O *mundo do violão* em São Paulo: processos de consolidação do circuito do instrumento na cidade (1890-1932)

Versão Corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em Música.

Área de Concentração: Musicologia

Orientação: Profª Drª Flávia Camargo Toni

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

PRANDO, FLAVIA REJANE
O mundo do violão em São Paulo: processos de consolidação do circuito do instrumento na cidade (1890-1932) / FLAVIA REJANE PRANDO ; orientadora, Flávia Camargo Toni. -- São Paulo, 2021.
429 p.: il. + CD.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Violão brasileiro 2. Violão em São Paulo 3. Música em São Paulo I. Toni, Flávia Camargo II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Nome: PRANDO, Flavia Rejane.

Título: **O *mundo do violão* em São Paulo: processos de consolidação do circuito do instrumento na cidade (1890-1932).**

Tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Música.

Aprovada em:_____

Banca examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição:_____

Julgamento:_____

Prof. Dr. _____

Instituição:_____

Julgamento:_____

Prof. Dr. _____

Instituição:_____

Julgamento:_____

Prof. Dr. _____

Instituição:_____

Julgamento:_____

A Ronoel Simões (in memoriam), cuja vida de dedicação à preservação da memória do violão sempre foi uma fonte de inspiração para mim.

AGRADECIMENTOS

Costumo dizer que quem tem amigos, tem tudo. Não é à toa que esta pesquisa trata de redes de sociabilidades. Elas me encantam. Sempre me fascinou o poder de mobilização e realização de redes em torno de objetos e/ou objetivos comuns. Este trabalho é resultado das redes de sociabilidade às quais pertenço. Também a pesquisa acabou ampliando e fortalecendo diversos pontos das minhas redes e me inserindo em outras. Elas possibilitaram este estudo, apoiaram, sustentaram, motivaram, enriqueceram, empurraram e me permitiram chegar até aqui. Puxo alguns dos fios destas redes, aproveitando a página dos agradecimentos.

Aos meus pais, Valter (in memoriam) e Silvia Prando, que sempre me apoiaram em toda e qualquer escolha, sempre me aconselhando em optar pela felicidade. Agradeço, sobretudo, por terem me transmitido a capacidade de ter fé.

À Flávia Camargo Toni, pela orientação cuidadosa, segura e pela amizade. Por proporcionar o contato entre seus orientandos, sempre criando pontes e afetos (mais redes). Agradeço a todas e todos, em especial a Biancamaria Binazzi, Marcele Andrade, Fernando Binder, Gabriele Gasparotto e Priscila Ribeiro. Eles tornaram a caminhada possível, mais leve e menos solitária.

Ao Edson Martins Moraes, pelo apoio e paciência que é exigido daqueles que estão ao lado do cotidiano de quem realiza uma pesquisa de quatro anos.

Ao Edelton Gloeden, professor querido, paciente e primeiro orientador. Agradeço seus ouvidos e olhos atentos e generosos; e suas palavras de incentivo e de amizade. Agradeço, sobretudo, às sessões de atendimento virtuais em meio à pandemia. Suas observações sempre pertinentes, sugestões de dedilhados e a troca de impressões sobre as obras foram fundamentais para a confecção das partituras, gravações e análise das peças.

Ao Humberto Amorim e Jefferson Motta, pela parceria de pesquisa, violão, pelo incentivo em todas as horas, por vasculharem e partilharem partituras, gravações, fotos...Por dividirem as inquietações, dilemas, alegrias e frustrações do processo que poderia ser muito solitário, e que, na companhia deles, ficou mais divertido. Ao Jefferson, especialmente, agradeço a paciência em me auxiliar com os áudios que fazem parte desta pesquisa.

Ao professor Alberto Ikeda, mestre desde os tempos do Instituto de Artes da UNESP, agradeço por ser tão presente, por ter sempre uma palavra de estímulo e entusiasmo, pelas trocas e principalmente pelos aprendizados constantes. Agradeço ainda pela pesquisa pioneira sobre a música na cidade de São Paulo.

Ao José Geraldo Vinci de Moraes, por sua dedicação e amor pela música de São Paulo; por todo o aprendizado que me proporcionou; pela disposição e alegria em partilhar e por fomentar outra generosa rede de pesquisadores (mais de pesquisadoras, na verdade) que estudam a música na cidade de São Paulo e que foi de muito auxílio durante os anos deste trabalho. Agradeço especialmente à Juliana Pérez González, Giuliana Lima, Camila Koshiba Gonçalves, Denise Sella Fonseca e Virgínia Bessa.

À Camila Frésca e Lydia Abud Lopes, pela amizade de todas as horas e pelos olhos e ouvidos atentos e generosos que me auxiliam desde a época do mestrado.

À Sofia Andrade Machado, pela amizade da vida, pelas leituras, comentários e por todas as vírgulas que, desde o tempo do mestrado, ela vem colocando no lugar.

Ao Ivan Paschoito e Gilberto Inácio Gonçalves, por todas as consultas, trocas de informações, divagações e impressões partilhadas. Sou grata por sempre pararem suas atividades e me atenderem com tanta atenção e presteza. Ao Ivan, pelas trocas de partituras e informações e ao Gilberto pelo empenho em localizar dados e gravações raras. Há no Brasil uma incrível rede de pesquisadores da música. Autônoma, informal e generosa, ela é composta basicamente de devotados colecionadores particulares. Eles têm sido fundamentais para a construção da historiografia musical brasileira. O Ivan e o Gilberto fazem parte deste movimento.

Ao Gilson Antunes, pela sua pesquisa pioneira sobre o violão em São Paulo, pela participação na banca de qualificação e por me indicar e emprestar seus materiais de pesquisa e bibliografia. Agradeço pela confiança e pela amizade desde os tempos da UNESP.

Ao Breno Freire e Roberto Dorigatti, pelo companheirismo, informações, reflexões e inquietações divididas.

À Paola Picherzky, pela parceria, incentivo, cumplicidade, amizade e por todas as conversas sobre violão em São Paulo e sobre Armando Neves.

Ao pessoal do Instituto Bixiga de Formação e Cultura Popular, Dani Rocha, Dimi e Eriberto pela possibilidade de interlocução e aprendizados sobre a cidade e pela parceria de pesquisa, realização e sonhos.

Ao Edmar Fenício, eu agradeço não somente pelas transcrições que realizou e por seu empenho em preservar e registrar as músicas dos compositores de São Paulo, mas também pela presteza e generosidade com que sempre respondeu às minhas dúvidas e pedidos.

Ao Francisco Araújo, por sua disponibilidade nas inúmeras conversas que tivemos sobre o Aimoré e sobre o violão em São Paulo.

Ao Jorge Mello, por disponibilizar sua pesquisa bruta para que eu pudesse verificar os dados de São Paulo no século XIX, agradeço pela confiança.

Ao musicólogo espanhol Marcial García Ballesteros e ao violonista Jorge Orozco, pela generosa atenção e pelas trocas de informações.

Ao Aloysio Nogueira e novamente ao Jefferson Motta, pelo livre acesso que me concederam à Coleção Ronoel Simões (pertencente à Discoteca Oneyda Alvarenga, no Centro Cultural da Cidade de São Paulo) e pela confiança que depositaram em mim desde a confecção do projeto de doutoramento (2016). Ao Aloysio, pela compreensão e entusiasmo com que acolheu nossa paixão e urgência em descortinar o material da Coleção.

Ao Carlos Augusto Calil, pela rara sensibilidade, enquanto gestor público, de adquirir o acervo do Ronoel Simões para a cidade de São Paulo, nossa eterna gratidão. Ao Denis Molitsas e ao Fabio Zanon, pelo empenho pessoal em negociar junto à viúva do colecionador. Ao Denis e à sua esposa Ana, pela disponibilidade em me ajudar com as informações e gravações enquanto o acervo permaneceu inacessível, em razão da pandemia.

Aos professores com os quais tive e tenho o privilégio de conviver e acompanhar suas atividades intelectuais em meu cotidiano de trabalho. Elas e eles foram decisivos para o amadurecimento das ideias ensaiadas neste trabalho. Cito, em particular: Ecléa Bosi (in memoriam) e Alfredo Bosi (in memoriam), José Miguel Wisnik, Ivan Vilela, Francisco Alambert, Margareth Rago, Marialva Barbosa, Ana Paula Simioni, Telê Ancona Lopez,

Rafael Menezes Bastos, Martha Tupinambá Ulhoa, Carô Murgel, Lígia Ferreira, Luísa Valentini e Marcos Antonio de Moraes. Sem eles meu mundo seria estreito.

Ao Sesc São Paulo, como instituição, que me permitiu o tempo e as condições necessárias para a realização desta pesquisa; ao Sesc São Paulo e ao seu Centro de Pesquisa e Formação, por me possibilitarem crescimento constante em um ambiente intelectualmente instigante. E, principalmente, a todas e todos os colegas de trabalho, eu agradeço a compreensão que tiveram nos momentos em que sobrecarreguei suas jornadas em diversas ausências nestes quatro anos, em especial a Emily Fonseca, Rosana Catelli, Danilo Cymrot, Edson Martins, Ieda Maria Resende e Dulcilei Lima. Aos gestores do CPF-SESC, Andréa Nogueira e Maurício Trindade, pelo companheirismo, incentivo sincero e entusiasmo com que sempre acolhem nossas iniciativas.

Às primas Heloísa Prando e Marina Pinheiro, que conheci no momento difícil da qualificação e que se sobrecarregaram enormemente na abertura do Sesc Guarulhos para que eu pudesse escrever. Minha amizade eterna, para todas as vidas.

Toda pesquisa é fruto de seu tempo, enquanto escrevo esta página cheia de emoção e gratidão por todas e todos que participaram desta jornada, no dia 13 de janeiro de 2021, a televisão anuncia 1109 mortos nas últimas 24 horas no Brasil em razão da COVID-19. Estamos na iminência da vacinação, mas os homens do poder não têm pressa. Pensando em 2022, na próxima eleição presidencial, a vacina está sendo usada para fins político-partidários.

Meus sinceros agradecimentos a todas e todos os profissionais da saúde e à ciência que certamente nos tirará, cedo ou tarde, para alguns tarde demais, da pandemia.

Em diversos momentos de 2020, ano da escrita e finalização deste estudo, um espectro de culpa rondou minha cabeça, trazendo sempre à tona um poema de Bertold Brecht:

Eu vivo em tempos sombrios.
Uma linguagem sem malícia é sinal de
estupidez,
uma testa sem rugas é sinal de indiferença.
Aquele que ainda ri é porque ainda não
recebeu a terrível notícia.

Que tempos são esses, quando
falar sobre flores é quase um crime.
Pois significa silenciar sobre tanta injustiça?

Talvez esta pesquisa seja quase um crime. Mesmo assim, não gostaria de silenciar sobre as terríveis notícias.

Deixo meus agradecimentos a todas e todos que de alguma forma se arriscaram, muitas vezes sem opção, para manter nossa roda girando. Minha compaixão e solidariedade aos mais de 200 mil mortos em nosso país e aos seus entes queridos que aqui ficaram, impotentes e estarrecidos.

Agradeço à música (e à arte de maneira geral) e a sua incrível capacidade de nos manter vivos e esperançosos.

Agradeço, e não poderia ser diferente, ao violão e às janelas para todos os mundos que ele me possibilitou desde a infância.

Por fim, agradeço ao professor Antonio Manzione (1934-2021), por ter aberto para mim a primeira fresta para o mundo do violão e por me inserir, com sua camerata, na minha primeira rede de sociabilidades na música.

RESUMO

PRANDO, Flavia Rejane. O *mundo do violão* em São Paulo: processos de consolidação do circuito do instrumento na cidade (1890-1932) 2021. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Educação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Esta pesquisa investiga o estabelecimento do circuito do violão em São Paulo. Busca-se detectar os agentes que deram sustentação às práticas em torno do instrumento e localizar o repertório cultivado pelos primeiros instrumentistas em atuação na cidade. Para a identificação dos processos de estabelecimento do movimento do violão, utilizamos os conceitos de *mundos da arte* (2008), do sociólogo norte-americano Howard S. Becker. Para Becker, um *mundo artístico* é constituído por um conjunto de pessoas e organizações que produzem os acontecimentos e objetos necessários para a realização daquilo que é definido por esse mesmo mundo como arte. Já para localizar a música em circulação, as revistas e jornais do período funcionaram como uma espécie de mapa que guiou o itinerário: as informações sobre a atuação dos instrumentistas, encontradas em periódicos do século XIX e início do XX, auxiliaram no rastreamento em acervos, públicos e particulares, de vestígios dessas atividades e a redimensionar a produção e a circulação dos violonistas do período, possibilitando a recuperação de diversas composições desses instrumentistas. Tais informações, aliadas aos depoimentos de músicos, livros, dissertações, teses e artigos possibilitaram uma percepção mais acurada das dinâmicas dessas práticas. Ainda com o intuito de disponibilização, divulgação e reabilitação de algo da sonoridade produzida pelos personagens abordados na pesquisa, foram realizados registros sonoros de obras dos compositores em atuação em São Paulo no período estudado e confeccionadas partituras a partir de manuscritos encontrados nos diversos acervos pesquisados.

Palavras-chave: Violão brasileiro. Violão em São Paulo. Música em São Paulo.

ABSTRACT

PRANDO, Flavia Rejane. *The guitar world* in São Paulo: consolidation processes of the instrument circuit in the city (1890-1932). 2021. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Educação e Artes, Universidade de São Paulo, 2021.

