmeros violonistas com formações culturais variadas, que despontam destaque no Brasil e no mundo, violonistas contemporâneos como Yamandu Costa, Alessandro Penezzi, Marco Pereira, Cainã Cavalcante, Guinga, Toquinho, Sebastião Tapajós, Lucio Yanel, Paulo Bellinati além de muitos outros expoentes, carregam o legado do violão brasileiro.

Dentre estes, é importante citar Yamandu Costa. Yamandu, hoje, talvez seja o maior expoente do violão brasileiro no mundo, possui uma formação de um violão latino, fronteiriço, mas também brasileiro. Ritmos como *chamamé*, *chacareira*, *tango*, *milonga*, *bolero* e muitos outros compõem a formação técnica e musical deste instrumentista e mostra uma notável diferença de formação violonística do sudeste do país.

Bom, frente a este vasto panorama que o violão perpassou, vimos que suas potencialidades de expressão artística e cultural são enormes. Ou seja, as possibilidades de abordagem deste instrumento em um processo educativo, são variadas.

No capítulo seguinte, veremos um pouco da história da EMB, onde entraremos, nos mais importantes feitos das gestões da instituição e algumas escolhas epistemológicas, para entrarmos propriamente no currículo do curso técnico.

Referências

Amorim, Humberto. Heitor Villa-Lobos: **Uma revisão bibliográfica e considerações sobre a produção violonística**. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. 2007.

Berger, P., Luckmann T. A Construção Social da Realidade. **Tratado de Sociologia do Conhecimento**. Petrópolis: Vozes, 1973.

Bouny, E. **Violonista de formação erudita e violonista de formação popular: investigando diferenças na educação musical**. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro 2010 – 2012.

Castagna, Paulo; Antunes, Gilson. O violão brasileiro já é uma arte. **Revista de Cultura Vozes**, São Paulo, ano 88, v. 88, n.1, p.37-51, jan./fev. 1994.

FRY, P., & BATALHA, C. A pluralidade cultural brasileira e seus desafios. **Novos Estudos**, n. 76, p. 13-29, 2006.

Hall, S. **Who needs 'identity'? In Questions of Cultural Identity**. New York: Sage Publications, 1996, p. 1-17.

Lima, Letícia; Silva, Fabiany. Currículo do Curso de Música e a Formação do Músico Popular: Um Estado do Conhecimento. **Revista Teias**. Rio de Janeiro. 2023.

Mello, Jorge. **Gente Humilde: Vida e Música de Garoto**. São Paulo: Editora SESC, 2012.

Schwarcz, Lilian. **O espetáculo das raças: Cientistas, instituições e questão racial no Brasil - 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras. 1993.

Taborda, Márcia. **Violão e identidade nacional**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

Thomaz, R.; Fabio, S. O Violão popular brasileiro: procurando possíveis definições. **PER MUSI (ONLINE)**. p. 1-18, 2017.

Walter, Carlos Humberto. **O violão e as linguagens violonísticas do choro**. 1. ed. São Paulo/Uberaba: Clube de Autores/Carlos H. Walter, 2010.