This research investigates the establishment of the guitar circuit in São Paulo. It seeks to detect the agents that supported the practices surrounding the instrument and to locate the repertoire cultivated by the first instrumentalists working in the city. To identify the processes the guitar movement foudation, we will use the concept of *art worlds* (2008), by the American sociologist Howard S. Becker. For Becker, an artistic world is made up of a set of people and organizations that produce the events and objects necessary for the understanding of what is defined by that same world as art. In order to locate music in circulation during the period studied, magazines and newspapers of the period functioned as a kind of map that guided the itinerary: information about the performance of the musicians, found in periodicals of the 19th and early helped to track, in public and private collections, traces of these activities and helped to resize the production of guitarists in this period, enabling the recovery and availability from many compositions of these instrumentalists. Furthermore, such information, combined with the testimonies of musicians, books, dissertations, theses and articles, enabled an extra accurate perception about the dynamics in these practices.
Still with the aim of making available, disseminating and rehabilitating something about the sound produced by the characters covered in the research, sound records and scores were made from manuscripts found in several collections researched.

Keywords: Brazilian guitar. Guitar in São Paulo. Music in São Paulo.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Improvisado e precário teatro que se situava ao lado da Igreja e do Colégio Jesuíta, a Casa da Ópera foi utilizada pelos estudantes de Direito para promoção de atividades culturais. Foto de Augusto Militão de Azevedo (c.1860) 33
Figura 2. Teatro São José no ano de 1862, conforme é possível notar, com as obras inacabadas. O prédio situava-se na atual Praça João Mendes. Foto de Militão Augusto de Azevedo (1862) 34
Figura 3. Caricatura publicada no jornal *Cabrião* sobre a convocação dos voluntários da pátria para lutar na guerra contra o Paraguai (1864-1870). No desenho, os "voluntários" são caçados no laço, em uma nítida crítica que denuncia tanto a falta de entusiasmo da população na adesão à campanha, quanto as práticas de recrutamento forçado postas em operação pelo governo federal. 37
Figura 4. O Teatro São José, cujas obras estavam inacabadas, foi comprado e reformado por Antônio Prado. Inaugurado em 1874, passou a ser um teatro importante no circuito do entretenimento urbano daquele momento. Foto de Militão (1876) 44
Figura 5. Primeira caricatura de Agostini sobre a polca *O Canto da Coruja*. Nela, Emílio Corrêa do Lago, compositor bastante conhecido em São Paulo, ouve de uma coruja o canto que o inspiraria a compor a polca que ficou célebre no último quartel do século XIX na cidade. 46
Figura 6. Em seu segundo desenho sobre a música *O Canto da Coruja*, Agostini apresenta diversos personagens, tanto homens quanto mulheres, assassinando corujas ao piano. Veem-se muitas corujas mortas ou sendo assassinadas, numa clara alusão à maneira desastrosa com que os intérpretes pouco habilitados executavam a famosa polca do compositor Emílio Côrrea do Lago, que, com ar aborrecido, sentencia: "Pobre coruja! Minha filha predileta! Como és assassinada!..." 47
Figura 7. Daguerreótipo que apresente Henrique Levy ao clarinete, dois violonistas e um flautista não identificados, possivelmente em apresentação da peça *Meia Hora de Cynismo* (1868). Os dois violões apresentam tecnologias diferentes, sendo um dotado de mecanismo de cravelhas de madeira (à esquerda) e o outro do mecanismo de tarraxas, com engrenagens metálicas. 49
Figura 8. Trecho da terceira parte da mazurca *Recordação Saudosa*, de Correa. Destaque para a sequência de terças e portamentos característicos da música caipira. 50
Figura 9. Excerto do manuscrito *Jota de Las Ratas*, versão Tárrega (s.a.; s.d.), possível manuscrito do mestre catalão Francisco Tárrega. 57
Figura 10. Dedicatória de Antonio Sinópoli (1949) para Ronoel Simões do manuscrito da *Jota de Las Ratas*, possível manuscrito realizado pelo violonista espanhol Francisco Tárrega. 57
Figura 11. Gil-Orozco e Martínez Toboso com os violões de 11 cordas, no Rio de Janeiro. Os modelos Torres de onze cordas foram utilizados por diversos violonistas do final do século XIX, entre eles os já citados Juan Parga, José Rojo e o violonista cego Antonio Gimenez Manjón (1866-1919). As quatro cordas mais graves estão situadas acima do braço do instrumento, soltas, podendo ser tangidas com o polegar direito. 58
Figura 12. Capa do programa dos concertos realizados na pequena cidade de Requena, por Francisco Tárrega, Martínez Toboso e Gil-Orozco. O Concerto foi realizado em benefício da construção da praça dos touros da cidade natal de Gil-Orozco 61
Figura 13. Programa dos concertos realizados na cidade de Requena por Tárrega, Martínez Toboso e Gil-Orozco. O programa das duas noites foi divido em três partes. Ao que tudo indica, cada parte contou com duos de Martínez Toboso-Gil-Orozco e solos de Francisco Tárrega. É possível notar a correção feita à mão na terceira parte do primeiro dia: onde se lia "idem" para duas composições de Tárrega há uma correção feita à caneta apontando que a peça teria sido executada por Tárrega e não por Martínez Toboso/Gil-Orozco. 61
Figura 14. Instalações da fábrica de cordas. Em primeiro plano, Gil-Orozco. A fotografia revela a estrutura e organização artesanal da fábrica, como era corriqueiro à época. Tudo indica que as quatro pessoas que acompanham Gil-Orozco trabalhavam na oficina, sem referência se algum deles era parte da família. Era comum nesse período crianças trabalharem nas indústrias, sobretudo nas artesanais, assim como membros da família fazer parte do quadro funcional. 72
Figura 15. Cartaz de anúncio da fábrica, situada na Rua da Moóca, número 86. 72
Figura 16. Práxedes Gil-Orozco (apontado na foto), com seu sócio Ricardo Garcia Meneses, à direita, e dezenas de operários da empresa de obras que realizou o aterro para ligação da rua Santo Antonio, no bairro central da Bela Vista, com a rua da Consolação. A julgar pelo número de funcionários, a empresa deveria ser de grande porte. 73

Figura 17. Excerto de cópia manuscrita da *Gavota*, de Gil-Orozco, datada de 1931 e assinada por Farina, sobre o qual nada foi encontrado. 78
Figura 18. Excerto da peça *Impressões de um conto*, de Alberto Baltar, dedicada ao coronel Estanislau do Amaral, um dos proprietários do Teatro São José. A partitura foi localizada nos álbuns que pertenceram a Isaías Savio e traz um carimbo de numeração "328", referente à coleção do violonista uruguaio, hoje parte integrante da Coleção Ronoel Simões..... 82
Figura 19. Excerto da peça *Devaneios nº1*, onde se pode verificar a escrita de Alberto Baltar em uma sequência de acordes em blocos que remete à sonoridade do piano. 85
Figura 20. Capa da 60ª edição do método *O Capadócio*. Lançado em 1905, pela fábrica Giannini, o método oferecia aprendizado em pouco tempo, porém "sem precisão" e utilizava como chamariz, o nome do cantor paulistano Paraguassú. 90
Figura 21. Propaganda do Clube de Novidades da Casa Edison publicada na revista *A Vida Paulista* (1905). Ao lado das novidades tecnológicas como o fonógrafo e o aparelho de projeção de fotos e gravuras, veem-se os instrumentos populares como o violão, o bandolim e a cítara universal. 93
Figura 22. Francisco Pistoresi e seu invento, o diamenofone, espécie de amplificador elétrico rudimentar. Trata-se de mais uma das inúmeras tentativas de aumentar o volume sonoro dos instrumentos do início do século XX. 95
Figura 23. Fotos do violão Pistoresi (c. 1920). No detalhe do selo interno, bastante apagado, pode-se ler o endereço (escrito à mão): Santa Efigênia, 16. O ano em que a casa foi fundada está apagado. O instrumento apresenta o sistema de manual de cravelhas de madeira. 97
Figura 24. Detalhe da partitura *O Cruzeiro*, de Theotonio Côrrea, editada pela fábrica Di Giorgio. Revisada por Atílio Bernardini, a partitura estampa o nome do violonista e da fábrica de violões com editores. A fábrica àquela altura situava-se na Rua das Palmeiras, no bairro central da Santa Cecília, em São Paulo. 102
Figura 25. Verso da partitura *Cruzeiro*, de Theotonio Côrrea, além da propaganda dos violões Di Giorgio e do método de harmonia de Bernardini, nota-se a menção a impressão da gráfica dos Irmãos Vitale, situada então no bairro central da Bela Vista, na rua Conselheiro Ramalho. 102
Figura 26. O cantor e violonista negro Eduardo das Neves, dono de circo e um dos pioneiros da fonografia brasileira..... 106
Figura 27. Jacomino e seu violão Di Giorgio com detalhes em madrepérola. É possível notar que as cordas do instrumento não estão invertidas como seria mais usual para um canhoto. 123
Figura 28. Caricatura de Américo Jacomino, no traço de J. Correa, publicada (1917) na revista *O Pirralho*, em ocasião de uma audição que o violonista realizou na redação da revista. É possível imaginar o prestígio de Canhoto ao figurar na revista dirigida por Oswald de Andrade 132
Figura 29. Encerramento do ciclo de palestras Lendas e Tradições Brasileiras. João Pernambuco é o quinto integrante da direita, na primeira fila e Afonso Arinos está no centro de *smoking*. É notável a quantidade de participantes do evento, entre homens e mulheres da alta sociedade paulistana. 134
Figura 30. Trupe Sertaneja em visita ao jornal *Correio Paulistano*. Sentados João Martins, bandolim, José Alves de Lima - Zezé, bandolim, Luiz Pinto da Silva, bandola, Octavio Lessa, violão, João Pernambuco, violão, Juvenal Fontes, cavaquinho e Henrique Bifano, empresário. É notável a grande quantidade de pessoas para um recital de imprensa. Pelo que se depreende da foto, era um ambiente predominantemente masculino..... 138
Figura 31. O agradecimento de Barrios ao construtor Di Giorgio pelo violão presenteado em 1918, serviu de propaganda para atestar a qualidade dos violões Di Giorgio, Barrios elogiou o volume, as madeiras utilizadas e afirmou que o instrumento tinha as qualidades de um verdadeiro "violão de concerto". 146
Figura 32. Selo interno do violão modelo Josefina Robledo. Pode-se notar, além da foto, o ano de fabricação, 1929, e a numeração do instrumento, 190. 149
Figura 33. Anúncio do concerto da violonista Josefina Robledo em São Paulo. Além da moderna arte realizada pela revista *A Cigarra*, a propaganda chamou atenção para o fato de a violonista espanhola ter sido discípula do célebre Tárrega..... 151
Figura 34. Grupo Sertanejo d'*A Cigarra*, em ocasião do aniversário do então presidente do Estado de São Paulo Washington Luís, no Palácio Campos Elíseos. Há a presença de duas mulheres na foto, sendo que as duas são as únicas que não estavam fantasiadas de "sertanejas". 160
Figura 35. Anúncio de discos da Orquestra Colbaz. No piano e direção, Gaó; Acordeon, José Rielli; Clarineta, Jonas Aração; Flauta, Atílio Grany; Violão, Hudson Gaia (Petit) e Violino, José do Patrocínio Oliveira (Zezinho). 162
Figura 36. João dos Santos, foto da capa de seu método prático, destaque para a posição impecável das duas mãos. 166
Figura 37. Fragmento do *Choro Carioca*, de João dos Santos. 168
Figura 38. Dedicatória do compositor João dos Santos a Antônio Rebello (1943) em um manuscrito autógrafo do *Choro da Saudade*. "Ao notável violonista e grande amigo Antonio Rebello, modesta homenagem do autor".

Destaca-se a boa caligrafia musical e todos os detalhes que o compositor anotou, como as indicações precisas de dedilhados (número dos dedos da mão esquerda, corda em que a nota deve ser executada). 169
Figura 39. Excerto da adaptação do *Guarani*. O manuscrito não traz autor ou data, não sendo possível saber se se trata da caligrafia do próprio arranjador Leopoldo Silva. 174
Figura 40. Excerto de uma cópia manuscrita do *Hino Nacional Brasileiro*, em arranjo de Leopoldo Silva, possível manuscrito autógrafo do arranjador. 175
Figura 41. Dedicatória de João Avelino para Isaías Sávio. "Ao bom Savio, com minha simpatia esta modesta lembrança. João Avelino, Rio, 26.6.1933". Indicando a relação entre os dois violonistas e corroborando a informação de que Avelino frequentava o ambiente violonístico da capital federal. 178
Figura 42. Excerto do manuscrito autógrafo da gavota *Iole*, de João Avelino. 179
Figura 43. Dedicatória de João Avelino de Camargo para Romeo Di Giorgio, em exemplar da gavota *Iole*: "Ao Amigo Romeo, Lembrança de João Avelino, São Paulo 14.07.1930". 180
Figura 44. Excerto da valsa *As Sirenas*, op. 154, de Waldteufel, em adaptação de Juan Alais. Destaca-se o fato de que estão invertidas as posições dos nomes do compositor que usualmente ficaria no canto superior esquerdo e do arranjador que ficaria à direita. Além disto, pela caligrafia musical, trata-se de uma cópia feita por alguém com poucas habilidades na grafia de partituras. 182
Figura 45. Foto de Mário Amaral, que ilustrou o artigo *Literatura do Violão*, de Manuel Bandeira. Pela foto pode-se dizer o violonista tinha conhecimento da postura dita "clássica". Mário de Andrade era editor da revista e provavelmente foi o poeta paulistano quem incluiu a foto de Mário Amaral no artigo. 184
Figura 46. *Saudosa*, valsa lenta do violonista paulistano Mário Amaral, única peça conhecida do compositor, publicada no *Ensaio sobre música brasileira*, de Mário de Andrade, em 1928. 186
Figura 47. Índice de conteúdo do *Ensaios de Harmonia e Violão* (1927). Destaca-se a informação de que a edição teve tiragem de mil exemplares, todos assinados pelo autor e que o presente exemplar, pertencente à Biblioteca Alberto Nepomuceno (UFRJ) é de número 362. Pelo índice, é possível notar que o conteúdo sobre harmonia é bastante detalhado, sobretudo em comparação com outros métodos do período. 187
Figura 48. Em pé: Carlos Collet e Silva, João Pernambuco e Álvaro Cortez (dono da loja Cavaquinho de Ouro). Sentados: Oswaldo Soares e Quincas Laranjeiras. Esta foto é emblemática, pois se trata de mais um indício de que os instrumentistas de diferentes vertentes e formações se inseriam em uma mesma rede em torno do violão. Assim, veem-se músicos como João Pernambuco e Quincas Laranjeiras, tidos como "populares", ao lado de instrumentistas classificados como "de concerto", como Collet e Silva e Oswaldo Soares. 192
Figura 49. O violonista paulistano Aristodemo Pistoresi, filho do construtor Francisco Pistoresi, em foto na revista carioca *O Violão*, em 1929. 207
Figura 50. Excerto da mazurca *Mathilde*, de Carlos Garcia Tolsa (s.a.; s.d.), violonista que visitou São Paulo em 1885, com seu conjunto musical Estudiantina Fígaro. A mazurca teve grande difusão entre os violonistas da capital durante as três primeiras décadas do século XX. 210
Figura 51. Selo do lado B do disco 78 RPM gravado por Laroza Sobrinho e Armando Neves (Parlaphon, 1930), com a gravação do choro paulista *Sem querer*. Trata-se do único registro sonoro de Armando Neves que se tem notícias até o presente momento. O exemplar faz parte da coleção Ronoel Simões e foi adquirido na já mencionada Casa Di Franco, como se pode ver pelo selo. 211
Figura 52. Trio Três Sustenidos: Melinho de Piracicaba, Theotonio Côrrea e Avelino Camargo. Nota-se a postura "clássica" impecável de João Avelino, utilizando o apoio de pé na perna esquerda e posicionando o instrumento na perna esquerda. Além disto, é possível ver que Melinho e Theotonio também utilizam apoios de pé. 221
Figura 53. O violonista José Pedroso de Camargo. Embora a descrição o aponte como um "verdadeiro violão popular", a exemplo dos demais instrumentistas "populares" a postura do instrumento e das mãos não o diferencia de um instrumentista "de concerto". 222
Figura 54. A violonista Nélida Sinópoli, filha de Antônio Sinópoli, mais uma das mulheres violonistas que teve foto estampada na coluna "Violão em São Paulo", em reportagem para a revista *O Violão*, em 1929, por ocasião da visita dos violonistas argentinos à capital paulista. 228
Figura 55. Antônio Sinópoli, fotografia publicada na mesma coluna "O Violão em São Paulo", na revista *O Violão*, em ocasião da visita do professor e violonista argentino a São Paulo. 230
Figura 56. Excerto da partitura do primeiro violão do arranjo de Sinópoli para o maxixe *Cabocla Apaixonada*, de Marcelo Tupinambá. 231
Figura 57. Foto de Sainz de La Maza, ilustrando o texto de Mário de Andrade sobre o recital do violonista espanhol em 1929. 235
Figura 58. Capa do volume número três da publicação *Amigo Violão* (1928), Casa Werhs. "Contendo as mais interessantes canções para violão acompanhada das respectivas poesias". A ilustração do renomado caricaturista Orestes Acquarone trazia uma moça elegante e moderna, indicando a intenção da publicação em dirigir-se ao público feminino. 243

Figura 59. A cantora e violonista Olga Praguer com suas alunas. Ao contrário dos homens, naquele período as mulheres tocavam o instrumento com a perna cruzada, inclusive muitos métodos faziam diferenciação entre a maneira de sentar-se ao violão pelo gênero. 244
Figura 60. Capa do terceiro número da revista *A Voz do Violão*, com ilustração trazendo a cantora e violonista Helena de Magalhães Castro. 245
Figura 61 Foto do álbum de recordações de Antonio Giacomino, em reportagem para o *São Paulo – o Jornal* (1929). É possível notar a postura do violonista: instrumento apoiado na perna esquerda, definida como a maneira "clássica" de segurar o instrumento e o posicionamento impecável das mãos direita e esquerda. 248
Figura 62. O trio formado por José Alves da Silva (Aimoré), Aníbal Augusto Sardinha (Garoto) e Hudson Gaia (Petit). 251
Figura 63. Dedicatória de Laurindo de Almeida para José Alves da Silva, em cópia do Choro *Alma Brasileira*, de Gnatalli, na adaptação da violonista Yvonne Rebello. Fica nítida a admiração que o violonista Laurindo de Almeida nutria por Aimoré. 252
Figura 64. O célebre violonista Garoto, então com 16 anos, concorreu na categoria banjo e Serelepe, violonista praticamente desconhecido atualmente. Os dois músicos estiveram na redação do jornal *A Gazeta*, por ocasião do "Grande Concurso da Música Brasileira", em 1931. Destaca-se novamente a postura do violonista, apoiando o violão na perna esquerda, a postura tradicionalmente apontada como "clássica". 261
Figura 65. Rara foto de Aurora Lemos, professora e violonista que passou despercebida pela historiografia nacional, em ocasião do "Grande Concurso de Música Brasileira", no qual a Aurora recebeu mais de mil votos. 263
Figura 66. Ata de julgamento do "Grande Concurso de Música Brasileira" com os nomes dos músicos mais votados em cada uma das categorias. Laroza Sobrinho, o violonista mais votado recebeu 81.073 votos, a quinta maior votação no quadro geral. 265
Figura 67. Quadro de influência de Isaías Sávio nos violonistas brasileiros publicado na revista norte-americana Guitar Review em 1984. 275
Figura 68. Esboço da rede de sociabilidades em São Paulo do início do século XX que esteve envolvida na formação do circuito do violão 276
Figura 69. Linha do Tempo: Práticas Musicais com violão e violonistas em São Paulo. Quadro com sugestão de trajetos esquemáticos para visualização das práticas musicais e dos instrumentistas em atuação na cidade. (c.1830-c.1932). Fonte: PRANDO (2021). 282

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS 5
RESUMO 9
ABSTRACT 10
LISTA DE ILUSTRAÇÕES 11
SUMÁRIO 15
INTRODUÇÃO 18
1. O VIOLÃO NO ARRAIAL DOS SERTANISTAS 30
1.1 Primeiras notícias sobre violão em São Paulo 31
1.2 Primeiras informações sobre práticas musicais com violão 32
1.3 Instrumentos, partituras e violonistas em circulação 34
1.4 O trem e novos trânsitos musicais 40
2. A CIDADE VIROU MÚSICA? 44
2.1 Theotonio Gonçalves Côrrea (pai) 45
2.2 Primeiros Concertos de Violão e Primeiras Críticas (1890) 53
2.3 Repertório dos primeiros concertos 56
2.4 Os guitarristas espanhóis e a "Escola de Tárrega" 58
3. INÍCIO DO SÉCULO XX: REDE DE SOCIABILIDADES DO VIOLÃO NA CIDADE 67
3.1 Práxedes Gil-Orozco Bastidas 70
3.2 Alberto Baltar 79
4. VIOLÃO E MODINHAS: DEMANDA POR INSTRUMENTOS 87
4.1 Modinhas e Serestas 87
4.2 Métodos práticos para violão 89
4.3 Casas Edison: violões, métodos, modinhas e novidades 91
4.4 Fábricas e construtores de violão 94
4.4.1 A fábricas de violão e a circulação de partituras na cidade 101
4.5 Violão e Circo 104
4.6 Violão e cultura de salão 107
5. VIOLÃO E POLÍCIA 110
5.1 Ordem era progresso 111
5.2 Violão e perturbação da paz pública 113
5.3 Diga-me com quem andas... 117
6. VIOLÃO BRASILEIRO VIROU NOTÍCIA 121
6.1 Nem popular, nem erudito 121
6.2 Américo Jacomino e o silêncio da imprensa 122
6.3 O Violonista da Casa Edison 127
6.4 Tradições populares no Theatro Municipal 133
7. INTERCÂMBIOS NACIONAIS E INTERNACIONAIS 137
7.1 João Pernambuco: sertanejos e caipiras 137
7.2 Agustín Barrios 140
7.3 Josefina Robledo 147

8. REDE DE SOCIABILIDADES: INÍCIO DOS ANOS 20 157
8.1 João Reis dos Santos 164
8.2 Leopoldo Silva 172
8.3. Theotonio Côrrea (filho) 175
8.4 João Avelino de Camargo 176
8.4.1 Levino Albano da Conceição 180
8.5 Mário Amaral 183
8.6 Atílio Bernardini 186
8.7 Oswaldo Soares 191
9. MODERNISMO, RADIOFONIA E GRAVAÇÕES ELÉTRICAS 195
9.1 Violão e Modernismo 195
9.2 Bombas e Radiofonia 201
9.3 Violão no início da radiofonia paulista 205
9.4 Violão paulista na capital federal: Concurso "O Que é Nosso" 213
9.5 Violão e as gravações elétricas 216
10. OUTROS INTERCÂMBIOS INTERNACIONAIS 226
10.1 Juan Rodriguez 226
10.2 Antônio Sinópoli 228
10.3 Agustín Barrios e Sainz de La Maza 232
11. REDE DE SOCIABILIDADES DÉCADA DE 1930 240
11.1 As mulheres violonistas 240
11.2 Antônio Giacomino 247
11.3 Aimoré e Garoto 250
11.4 José Alves da Silva (Aimoré) 252
11.5 Diogo Piazza 255
12. REVOLUÇÕES E COMUNICAÇÃO DE MASSA 258
12.1 "Grande Concurso de Música Brasileira" 259
12.2 Comunicação de massa e Revolução Paulista de 1932 269
CONSIDERAÇÕES FINAIS 277
REFERÊNCIAS 283
APÊNDICE A - Textos publicados na imprensa paulistana sobre violão (1890-1932) 306
APÊNDICE B - Repertório para violão apresentado em SP (1890-1932) 345
APÊNDICE C - Partituras dos violonistas em atuação em SP 378
APÊNDICE D - Relação das gravações realizadas por violonistas paulistanos (1913-1939) 385
APÊNDICE E – Partituras confeccionadas para a tese 389
APÊNDICE F – Relação das músicas registradas em arquivo sonoro para a tese 407
ANEXO A – Partitura da *Recordação Saudosa* (c. 1885), Theotônio Correa. 408
ANEXO B – Partitura da mazurca *Bon Jour, Papa* (s.d), de Alberto Baltar. 410
ANEXO C – Partitura manuscrita (Edmar Fenício, 1988) da música *O Matuto*, de Marcelo Tupynamba, arranjo para violão (A.Sinópoli). 412
ANEXO D – Partitura da gavota *Iole* (s.d), de João Avelino de Camargo. 414
ANEXO E – Partitura *Edith* (s.d), gavota de João Avelino de Camargo. 416
ANEXO F – Partitura da mazurca *Crepúsculo* (s.d.), Antônio Giacomino 418

ANEXO G – Partitura do *Choro nº3*, Diogo Piazza, manuscrito autógrafo (1955). 420

INTRODUÇÃO

O violão esteve sempre associado a diversos contextos sociais, desde o período do Brasil colonial. Não faltam rastros das práticas musicais que envolveram o instrumento na descrição das cidades brasileiras antes do século XX[1]. Porém, aproximar-se da produção cultivada por aqueles músicos não é tarefa simples. Enquanto instrumento harmônico, utilizado para acompanhar os mais diferentes gêneros vocais e instrumentais, é difícil recuperar vestígios da sonoridade que eles produziram, uma vez que muitas dessas práticas estavam inseridas na tradição de transmissão oral, e o registro sonoro ainda não era uma realidade.

No entanto, não raro, os violonistas desenvolveram, paralelamente às atuações camerísticas, repertório solo, posto que o instrumento, permitindo a fusão entre melodia e harmonia, possibilita a performance e a produção musical individual. Ainda que a maioria dessas obras tenha se perdido, elas continuam sendo uma das únicas possibilidades de acesso a algo da sonoridade produzida por estes artistas antes do advento da fonografia comercial no país (1902). No caso de São Paulo, onde o circuito de partituras para o instrumento teve início somente na década de 1930, uma parte dessa produção chegou até os dias atuais via manuscritos, ou em versões para piano, como é o caso da peça *Recordação Saudosa*, a mais antiga composição de um violonista localizada até o momento na cidade (c.1885).

Este estudo se propõe a identificar os diferentes momentos em que os processos responsáveis pelo estabelecimento do *mundo do violão*[2] na capital paulista foram postos em operação. Assim, busca-se vislumbrar os momentos de formação dos elementos que possibilitaram autonomia desse *mundo*. Procura-se rastrear a complexa rede de sociabilidades que cooperou para a organização do circuito do instrumento: professores, jornalistas, críticos, músicos profissionais e amadores, alunos, públicos, editores de partituras, gravadoras e construtores de instrumento.

No primeiro capítulo, apontam-se rapidamente as condições socioculturais da cidade em formação: de pequeno e isolado ponto de paragem entre o litoral e o interior do estado até a chegada do trem (1867), quando São Paulo rompeu seu isolamento. Boa parte das notícias dos periódicos desta época, que citam o instrumento, aponta para seu cultivo entre os homens

---

[1] Entre os viajantes estrangeiros que realizaram tais relatos estão Gustavo Beyer, Levy Rocha, Auguste-Emílio Zaluar, Spix e Martius. ANTUNES, Gilson Gimenes Uehara**. Américo Jacomino Canhoto e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo**. 2002. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002, p. 8.

[2] Conceito elaborado pelo sociólogo norte-americano Howard Becker (2008) que será tratado oportunamente.

escravizados. Diversos anúncios que denunciavam os "escravos fugidos" descreveram, dentre as características desses homens, a habilidade de tocar violão ou viola. Além disso, com o estabelecimento do curso de Direito do Largo de São Francisco (1828) e dos primeiros jornais impressos (1827), começaram a aparecer notícias sobre compra e venda de instrumentos e sobre práticas envolvendo o violão: saraus, serenatas, oferecimento de aulas e circulação de alguns violonistas na cidade.

Consequência da expansão da cafeicultura, o advento da linha férrea impulsionou o crescimento da cidade em todos os aspectos. No campo musical, possibilitou o fluxo regular de artistas e de materiais indispensáveis para o desenvolvimento artístico (cordas, instrumentos, tintas, telas, partituras). Este é assunto do capítulo dois, que trata das primeiras informações sobre músicas compostas por violonistas na cidade; concertos de violão e críticas em jornal, nas duas últimas décadas do século XIX.

No capítulo três, são apontadas as grandes transformações pelas quais a cidade passou no início do século XX: o gigantesco crescimento populacional e a nascente industrialização; e a urbanização que diversificaram o tecido social. Tais mudanças impulsionaram a disseminação do instrumento. São abordadas também as atuações dos violonistas e professores Alberto Baltar e Gil-Orozco. Estes instrumentistas participaram de concertos em companhia de músicos locais consagrados, imprimiram músicas para o instrumento, lecionaram e iniciaram a implementação da rede de cooperação que se estabeleceu na cidade e que deu sustentação à formação do *mundo do violão* no princípio do século XX.

O violão foi incorporado às diversas modalidades de entretenimento que surgiram com a urbanidade nesse início de século e o aumento do seu cultivo acompanhou o crescimento da cidade, espraiando-se por diferentes extratos sociais, do circo aos saraus da alta sociedade, passando pelos cafés e teatros. O quarto capítulo aborda a difusão do instrumento nesse cenário: a proliferação das coleções de letras de músicas populares, sob o nome genérico de "coleção de modinhas"; o grande número de fabricantes e fábricas de instrumento, que, além de violões, passaram a imprimir os métodos práticos, para aprendizagem "sem mestre" de acordes para acompanhamento de canções; e o princípio da atuação da Casa Edison na cidade.

Apesar de o violão ter sido cultivado na sociedade brasileira de maneira transversal, a narrativa que o descreve como instrumento de malandro, confinado às classes sociais menos favorecidas, marcado por certa clandestinidade, acabou prevalecendo na historiografia nacional, alternando-se a episódios de "reabilitação", normalmente associados à chegada de

estrangeiros. O quinto capítulo traça algumas relações entre o crescimento urbano desordenado; as políticas de urbanização das cidades e a construção do discurso que associou o violão às camadas sociais que atrapalhavam a implantação das reformas baseadas em moldes europeus. Tais mudanças visavam segregar grupos sociais específicos e eliminar práticas dissociadas da "modernização".

Embora o instrumento fosse identificado com as práticas que a alta classe, espelhando-se em parâmetros culturais eurocêntricos, desejava aniquilar, surgem outros fatores que deslocam a posição do violão: o grande sucesso do violonista Américo Jacomino, o Canhoto; o surgimento das gravações de músicos locais; o empenho da Casa Edison em divulgar seus artistas, entre eles o próprio Jacomino; e a febre dos grupos de inspiração sertaneja/caipira são alguns dos coeficientes que fizeram com que o violão entrasse em evidência na imprensa a partir de 1915. No sexto capítulo, alguns dos mecanismos que possibilitaram rupturas na narrativa predominante sobre a condição social do violão são abordados.

O trânsito de artistas estrangeiros e da capital federal em São Paulo foi intenso após o advento da ligação por linha férrea. Os intercâmbios entre os violonistas ampliaram as possibilidades técnicas e musicais dos compositores instrumentistas. Eles possibilitaram a difusão de repertórios diferenciados e alargaram as práticas em torno do instrumento, cativando plateias diversificadas[3]. Dentre os violonistas que atuavam na capital federal, João Pernambuco foi uma das presenças mais constantes em São Paulo, a partir de 1916. Decisivos ainda para o estabelecimento do violão na cidade, a partir de 1917, foram as atuações do paraguaio Agustín Barrios (1885-1944) e da espanhola Josefina Robledo (1897-1972). Estas trocas e suas consequências para o cenário local do violão são assunto do capítulo sete.

No oitavo capítulo, identifica-se a rede formada em torno do instrumento antes do advento da radiofonia. Até meados de 1924, vários violonistas apareceram lecionando, compondo e apresentando-se em conjuntos regionais. Eles diversificaram o repertório em circulação na cidade. Não que as músicas de salão tenham saído de cena, ao contrário, a elas se somaram peças compostas por estes instrumentistas. Através das notícias de periódicos e das partituras encontradas nos acervos pesquisados, foi possível reconstituir algo da produção e da trajetória desses músicos.

---

[3] BECKER, Howard S. **Art worlds**: updated and expanded. California: University of California Press, 2008, p. 296.

O capítulo nove, por sua vez, traz reflexões acerca da relação entre modernismo e violão. Analisam-se ainda o início da atividade musical na radiofonia paulistana; a eclosão da revolução paulista de 1924 e as primeiras atividades com violão na rádio, em fins de 1924. O capítulo trata também do Concurso "O Que é Nosso" (1927) — realizado no Rio de Janeiro e vencido pelo violonista paulistano Canhoto — e de suas relações com a divulgação da música e dos artistas da nascente indústria da cultura. Abordam-se ainda o advento da gravação elétrica e as consequências desta nova tecnologia para a difusão do violão.

A ainda pouco estudada rede de violonistas latino-americanos é pincelada no décimo capítulo[4] através da atuação dos argentinos Antônio Sinópoli e Juan Rodriguez; e a influência dos dois músicos na difusão do repertório brasileiro. Eles realizaram arranjos para violão de compositores nacionais, como Eduardo Souto, Ernesto Nazareth e Marcelo Tupinambá, e compuseram peças em estilo brasileiro. Divulgaram a produção nacional em apresentações públicas no Brasil e na Argentina; e através da edição de seus arranjos e composições, alargando as possibilidades de circulação do repertório escrito para violão. Ainda no capítulo dez, a segunda passagem de Agustín Barrios por São Paulo (1929) e os recitais do espanhol Sainz de La Maza (1929) são abordados. Estas apresentações motivaram Mário de Andrade a escrever quatro textos sobre o instrumento, e servem de ponto de partida para reflexões sobre a dicotomia criada entre o violão dito *popular* e o *de concerto*.

Os personagens que despontaram na virada da década de 1920 e início dos anos 1930 e o que foi possível localizar da produção desses músicos é assunto do penúltimo capítulo. Esses violonistas somaram-se ao círculo de instrumentistas em atuação na cidade e parte dessa produção chegou até os dias de hoje, seja através de gravações, de partituras manuscritas ou mesmo editadas, já que este é o período em que as fábricas de violão começaram a imprimir músicas para o instrumento em São Paulo. O crescimento do cultivo do instrumento por parte das moças das elites brasileiras — movimento que alargou as sociabilidades ligadas ao instrumento e ampliou sua circulação — e o apagamento da produção dessas mulheres também são temáticas do capítulo onze.

No último capítulo, aponta-se a profissionalização da radiofonia e dos músicos. As revoluções de 1930 e 1932 consolidaram a relação da população paulista com o rádio. Em meio às turbulências políticas, o "Grande Concurso de Música Brasileira", produzido pelo jornal *A Gazeta* e patrocinado pela Rádio Educadora, revelou a grande quantidade de músicos

[4] Tudo indica ter havido um grande trânsito de informações entre os violonistas de países como Brasil, Argentina e Uruguai. No entanto, estas relações ainda precisam ser esmiuçadas.

em atuação na cidade, cujo reconhecimento do público leitor era gigantesco. Chega-se ao fim do recorte temporal da presente pesquisa com os processos que entraram em operação na consolidação do mercado musical no país nos anos 1940 e 1950 já delineados.

A hipótese inicial deste trabalho era que a produção musical dos pioneiros do violão em São Paulo deveria revelar um estilo instrumental diferenciado, sendo resultado das condições que tipificam essa produção: as diversas simbioses e influências locais que distinguem o processo de gênese da formação do instrumento da então capital do país. Realmente, foi possível notar algumas peculiaridades presentes na produção dos violonistas em São Paulo, no período abordado, que podem ser associadas aos processos culturais locais. Baseávamo-nos na premissa de que os italianos haviam sido decisivos na formação da linguagem violonística na cidade. De fato, entre os grupos de imigrantes das diversas nacionalidades, os italianos foram maioria, não somente numérica, mas também nos processos que operaram para o estabelecimento da música na cidade. Além de terem sido a maioria entre os professores de música na cidade, seus violinos, bandolins e acordeons marcaram a sonoridade dos grupos de choro de São Paulo, e as *canzonetas* e árias de ópera ajudaram a imprimir o caráter local das serestas e serenatas. Porém, conforme advertiu Casé Angatu, nem tudo era italiano[5]. Surgiram informações que apontaram a presença de violonistas ibero-americanos[6], ainda no século XIX, o que ocasionou uma mudança no recorte temporal da pesquisa.

Conforme será visto, a partir de meados da década de 1920, a cidade começou a externar mais fortemente as características dos diversos grupos imigrantes, principalmente dos italianos, quando eles se propagaram por toda a cidade, incorporando-se no seu cotidiano, impondo suas múltiplas formas de experiências, além de absorver outras tantas da vida de São Paulo[7]. Por esta razão, inicialmente, o recorte temporal escolhido englobava as décadas de 1920 e 1930, porém, a pesquisa em periódicos do século XIX evidenciou a existência de um movimento embrionário na cidade que merecia atenção. Assim, a cronologia foi alterada, retrocedendo até 1890, data em que se têm informações sobre os primeiros concertos mais

---

[5] Professor Doutor Casé Angatu (Carlos José Ferreira dos Santos). Indígena com o nome de Casé Angatu (Xukuru Tupinambá) e morador no Território Indígena Tupinambá de Olivença (Ilhéus/Bahia). In: SANTOS, Carlos José Ferreira dos. **Nem tudo era italiano:** São Paulo e pobreza (1890-1915). São Paulo: Annablume, 2017.

[6] Especificamente sobre a imigração espanhola ver em CÁNOVAS, Marília Dalva Klaumann. **Imigrantes espanhóis na pauliceia:** trabalhadores e sociabilidade urbana (1890-1920). São Paulo: Edusp, 2007.

[7] MORAES, José Geraldo Vinci de. **Sonoridades paulistanas**: final do século XIX ao início do século XX. Rio de Janeiro: Funarte, 1997, p. 54.

formais de violão na cidade e do surgimento das primeiras críticas em periódico local sobre o instrumento.

O início dos anos 1930 foi escolhido como marco temporal final deste trabalho por ter sido um período de grandes transformações culturais e políticas, não somente para a cidade de São Paulo. A regulamentação da propaganda nas emissoras de rádio possibilitou a profissionalização dos músicos no país e alterou os padrões de produção e consumo da música. "Em geral, o modelo de negócio das três primeiras décadas do século XX renovou-se a nível mundial e surgiram as associações comerciais entre a indústria fonográfica, a rádio e o cinema, potencializando ainda mais seu raio de influência cultural"[8]. Além disto, foi o momento em que a indústria fonográfica brasileira se modificou após três décadas de predomínio da gravadora Odeon e da Casa Edison. O início da década de 1930 marcou também o estabelecimento do circuito de partituras para violão na capital paulista, completando os elementos necessários para a instituição do movimento do instrumento na cidade. Portanto, àquela altura, os processos de formação do *mundo do violão* na cidade já estavam postos em operação.

Embora ainda sejam poucos os estudos dedicados à análise da produção para violão anterior à primeira metade do século XX, tanto de compositores nascidos quanto radicados no Brasil[9], a abertura de diversos acervos particulares à consulta pública tem possibilitado o rastreamento de algo da produção apontada pelos periódicos do século XIX. Algumas das recentes descobertas sobre a atividade oitocentista de violonistas indicam a existência de obras para o instrumento em diversas localidades brasileiras.

O músico e pesquisador Rogério Budasz[10] trouxe à luz a atividade de Bartolomeo Bortolazzi (1772-1846), músico italiano que residiu no Brasil por mais de trinta anos, cuja obra para o violão começou a ser conhecida recentemente[11]. Bortolazzi foi bandolinista, compositor e violonista. Obteve sucesso em Viena, Leipzig, Dresden e Londres como

---

[8] GONZÁLEZ, Juliana Pérez. **A indústria fonográfica e a música caipira gravada:** uma experiência paulista (1878-1930). 2018. Tese (Doutorado em História Social) − Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, p. 25.

[9] AMORIM, Humberto. Alfredo Imenes: um pioneiro da música de câmara com violão no Brasil. Curitiba; **Revista Vórtex**, v. 6, n. 3, 2018, p. 43.

[10] BUDASZ, Rogério. Bartolomeo Bortolazzi (1772-1846): mandolinist, singer, and presumed carbonaro. **Revista portuguesa de musicologia**, v. 2, n. 1, p. 79-134, 2015.

[11] Ver recital do violonista Max Riccio no Acervo do Violão Brasileiro: https://www.violaobrasileiro.com.br/videos/max-riccio-brasil-recital-con-obras-de-bartolomeo-bortolazzi-1772-1846, acesso em nov. 2020.

virtuoso do bandolim. Manteve-se ativo ainda como violonista, cantor, professor e compositor de música instrumental e vocal. Foi ainda autor de métodos para bandolim e violão.

A pesquisadora Márcia Taborda tratou do violão na agenda oitocentista carioca[12], trazendo à luz as práticas musicais dos salões das elites e a atividade de compositores como o próprio Bartolomeu Bortolazzi e Vicente Ayala. Ainda no cenário fluminense, o pesquisador Humberto Amorim trouxe importantes contribuições sobre a música e a atuação, tanto pedagógica como artística, de nomes como Alfredo Imenes[13] e Melchior Cortez[14]. Outras localidades que tiveram suas atividades com violão no século XIX relatadas na historiografia recente sobre o violão foram Pernambuco[15] e Rio Grande do Sul[16].

A expansão das hemerotecas digitais tornou este conhecimento mais acessível, fazendo emergir práticas musicais que apontam para uma produção e uma circulação que a historiografia sobre o instrumento julgava ter sido alcançada somente nas primeiras décadas do século XX. Trata-se, portanto, de um novo momento para a história do instrumento, de uma verdadeira reconstrução da musicologia do violão.

Cabe ressaltar que importantes trabalhos de pesquisa sobre o violão na cidade de São Paulo foram realizados antes do advento das hemerotecas digitais e/ou da abertura para consulta pública de diversos acervos particulares. Mencionam-se as pesquisas de mestrado e doutorado do professor Giacomo Bartoloni (UNESP). No mestrado (1995), Bartoloni fez um levantamento bibliográfico de informações sobre a prática do instrumento em São Paulo, por meio de jornais e revistas especializadas. Apresentou ainda uma listagem de obras significativas do período analisado. No doutorado (2000), Giacomo Bartoloni estudou o violão em São Paulo com enfoque na história social do instrumento. O autor comparou as técnicas de composição para piano com as técnicas de composição para violão, mostrando que elas se influenciaram mutuamente.

Citam-se também os trabalhos de Maurício Orosco (2001) e Paola Picherzky (2004), que trouxeram à luz os personagens de Isaías Sávio e Armando Neves, respectivamente,

---

[12] TABORDA, Marcia. O violão na agenda musical carioca oitocentista. **OPUS**, v. 25, n. 1, p. 56-71, 2019.
[13] AMORIM, Humberto. Alfredo Imenes: um pioneiro da música de câmara com violão no Brasil. Curitiba; **Revista Vórtex**, v. 6, n. 3, 2018.
[14] AMORIM, Humberto. Melchior Cortez: um precursor do violão de concerto no Rio de Janeiro. Santiago: **Números**, 2020. AMORIM, Humberto. Idiomatismos na produção para violão de Melchior Cortez (1882-1947) **Debates Unirio**, n. 21, p.43-79, nov. 2018.
[15] AMORIM, Humberto. As primeiras apresentações de violão em Pernambuco (1830-1850). In: **Anais**, XXVIII Congresso da ANPPOM-Manaus AM. 2018. AMORIM, Humberto. Pedro Nolasco Baptista: traços biográficos e atividades musicais em Pernambuco (1832-1865). **ORFEU**, v. 3, n. 1, p. 230-256, 2018.
[16] AMORIM, Humberto; WOLFF, Daniel. Movimentos do violão no Rio Grande do Sul oitocentista. **Revista Vórtex**, v. 7, n. 3, 2019.

abordando a obra e a atuação destes músicos. Estas são algumas das pesquisas que lançaram as bases sobre as quais o campo pode se expandir.

Outra pesquisa fundamental é a dissertação de mestrado de Gilson Antunes (2002), sobre Américo Jacomino, o Canhoto. Trata-se de uma pesquisa referencial, não somente sobre Canhoto, mas também sobre o movimento do violão na cidade de São Paulo nas duas primeiras décadas do século XX, disponibilizando dados sobre repertório, gravação e circulação do violão na cidade. Deve-se, ainda, a Paulo Castagna, Gilson Antunes e Eduardo Fleury, uma pesquisa pioneira, realizada em periódicos paulistanos, no início dos anos 1990. Os três pesquisadores selecionaram as notícias sobre violão nas três primeiras décadas do século XX. Trata-se de um trabalho de fôlego, em três tomos, que tem servido de base para diversos artigos e pesquisas desde então[17].

Os dados extraídos de periódicos sobre o repertório em circulação na cidade (1904-1928) contidos no trabalho de Antunes foram ampliados para o recorte do presente estudo (1890-1932) e cruzados com o repertório musical mais geral em difusão na capital; com os dados sobre registros fonográficos realizados pelos violonistas aqui abordados; e com documentos, notadamente as partituras localizadas em acervos. A análise destes cruzamentos permitiu levantar hipóteses, extrair conclusões, identificar tendências e mapear a expansão, difusão e diversificação do repertório para violão na cidade.

Os acervos foram fundamentais para a construção deste trabalho. Eles preservam identidades e abrigam memórias, já que não representam mais as práticas sociais de determinado grupo[18], possibilitando ao pesquisador — por meio dos documentos que preservam – uma aproximação das práticas do passado, e, para a musicologia, trazem a perspectiva de reconstrução de repertórios. No caso do presente estudo, as revistas e jornais do período funcionaram como uma espécie de mapa que guiou a investigação: as informações sobre a atuação de músicos, encontradas em periódicos do século XIX e início do XX, permitiram o rastreamento de vestígios do repertório, e ajudaram a redimensionar a produção e a circulação musical em São Paulo. Na medida em que preservam resíduos das práticas musicais "internas", para além da música que circulava comercialmente, os acervos permitem

---

[17] **"O Violão em São Paulo (1900-1930)"**, a pesquisa não está publicada, mas ela é facilmente acessada devido à generosidade dos autores.

[18] NORA, Pierre et al. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História:** Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, v. 10, 1993, p. 13.

ainda uma percepção mais acurada dos gêneros, estilos e técnicas[19], ampliando nossa percepção acerca do papel ocupado, no caso da presente pesquisa, pelo violão na sociedade paulista, possibilitando uma visão (e audição) mais acurada sobre o seu alcance e difusão.

Este trabalho se beneficiou enormemente da abertura da Coleção Ronoel Simões (2016). Simões (1921-2010) — violonista paulista, pesquisador e colecionador — construiu, ao longo de quase seis décadas, um dos maiores acervos de partituras e gravações de violão dedilhado do mundo. A coleção foi adquirida pela prefeitura de São Paulo em 2010. No ano de 2016, a Discoteca Oneyda Alvarenga, situada no Centro Cultural São Paulo, disponibilizou o acervo, ainda em fase de catalogação (2020-2021), ao público[20].

Ronoel Simões iniciou sua coleção na década de 1940. Na década de 1950, teve a ideia que trouxe um grande diferencial para sua coleção: passou a levar violonistas a estúdios para registrar, por conta própria, os chamados acetatos[21]. Alguns dos violonistas cuja obra sobreviveu grande parte graças ao empenho pessoal de Ronoel foram: Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto[22], Agustín Barrios e Othon Salleiro. Além das gravações, existem documentos, partituras editadas e cerca de 1500 partituras manuscritas, outra enorme fonte de reconstrução de trajetórias e repertórios, já que há uma parte considerável de músicas inéditas.

Na Coleção não constam somente os violonistas consagrados, pois Simões não fazia juízo de valor, tendo colecionado tudo que foi possível sobre violão dedilhado[23]. Neste sentido, seu acervo possibilita traçar um panorama bastante alargado do instrumento, não somente dos cânones, apresentando-se como uma potente fonte de reconstrução de narrativas obliteradas. Além da biblioteca de Isaías Sávio, que foi adquirida na década de 1970 pelo

---

[19] Desenvolver a arquivologia musical para aumentar a eficiência da Musicologia. In: ROCHA, Edite e ZILLE, José Antônio Baêta (orgs.). p. 191-243. **Musicologia[s].** Barbacena: EDUEMG, 2016, p. 192-195.

[20] Em razão da pandemia de Covid-19, só foi possível realizar a pesquisa in loco até março de 2020, felizmente, grande parte do material já havia sido coletado àquela altura, o que possibilitou este trabalho.

[21]Um disco de acetato é um tipo de disco, um meio mecânico e analógico de armazenamento de som, amplamente usado da década de 1930 até a década de 1950 para radiodifusão e gravação. Diferentemente dos discos de vinil, que são rapidamente moldados a partir de pedaços de plástico (policloreto de vinila), através de produção em massa, o disco de acetato é criado através do uso de um torno de gravação para talhar um sulco com um sinal de áudio modulado na superfície de um disco virgem especial, envernizado. No processo de fabricação dos discos de vinil, o acetato é produzido para gerar os moldes negativos deste, cada molde pode produzir milhares de discos.

[22] Foi a partir destas gravações que Paulo Bellinati pode realizar o trabalho de recuperação e difusão das obras do compositor e violonista paulistano, gravando e editando suas obras (*Guitar Solo Publication*, 1991).

[23] Chama-se de violão dedilhado aquele em que são utilizados os dedos para tanger as cordas e não um plectro ou uma palheta.

colecionador, após a morte do violonista uruguaio, Ronoel incorporou ainda arquivos pessoais de Antônio Giacomino, João Avelino de Camargo e José Alves da Silva, o Aimoré[24].

Outros acervos fora de São Paulo foram consultados, entre eles citam-se: Coleção Almirante (MIS-RJ), Acervo Antônio Rebello (RJ), Acervo Ban - UFRJ (Biblioteca Alberto Nepomuceno), Acervo FBN (Biblioteca Nacional - RJ), Acervo Jacob do Bandolim (MIS-RJ), Acervo João Mohana (Maranhão), Acervo Jodacil Damaceno (UFU-MG), Acervo Museu de Música de Mariana (MG), Acervo Museu Imperial (RJ), Acervo Museu Villa-Lobos (RJ), Acervo Sérgio Abreu (RJ), Acervo Uni-Rio (RJ), Acervo Mozart de Araújo (RJ), Acervos da cidade de Campos dos Goytacazes (RJ) e Biblioteca Municipal do Porto (Portugal).

Fora da cidade de São Paulo, verificou-se que a produção "interna" (as obras que não foram editadas comercialmente, os manuscritos) realizada pelos violonistas locais, circulou basicamente no Rio de Janeiro. Elas foram encontradas nos acervos de Jacob do Bandolim[25], Antônio Rebello[26] e Almirante[27]. Ainda assim, pouco desta produção chegou aos acervos fluminenses, e a maior parte das obras encontradas foi composta por instrumentistas que frequentavam o ambiente do choro e/ou do violão de concerto da então capital federal. Portanto, o cruzamento de informações indica que os próprios violonistas populares faziam a divulgação de suas músicas.

Durante todo o percurso, foi a música que guiou a busca. O esforço deste trabalho foi no sentido de "dar som" aos diversos nomes encontrados nas investigações sobre a atividade musical dos violonistas em São Paulo. Assim, fez parte da pesquisa a leitura de dezenas de partituras localizadas nos acervos, com a finalidade de conhecer uma parcela da produção desses músicos e selecionar um repertório que pudesse representar algo da sonoridade cultivada por aqueles instrumentistas. Ainda, as partituras nos auxiliaram não somente na investigação das técnicas, estilos e repertórios em curso na cidade, mas também na

---

[24] Embora a coleção já esteja mapeada, a catalogação foi interrompida em razão da quarentena imposta pela pandemia, portanto, é provável que ainda venham a ser localizados mais acervos incorporados à Coleção Ronoel Simões.

[25] Jacob Pick Bittencourt (1918-1969). Compositor, bandolinista e pesquisador. Autodidata, dedicou-se ao choro. https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa13011/jacob-do-bandolim, acesso em 31 jan.2021. O Acervo de Jacob do Bandolim está localizado no MIS-RJ.

[26] Acervo particular do professor e violonista Antonio Rebello (1902-1965), discípulo de Quincas Laranjeiras e de Isaías Sávio, avô do legendário duo de violões formado pelos irmãos Sérgio e Eduardo Abreu. O Acervo encontra-se e propriedade do violonista e luthier Sério Abreu.

[27] Henrique Fróis Domingues (1908-1980). Compositor, cantor, radialista, pesquisador. Foi apelidado de Almirante na juventude, quando serve a Reserva Naval. Inicia-se em 1928, no grupo amador Flor do Tempo, como pandeirista, e mais tarde como cantor no Bando de Tangarás - com Braguinha, Alvinho, Henrique Brito e Noel Rosa. Devido ao grande sucesso como radialista, ficou conhecido como "a mais alta patente do rádio". http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa560846/almirante, acesso em 31 jan. 2021.

identificação de aspectos da circulação, difusão e recepção envolvidos nesta produção, incluindo aí os músicos, professores e editores, "pois a partitura é antes de tudo virtualidade sonora e seu fascínio reside justamente na possibilidade de pensar o intervalo existente entre o virtual e o real — o âmbito da práxis, o universo das relações e agentes que dão sustentação ao documento"[28].

No que diz respeito aos manuscritos, embora diversos músicos abordados neste estudo, tais como Diogo Piazza, João Avelino de Camargo, Alberto Baltar, Theotonio Côrrea, Antônio Giacomino, José Alves da Silva (Aimoré) e João dos Santos grafassem suas próprias músicas, outros tantos violonistas compositores aprenderam a tocar o instrumento através da tradição oral e não sabiam ler e/ou escrever partituras: eram os chamados músicos *práticos*. Este foi o caso de Laroza Sobrinho (1905-1968), Armando Neves (1902-1974) e Antônio Rago (1916-2008) [29]. Nessas circunstâncias, alguns violonistas tiveram a iniciativa de anotar em partitura obras de alguns desses compositores, possibilitando o conhecimento de algo dessa produção que teria certamente se perdido por completo.

Entre eles, cita-se Geraldo Ribeiro (1939), violonista, arranjador baiano, compositor de mais de duzentas e oitenta obras para violão solo e para diferentes formações – violão e orquestra, duos e quartetos. Suas gravações destacam-se pelo pioneirismo e qualidade técnica e musical. Foi o primeiro a utilizar os registros em disco de acetato de Garoto, da coleção particular de Simões acima citada, para transcrever algumas de suas obras e gravá-las em disco (1980). Geraldo Ribeiro ainda é responsável por ter grafado composições dos violonistas paulistanos Armando Neves e Antônio Rago.

Embora a pesquisa seja fundamental quando se pensa em reabilitação de repertório, a disponibilização e a divulgação das obras são duas outras dimensões igualmente necessárias e importantes. Neste sentido, foram realizados registros sonoros de dez músicas de sete dos compositores violonistas abordados no trabalho. A intenção primeira, depois da escolha do repertório, era a realização dos registros em estúdio, no mês de janeiro de 2021, porém, a pandemia foi se agravando e, para que o trabalho não ficasse mudo, a opção feita foi pela

---

[2828] GONÇALVES, Janice. **Música na cidade de São Paulo:** o circuito da partitura. 1995. Dissertação (Mestrado em História Social) − Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995, p.6.

[29] Longevo violonista paulistano, Rago foi integrante do regional de Armando Neves e acompanhou cantores como Silvio Caldas, Francisco Alves e Aracy de Almeida. Foi aluno de Edgar Mello. Sua atuação profissional teve início em 1935, quando dirigiu o regional da Rádio Cultura de São Paulo. RAGO, Antônio. **A longa caminhada de um violão.** Livraria Editora Iracema, 1986, p. 15-22. Compositor de mais de 400 obras, sua atuação não recebeu atenção individualizada até o momento e sua produção musical ainda precisa de compilação e organização para que possa ser dimensionada.

realização de registros caseiros, pretendendo realizar as gravações em estúdio posteriormente[30].

Por fim, é notável o ecletismo do repertório desses primeiros violonistas, que cultivaram tanto o repertório nacional popular quanto o repertório europeu de concerto, refletindo a permeabilidade entre as práticas musicais *altas* e *baixas*, uma constante na constituição da música brasileira, que se encontra bem representada no violão instrumental brasileiro. O repertório dos instrumentistas em São Paulo estava inserido na tradição mais ampla do violão brasileiro: as danças de salão europeias, como valsas, mazurcas e gavotas, foram reelaboradas com temáticas populares locais, urbanas e rurais. Esses compositores utilizaram-se das técnicas e do repertório do violão de concerto para explorar novas texturas e novos recursos idiomáticos. Eles foram muito bem-sucedidos na realização de sínteses das trocas transversais entre os mais diferentes níveis de experiências musicais postos em convivência nos contextos urbanos em formação. Justamente em razão das diferenças entre as experiências de cada localidade, é possível traçar particularidades no repertório criado na cidade, conforme será possível observar no decorrer da pesquisa.

Evidente que não existe "pureza" nesses processos. Os intercâmbios entre os músicos e músicas de diversas localidades e temporalidades foram sempre uma realidade e intensificaram-se com a união dos interesses comerciais da fonografia e radiofonia, criando uma falsa impressão de homogeneidade. Cabe aos pesquisadores e intérpretes a tarefa de trazer à luz os diferentes repertórios locais que ainda dormem em diversos acervos particulares e públicos espalhados pelo país. Nesse sentido, este livro pretende dar uma pequena contribuição para a reconstrução do complexo mosaico das sonoridades paulistanas da virada do século XIX e início do século XX.

---

[30] É possível acessar os arquivos no endereço contido no Apêndice deste trabalho. Outro músico que transcreveu para partitura obras localizadas na Coleção Ronoel Simões foi Vital Medeiros (1931-2001). Nascido em Suzano, cidade próxima a São Paulo, foi um dos principais violonistas de sua geração. Fez parte do Sexteto Paulistano de Violões, além de ter se apresentado em duo de violões com Nelson Cruz. Deve-se mencionar ainda Edmar Fenício (1939), aluno de Vicente Ferreira, Isaias Sávio e Guido Santórsola. Fenício é violonista, compositor, arranjador e pesquisador. Foi responsável por grafar diversas obras dos compositores aqui abordados. A convivência com o maestro Leo Peracchi (1911-1993) certamente influenciou a boa escrita de Fenício, que também é reconhecido pela exímia qualidade das transcrições que realizou de gravações dos violonistas do início do século XX.

1. O VIOLÃO NO ARRAIAL DOS SERTANISTAS

As condições apresentadas pela cidade de São Paulo para o desenvolvimento da produção, difusão e recepção da música diferem sobremaneira das circunstâncias presentes na então capital do país, Rio de Janeiro, cuja produção serviu de base para a construção da historiografia musical no Brasil[31]. O carro-chefe da economia paulista até 1850 era a produção açucareira, da região próxima à região de Campinas. Uma economia rural, de mentalidade colonial, com fortes elementos tradicionais, sendo predominante a presença da igreja católica[32]. A cidade enfrentava a falta de articulação com os demais centros culturais e artísticos da Europa e da capital federal já que a viagem para o litoral era dificultada pela grande muralha da serra do mar.

A São Paulo de então era conhecida como o Arraial na Borda do Sertão, ou Arraial dos Sertanistas[33], uma vez que servia de paragem para os bandeirantes[34] que rumavam para o interior do país. Além das óbvias restrições para obtenção de materiais (instrumentos musicais, tintas e telas), nas ruas da cidade desfilavam carros de boi e tropeiros. Em comparação ao *frenesi* da capital do Império, a cidade não era nem um pouco atraente para a circulação de artistas. "Ficava atrás não só do Rio de Janeiro, de Salvador e Recife, cidades já nascidas com vocação de centros importantes, mas também de Belém, Niterói, Porto Alegre, Fortaleza e Cuiabá. São Paulo era a prima pobre, a enjeitada, a excluída"[35].

Desde os tempos coloniais, as informações disponíveis sobre cordofones de cordas dedilhadas[36] na cidade de São Paulo, indicam que o instrumento era utilizado para

---

[31] Ver mais sobre o assunto em: MORAES. José Geraldo Vinci de. **Criar um Mundo do Nada:** A invenção de uma historiografia da música popular no Brasil. São Paulo: Intermeios, 2019.

[32] MORAES, Júlio Lucchesi. **São Paulo: capital artística**: a cafeicultura e as artes na belle époque (1906-1922). São Paulo: Beco do Azougue, 2014, p. 39.

[33] BRUNO, Ernani Silva. **História e tradições da cidade de São Paulo.** São Paulo: José Olympio, 1954, p. 71.

[34] Indivíduos que tomavam parte das *Bandeiras,* expedições, particulares ou oficiais, de penetração do território brasileiro na época colonial (séc. XVI a XVIII). Geralmente partiam da capitania de São Vicente e tinham como objetivos fundamentais a captura de indígenas e a detecção de jazidas de pedras e metais preciosos. As *Bandeiras* foram responsáveis pelo alargamento do território brasileiro, pois geralmente não respeitavam os limites impostos pelo Tratado de Tordesilhas. AMARAL, Antônio Barreto. **Dicionário de história de São Paulo**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006, p. 89.

[35] TOLEDO. Roberto Pompeu. **A capital da vertigem**: uma história de São Paulo de 1900 a 1954. São Paulo: Objetiva, 2015, p. 16.

[36] Encontram-se os termos violão, viola, guitarra, viola francesa ou ainda violão francês. Sendo que a viola francesa era o nome utilizado em Portugal para o violão. Há uma falta de precisão na utilização dos termos para designar o instrumento na historiografia musical brasileira. Para melhor compreensão dos processos e práticas que envolveram a assimilação dos instrumentos de cordas dedilhadas à sociedade brasileira e sua taxonomia, cita-se a importante tese de doutorado de Humberto Amorim Neto (2015) que busca revelar parte dos contextos históricos e socioculturais que envolveram a chegada e a difusão dos cordofones dedilhados no Brasil, abarcando uma faixa temporal e geográfica que vai da Península Ibérica Medieval ao século XVII brasileiro. AMORIM,

acompanhar canções, prática esta que existe de forma intensa até os dias de hoje. Nada impedia que o violão fosse cultivado em sua vertente solista, mas, a julgar pela falta de publicações e de informações sobre professores habilitados para o ensino do instrumento, tende-se a afirmar que ainda não estavam dadas as condições propícias para o estabelecimento da atividade solista de forma mais intensa na cidade até fins do século XIX e início do XX.

1.1 Primeiras notícias sobre violão em São Paulo

Até meados do século XIX, grande parte dos dados encontrados nos jornais da capital acerca das práticas musicais com o instrumento aponta para o seu cultivo entre os escravizados, especialmente no interior da província. Diversos anúncios[37] traziam na descrição sobre os "escravos fugidos" expressões como: "muito afeiçoado a folguedos, cantador, e tocador de viola"[38], "sabe ler e escrever e tocar viola"[39], e "toca viola com a mão esquerda"[40] "é tocador de viola à esquerda"[41]. Estes anúncios apareceram nos periódicos brasileiros até a abolição da escravatura (1888). Destaca-se a utilização indiscriminada do termo viola e violão, apontando a falta de precisão na utilização dos termos para designar o instrumento na historiografia musical brasileira do período, sendo que, a medida em que o tempo avançou, o violão foi tomando lugar da viola nestes anúncios.

A partir de 1830, surgiram as primeiras menções na imprensa paulistana[42] sobre a compra e venda de violões entre particulares. Em 1841, um anúncio chamou atenção, "vende-se um violão francês[43] com caixa, uma estante para música de gosto muito moderno, com dois castiçais elásticos que se desarmam todos"[44], o que sugere que o estudante sabia ler partituras.

Humberto. **Da Península Ibérica medieval ao século XVII**: a chegada e a difusão dos cordofones de cordas dedilhadas no Brasil. 2015. Tese (Doutorado em Música) - Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

[37] A grafia dos textos de jornal foi atualizada no intuito de facilitar a fruição da leitura.

[38] *O Novo Farol Paulistano,* São Paulo, ano 6, ed.454, 10 ago. 1836, p. 4.

[39] *O Farol Paulistano, São Paulo,* ano 03, ed. 224, 27 jun. 1829, p. 4.

[40] *O Farol Paulistano,* São Paulo, ano 03, ed. 262, 24 out. 1829, p. 4.

[41] *O Farol Paulistano,* São Paulo, ano 04, ed. 367, 22 jul. 1830, p. 4.

[42] O primeiro jornal paulistano impresso surgiu junto com a primeira tipografia da cidade, em 1827, o *Farol Paulistano*. O primeiro jornal (1823), o *Paulista*, era manuscrito. PETROLLI, Valdenizio. O Paulista – O primeiro jornal da Província**. V Congresso Nacional de História da Mídia,** São Paulo, 2007.

[43]Nota-se que o uso do termo *violão francês*, utilizado em Portugal para designar o violão, indica que esta expressão também foi vigente em São Paulo na primeira metade do século XIX.

[44] *A Phenix*, São Paulo, ano 04, ed. 364, 09 out. 1841, p. 4.

Em 1854, o jornal o *Correio Paulistano* anunciou a venda de um método de violão[45] do italiano Francesco Molino (1768-1847). São Paulo contava com cerca de 25 mil habitantes. 1854 foi também o ano do surgimento do *Correio Paulistano*, sendo o segundo jornal diário da capital[46], assim, é possível que o método já circulasse na cidade e com o surgimento do periódico diário — que funcionava também como tipografia — tenha passado a ser anunciado na imprensa[47].

1.2 Primeiras informações sobre práticas musicais com violão

Em 1828, a Academia de Direto do Largo de São Francisco deu início às suas atividades. Com ela, a cidade recebeu estudantes de diversas localidades do país, que trouxeram instrumentos musicais, promoveram saraus e serestas, fundaram jornais, encenaram peças teatrais. Enfim, transformaram a vida cultural da pequena cidade de menos de 20.000 habitantes[48]. O curso de Direito foi determinante para o desenvolvimento musical e para o cultivo do violão na cidade[49]. Contudo, São Paulo já não se restringia ao "burgo estudantil"[50] do triângulo central[51]. Havia uma população pobre — fortemente miscigenada, inicialmente entre brancos e índios, os mamelucos, com uma minoria de negros e brancos "puros"[52] — em sua maioria composta por mulheres que foram formando suas sociabilidades[53] na busca por sobrevivência.

---

[45] Ver mais sobre os métodos europeus para violão e sua importância na disseminação do violão no país no capítulo 8.
[46] Fundado em 1853, *O Constitucional* foi de fato o primeiro jornal diário de São Paulo, mas durante um curto período: de 02 de março de 1854 até 25 de maio de 1854, voltando a ser bissemanal, como fora no início. Fonte: www.arquivoestado.sp.gov.br/memoriaimprensa, acesso em 10 abr. 2020.
[47] O primeiro anúncio localizado sobre o método data de 02 de abril de 1854.
[48] MORAES, José Geraldo Vinci de. **Sonoridades paulistanas:** final do século XIX ao início do século XX. Rio de Janeiro: Funarte, 1997, p. 35-36.
[49] Ver mais sobre o assunto em: REZENDE, Carlos Penteado de. **Tradições musicais da Faculdade de Direito de São Paulo:** Ed. ilustrada, comemorativa do IV centenário de São Paulo. São Paulo, Edição Saraiva, 1954.
[50] BRUNO, Ernani Silva. **História e tradições da cidade de São Paulo.** São Paulo: José Olympio, 1954, p. 441.
[51] Área central, onde a cidade ficava circunscrita, compreendia a área entre o Largo São Francisco (onde fica a Academia de Direito), o Largo São Bento e a Praça da Sé, que formam o "triângulo histórico" onde surgiu o Colégio Jesuíta, a partir do qual se originou o povoado e, posteriormente, a "Vila de São Paulo de Piratininga" TOLEDO. Roberto Pompeu. **A capital da solidão**: uma história de São Paulo das origens a 1900. São Paulo: Objetiva, 2012, p. 489.
[52] MARCÍLIO, Maria Luiza**. A Cidade de São Paulo**: povoamento e população (1750-1850). Edusp: São Paulo, 2014, p. 66.
[53] Ver mais sobre o tema no livro **Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX** (1995), da pesquisadora Maria Odila Leite da Silva Dias.

O primeiro júri na capital paulista (1829) foi realizado um ano após a chegada dos estudantes de direito. A sessão foi relatada por um jornal mineiro que trouxe a notícia de uma serenata improvisada ocorrida ao término do julgamento:

> Na rua, à vista das luminárias que por vários e faustos motivos eram postas, lembraram-se tanto Estudantes, como os que não eram, que se deveria procurar uma música regimental para cantar-se um hino. Esta não foi possível reunir-se. Formou-se depois uma dos próprios Estudantes, de flautas, rabecas e violões: indo primeiro a casa de um, aí foi servido um chá, que não obstante ser preparado à pressa e por tanta gente pode-se chamar de esplendido. Ele foi seguido de danças, valsas[54].

Manifestação de elite trazida pelos portugueses, a serenata, ou seresta[55], foi amplamente cultivada pelos estudantes do Largo de São Francisco[56]. O violão, que fazia parte desta manifestação, esteve sempre presente e figurou também na obra de diversos poetas estudantes do Largo de São Francisco, entre eles citam-se Álvares de Azevedo (1831-1852), Bernardo Guimarães (1825-1884) e Fagundes Varela (1841-1875). Desde então, cresceu o número de iniciativas que objetivaram a promoção de um ambiente cultural e artístico. Os próprios grupos e agremiações estudantis ocuparam durante certo tempo a Casa da Ópera[57] — que, apesar do nome, era um teatro improvisado, ao lado do Pátio do Colégio[58] —, realizando uma série de atividades culturais por lá[59].

Figura 1. Improvisado e precário teatro que se situava ao lado da Igreja e do Colégio Jesuíta, a Casa da Ópera foi utilizada pelos estudantes de Direito para promoção de atividades culturais. Foto de Augusto Militão de Azevedo (c.1860)

---

[54]Jornal *Astrea*, Minas Gerais, n. 383, 27 jan. 1829, p. 3-4.

[55] "Seresta é o mesmo que serenata. Segundo Luciano Gallet, 'a seresta (serenata) é o choro, com a mesma formação instrumental, ou diversa - acompanhando um cantor solista popular'. As serestas, hoje em dia em decadência nos grandes centros, [referindo-se ao final da década de 1920] foram o regalo da geração passada; e realizavam-se nas ruas, nas praias, especialmente em noite de luar". In: ANDRADE, Mário de. **Dicionário musical brasileiro**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1999, p. 472.

[56] Os imigrantes italianos logo se identificaram com ela, continuando a tradição que fez parte da paisagem sonora da capital até as primeiras décadas do século XX. MORAES. José Geraldo Vinci de. Polifonia na metrópole: história e música popular em São Paulo. **Tempo** (Rio de Janeiro), 2000b, p. 1-23. Disponível em: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=1670/167018242003, acesso em 30 set. 2020, p.8.

[57] A Casa da Ópera, fundada por volta de 1770, era um edifício pequeno, construído em taipa de pilão, localizado no Largo do Palácio. Foi demolido em 1870. AMARAL, Antônio Barreto. **Dicionário de história de São Paulo**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006, p. 32.

[58] O Pátio do Colégio ou Largo do Palácio, como também ficou conhecido, é um sítio arqueológico onde foi levantada a primeira construção da cidade de São Paulo, quando o padre Manuel da Nóbrega e o então noviço José de Anchieta estabeleceram um núcleo para fins de catequização de indígenas no Planalto. Ver mais sobre o Pátio do Colégio em: LIMA, Solange Ferraz de. Pátio do colégio, largo do palácio. **Anais do Museu Paulista**: História e Cultura Material, v. 6, n. 1, p. 61-82, 1999.

[59] MORAES, Júlio Lucchesi. **São Paulo: capital artística**: a cafeicultura e as artes na belle époque (1906-1922). São Paulo: Beco do Azougue, 2014, p. 47.

Fonte: Acervo do jornal *O Estado de São Paulo.*

1.3 Instrumentos, partituras e violonistas em circulação

Em 1856, entrou em atividade a primeira casa de aluguel e venda de pianos em São Paulo. Começaram também as discussões sobre a abertura do Teatro São José, sendo que a sua construção teve início em 1858 e a inauguração aconteceu em 1864[60]. Na década de 1860, a cidade possuía, além do Teatro da Ópera, o Teatro do Palácio do Governo, também no Pátio do Colégio, o Teatro alemão do Dr. Rath, situado no bairro da Glória, com capacidade para 500 pessoas, construído pelo engenheiro de mesmo nome e o Batuíra, situado na Rua da Cruz Preta, atual Quintino Bocaiúva[61].

Figura 2. Teatro São José no ano de 1862, conforme é possível notar, com as obras inacabadas. O prédio situava-se na atual Praça João Mendes. Foto de Militão Augusto de Azevedo (1862)

[60] BINDER, Fernando Pereira. **Profissionais, amadores e virtuoses:** piano, pianismo e Guiomar Novaes. 2018. Tese (Doutorado em Musicologia) − Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, p. 103.

[61] ANTUNES, Gilson Gimenes Uehara. **Américo Jacomino Canhoto e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo**. 2002. Dissertação (Mestrado em Música) − Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002, p. 11.

Fonte: Pompeu de Toledo (2012).

O circo, que desempenhou papel fundamental na profissionalização dos músicos[62] e na difusão da música brasileira, também começou suas atividades na capital paulistana no ano de 1856. A cidade contava então com apenas um hotel[63] e dois restaurantes[64] vistos com desconfiança pelos habitantes locais[65]. Em 1860 surgiu a primeira livraria, a Casa Garraux, que possuía uma tipografia e comercializava partituras, e a Casa Levy[66], loja de joias e relógios que vendia também partituras, instrumentos e suprimentos musicais.

Ainda em 1860, a *Revista Dramática* trouxe a notícia de um violonista chamado Giovani Scioppio: "que executa no violão as partes mais difíceis que lhe pedem"[67]. Outra referência a um violonista neste período foi acerca da visita de Clementino Lisboa (1835-1879), engenheiro e violonista amador[68], residente no Rio de Janeiro. Foi chamado de "primeiro herói a apresentar o instrumento em versão solista" em artigo publicado na revista

---

[62] Ver sobre violão e circo no capítulo quatro, em 4.5.

[63] No mesmo ano, passaram ao número de três estabelecimentos, e, em 1863, eram sete. TAUNAY. Affonso de Escragnolle. **História da cidade de São Paulo**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2004, p. 316.

[64] Restaurantes começaram a aparecer em 1852, mantidos por franceses, porém sem hospedagem. Em passaram a existir hotéis. Em 1857, eram cinco hotéis que não passavam de pequenas estalagens. Os trabalhos da *São Paulo Railway* foram determinantes para o aparecimento de tais casas que acabaram extirpando a prevenção popular. TAUNAY. Affonso de Escragnolle. **História da cidade de São Paulo**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2004, p. 320.

[65] MORSE. Richard McGee. **São Paulo: raízes oitocentistas da metrópole**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1950, p. 12.

[66] Fundada em 1860 por Henrique Luiz Levy, pai do compositor Alexandre Levy, instalou-se primeiramente na rua XV de Novembro (então Rua da Imperatriz). Na década de 1920 mudou-se para a Rua Barão de Itapetininga (região central de São Paulo) e lá ficou até 1947, quando se mudou para a Rua da Consolação, onde teve três lojas. Ficou na Rua Aspicuelta, no bairro de Pinheiros de 1974 a 1994, quando se transferiu para a Rua Girassol, na Vila Madalena, onde permanece até hoje. Em https://casalevydepianos.com.br/, acesso em 30 set. 2020.

[67] *Revista Dramática*, São Paulo, ano 01, vol.3, 1860, p. 42.

[68] Ressalta-se que, naquele período, amador não se referia às capacidades e habilidades técnico-musicais, mas sim ao fato de o músico desempenhar outra profissão que garantia seu sustento financeiro que não a música.

O Violão[69]. Lisboa compareceu a um sarau na capital paulista, na residência de Sizenando Nabuco[70], no ano de 1864:

> O hábil artista Sr. Lisboa foi o rei da festa, extraindo das cordas do seu violão os mais harmoniosos e suaves sons que jamais violão algum poderá imitar. O eminente poeta revelou uma alma elevada e um superior talento. A *Norma* e a *Traviata*, esses dois suspiros supremos da deusa esplendorosa da música, foram interpretados e executados com sentimento que ia direto à alma dos artistas, enleando a todos em uma mesma rede de vaporosos amores[71].

A ópera *Norma*, de Vincenzo Bellini (1801-1835), foi estreada em 1831 e *La Traviata*, de Giuseppe Verdi (1813-1902), em 1853. Sucessos mundialmente populares até os dias de hoje, estas óperas eram, então, composições relativamente recentes[72]. É interessante perceber "como esse fascínio pelo espetáculo transcendia o ambiente teatral e transmutava-se em apresentações de conjuntos musicais de várias formações e finalidades"[73].

Ainda em 1864, teve início a Guerra do Paraguai (1864-1870). São Paulo, como o resto do país, rendeu-se ao ardor patriótico. Nesse período, o italiano Angelo Agostini (1843-1910), um dos pioneiros da caricatura no país, fundou na cidade dois semanários satíricos, o *Diabo Coxo* (1864-1865), em parceria com Luís Gonzaga Pinto da Gama (1830-1882) e com o já citado Sizenando Barreto Nabuco de Araújo; e o *Cabrião* (1866-1867), em sociedade com Américo de Campos (1838-1900). Nestes periódicos, Agostini criticava, em formato de caricatura, vários aspectos do cotidiano da cidade. Assim, ele deixou expressa a contradição entre o engajamento patriótico exaltado pelas narrativas oficiais e a realidade do conflito para

---

[69] Revista *O Violão*, Rio de Janeiro, ano 01, número 01, dez. 1928, p. 9.

[70] Sinezando, irmão do político e diplomata Joaquim Nabuco, estudante da Academia de Direito. O Teatro São José encenou em sua inauguração (07 set. 186sI4) foi uma peça de sua autoria *A Túnica de Nessus*. TOLEDO, Roberto Pompeu de. **A capital da solidão:** uma história de São Paulo das origens a 1900. São Paulo, Objetiva, 2012, p. 341. Ver mais sobre o sarau e sobre Sinezando Barreto Nabuco de Araújo em: REZENDE, Carlos Penteado de. **Tradições musicais da Faculdade de Direito de São Paulo**: Ed. ilustrada, comemorativa do IV centenário de São Paulo. São Paulo: Edição Saraiva, 1954, p. 205.

[71] *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XI, ed. 2393, 11 maio 1864, p. 2.

[72] Os trechos de óperas e operetas adaptados para o instrumento foram uma constante no repertório dos violonistas do século XIX e início do XX. Trata-se de um fenômeno mundial, não somente brasileiro e tampouco puramente violonístico: as árias das óperas se popularizaram e foram, e continuam sendo, adaptadas para vários instrumentos e formações musicais. Em São Paulo, este gosto encontrou terreno fértil, sobretudo em decorrência da imigração italiana. No Brasil, o *belcanto* — termo que se refere ao estilo vocal italiano dos séculos XVIII e XIX e que enfatiza pureza e homogeneidade de notas, o legato, a agilidade e o virtuosismo vocal. — ainda influenciou de forma decisiva a interpretação dos cantores populares e as melodias das modinhas. Ver mais sobre o assunto em: ALMEIDA, Adriana Xavier de. Aspectos sobre a Modinha e a influência do Bel Canto em sua interpretação. **Anais do SIMPOM**, v. 3, n. 3, 2014.

[73] FONSECA, Denise Sella. **Uma colcha de retalhos**: A música em cena na cidade de São Paulo. Editora SESI-Serviço Social da Indústria, 2017, p. 69.

a população menos favorecida, conforme ilustração (figura 3) abaixo, denunciando a "caça aos voluntários". Ao término da guerra, houve uma grande celebração na cidade para recepcionar os voluntários da pátria, "duraram estas festas oito dias, constantes de iluminações gerais, banquetes públicos no Campo da Luz, cerimônias religiosas, missas e *Te Deum*, espetáculos teatrais, paradas militares, etc."[74].

Figura 3. Caricatura publicada no jornal *Cabrião* sobre a convocação dos voluntários da pátria para lutar na guerra contra o Paraguai (1864-1870). No desenho, os "voluntários" são caçados no laço, em uma nítida crítica que denuncia tanto a falta de entusiasmo da população na adesão à campanha, quanto as práticas de recrutamento forçado postas em operação pelo governo federal.

Fonte: Pompeu de Toledo (2012).

Muito embora já existissem notícias sobre a importação do instrumento desde 1858[75], foi em meados de 1860 que a Casa Henrique Fox[76] (1856) — que anunciava sapatos ingleses, tecidos, bules, relógios, bússolas — começou a divulgar a venda de diversos tipos de instrumentos musicais, entre eles: "violões de fábrica do Rio, ditos franceses"[77]. A partir desta década começaram a ser mais frequentes os anúncios de publicações sobre aulas e venda de instrumentos, destacam-se entre eles:

---

[74] TAUNAY. Affonso de Escragnolle. **História da cidade de São Paulo**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2004, p. 237.
[75] GONÇALVES, Janice. **Música na cidade de São Paulo**: o circuito da partitura. 1995. Dissertação (Mestrado em História Social) − Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995, p. 148.
[76] O relojoeiro inglês Henrique Fox construiu o relógio da torre da Catedral da Sé e foi seu zelador durante quarenta e nove anos, até 1891, quando faleceu. Em: http://www.saopauloinfoco.com.br/relogio-se, acesso em 01 out. 2020. Fox foi avô de Charles Miller, responsável por importar as regras do jogo de futebol para o Brasil.
[77] *Correio Paulistano*, São Paulo, ano X, ed. 2256, 04 dez 1863, p. 4. Imagina-se que seja uma referência a construtores do Rio de Janeiro, pois não temos notícias de fábricas de violão na capital fluminense nesse período.

> Aula de Música Vocal e Instrumental sob a direção de A. Carlos Martins Júnior, Rua das Flores 62. Leciona-se o seguinte: violão, clarineta, piston, violino, flauta, oficleide, Sax. *Copiam-se músicas e encarregam-se de qualquer encomenda tendente à arte* **[**grifo nosso].
>
> Fornecendo um belíssimo repertorio de:
> QUADRILHAS, VALSAS, POLKAS etc. Acham-se à venda- modinhas, lundus, romances, marchas, cavatinas, e outras composições de A. Carlos Martins para orquestra, piano e banca marcial. ENCARREGAM-SE DE INSTRUMENTAÇÃO PARA ORQUESTRA E BANDA MARCIAL. A aula estará aberta todos os dias[78].

O texto indica uma prática bastante comum no século XIX, embora ainda pouco pesquisada. Trata-se da atividade das copistarias ou copisterias, conforme detalhou o pesquisador Humberto Amorim:

> As copistarias, especialmente até a década de 1880/1890, dominaram a cena da reprodução de partituras no Brasil. Ouso dizer que mais, ou no mesmo nível, das partituras impressas e este termo não é muito conhecido no mundo da música, ou mesmo da musicologia. É um estudo que ainda precisa ser feito e para o violão isto é absolutamente decisivo, porque o material para o instrumento, na primeira metade do século XIX, circulou fundamentalmente nas copistarias. Ainda não localizei nada impresso deste período, mas existe muito material de copistaria. O que eram copistarias? Uma loja de música famosa, ou mesmo um copista individual, encomendava uma série de partituras da Europa, e a partir daquela matriz, ou a partir de um compositor local, ele fazia uma cópia um pouco mais elaborada, à mão, para diversos instrumentos, fazendo inclusive adaptações, e vendia em lojas de música, ou como um comércio particular. Isto aparece demais nos periódicos, já na primeira metade do século XIX[79].

Pelo que se depreende do anúncio abaixo, além de copista, Antônio Carlos Martins lecionava diversos instrumentos musicais. Era ainda músico ativo em espetáculos e "outras funções musicais". Chamou atenção a curiosa tabela de preços de seus serviços, que indica certa hierarquia entre os instrumentos ensinados:

> Aula de Música, sob a direção do professor Antônio Carlos Martins. Leciona-se música vocal e instrumental. Piano (Mensalidade): 8$000; violão (mensalidade): 5$000; rabeca, flauta, clarineta e instrumentos de metal (mensalidade): 4$000. As segundas, quintas e sábados, de 6 às 10 da noite,

---

[78] *Diário de São Paulo*, São Paulo, ano 01, n. 120, 27 dez. 1865, p. 4.
[79] AMORIM. Humberto. Palestra: **O acervo para violão na Biblioteca Alberto Nepomuceno (BAN-UFRJ).** CENTRO DE PESQUISA E FORMAÇÃO DO SESC, São Paulo, 23 jan. 2020. Disponível em: https://sesc.digital/conteudo/musica/46997/o-acervo-para-violao-na-biblioteca-alberto-nepomuceno-ban-ufrj, acesso em 01 ago. 2021.

> não havendo espetáculos ou outras funções musicais. As lições de piano serão dadas durante o dia. Na rua de São Bento nº 85[80].

Discorrendo sobre a atividade musical entre os anos 1863 e 1866, Afonso de Freitas elencou Martins entre os músicos atuantes na capital: "Regia a orquestra o Professor Antônio Carlos Martins, proprietário, em sociedade com Emídio Júnior, da casa Ao Gabinete Musical, sito à rua de São Bento, 67"[81]. A pesquisadora Janice Gonçalves referiu-se ao estabelecimento de Martins e Emídio como o primeiro a imprimir e publicar um periódico especificamente voltado para a música na capital, a *Lyra Paulistana.* Tudo indica que o periódico tenha durado pouco, pois não há informações sobre ele depois de 1866[82].

Pianos, livraria, jornais diários, guerra, teatros, professores, músicos, copistas, periódico musical, crítica satírica. Conforme se pode notar, São Paulo, a partir de meados do XIX, começou a gestar o cosmopolitismo que seria sua marca a partir do século XX. Há uma conjunção de fatores que convergiram para que a cidade "arrancasse" rumo à modernidade. A partir da década de 1860, o comércio ganhou impulso, "e isso basicamente porque havia algo de novo no setor: uma significativa presença de estrangeiros, estabelecidos em atividades que muitas vezes consistiam em experiências pioneiras na cidade"[83]. Entre estes estrangeiros, chegaram professores e professoras de música e um professor de piano se destacou: o francês Gabriel Giraudon (1831-1906), que foi mestre dos pianistas Henrique Oswald, Alexandre Levy, Antonieta Rudge e Magdalena Tagliaferro, além de ter sido o maestro da primeira temporada de óperas da cidade, em 1874[84].

---

[80] *Diário de São Paulo*, São Paulo, ano II, n.328, 16 set. 1886, p. 3.
[81] FREITAS, Affonso Antônio. **Tradições e reminiscências paulistanas**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1985, p. 145. Não se sabe a qual orquestra Freitas se referiu. Formadas por pequenos agrupamentos, de maneira improvisada, as orquestras desse período na cidade nada tinham a ver com as modernas orquestras, compostas de naipes de instrumentos definidos e grande quantidade de músicos. Emílio Corrêa do Lago (1827-1871), compositor nascido em Franca, interior de São Paulo, que fixou residência na capital paulista (1860) regia (1866) a orquestra do Teatro São José onde Antônio Carlos Martins constava como instrumentista. GONÇALVES, Janice. **Música na cidade de São Paulo**: o circuito da partitura. 1995. Dissertação (Mestrado em História Social) − Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995, p. 169.
[82] GONÇALVES, Janice. **Música na cidade de São Paulo**: o circuito da partitura. 1995. Dissertação (Mestrado em História Social) − Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995, p. 225.
[83] TOLEDO. Roberto Pompeu. **A capital da solidão:** uma história de São Paulo das origens a 1900. São Paulo: Objetiva, 2012, p. 338.
[84] AMARAL, Antônio Barreto. **História dos velhos teatros de São Paulo:** da Casa da Ópera à inauguração do Teatro Municipal. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006, p. 281.

1.4 O trem e novos trânsitos musicais

Em meados do século XIX, outra "migração" foi decisiva para São Paulo: a do café. A tradicional região produtora do Vale do Paraíba, entre São Paulo e Rio de Janeiro, que escoava a produção via este último, entrou em declínio, basicamente em razão da má gestão do plantio, que ocasionou rápida deterioração do solo. Assim, a região de Campinas, cuja produção estava estruturada no açúcar, passou a plantar o café. Este cultivo espraiou-se para o oeste da província de São Paulo, desviando geograficamente o curso da economia do país.

No entanto, para que o escoamento da safra fosse feito de maneira racional[85], era necessário ainda que a questão da distância e da dificuldade de acesso entre o porto e a produção fosse resolvida. Assim, em 1867, o advento da linha férrea, ligando o porto de Santos até Jundiaí[86], viabilizou a conexão da capital com o porto de Santos, o que pode ser considerado um dos pontos de inflexão para o florescimento cultural da cidade: "pela primeira vez na história, e em meio a um veloz processo de modernização, São Paulo, a província, articulava-se num todo – econômica, física e politicamente"[87]. Rompendo seu isolamento, a cidade começou a receber as companhias estrangeiras de ópera, teatro e música que vinham do Rio de Janeiro, rumo à Argentina, excursionando pela América do Sul, especialmente no período de férias europeias, além de viabilizar a vinda das companhias da capital federal[88].

A ferrovia possibilitou também o acesso a materiais. Os artistas são sempre limitados pela indisponibilidade de materiais[89], portanto, foi a partir do aumento da oferta de cordas, partituras e instrumentos que as possibilidades musicais na cidade se ampliaram. Evidentemente, pode-se dizer o mesmo sobre o fluxo das diversas companhias artísticas, uma vez que as viagens permitiam que os músicos aprendessem em primeira mão o que havia sido desenvolvido em outros locais; transmitissem o que traziam na bagagem e ainda possibilitava

---

[85] "O transporte do café pelo meio tradicional, que é o lombo de burro, representava um obstáculo considerável às ambições dos produtores locais". TOLEDO. Roberto Pompeu. **A capital da solidão:** uma história de São Paulo das origens a 1900. São Paulo: Objetiva, 2012, p. 360.

[86] Conhecida como a "Inglesa", foi construída pela São Paulo Railway Company, uma associação entre Irineu Evangelista de Sousa, o Barão de Mauá e empresários ingleses que trouxeram capitais e tecnologias em troca de lucros exorbitantes. MOTA, Paula de Brito et al. **A cidade de São Paulo de 1870 a 1930:** café, imigrantes, ferrovia, indústria. 2007. Dissertação (Mestrado em Urbanismo) – Universidade de Estadual de Campinas, Campinas, 2007, p. 4.

[87] TOLEDO. Roberto Pompeu. **A capital da solidão:** uma história de São Paulo das origens a 1900. São Paulo: Objetiva, 2012, p. 363.

[88] Em 1877 completou-se a ligação da Estrada de Ferro D. Pedro II à linha da Companhia São Paulo–Rio de Janeiro, ficando unida diretamente a cidade de São Paulo a capital do Império. TAUNAY. Affonso de Escragnolle. **História da cidade de São Paulo.** Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2004, p. 293.

[89] BECKER, Howard S. **Art worlds: updated and expanded**. California: University of California Press, 2008, p. 210.

aos membros da audiência a apreciação de trabalhos diferentes daqueles a que estavam habituados[90]. A partir de então, os anúncios com a oferta de instrumentos importados e todo tipo de sortimentos para música aumentaram sensivelmente:

> **A CASA DE Henrique Luiz Levy 34 Rua da Imperatriz**
>
> Acaba de chegar um grande e completo sortimento de instrumentos de metal, de madeira e de cordas, de acessórios para os mesmos, como se vê da relação abaixo. O anunciante afiança a perfeita qualidade dos instrumentos e sua boa afinação. Encarrega-se de remeter para o interior da província qualquer pedido que lhe for dirigido.
>
> **INTRUMENTOS DE MADEIRAS**
>
> Clarinetas, de ébano e de luxo
> Violões franceses finíssimos.
> Violões de Jacarandá e de cedro.
>
> Grande sortimento de CORDAS NAPOLITANAS de tripa e seda. Bordões para RABECA, VIOLÃO, VIOLONCELLO e CONTRABAIXO entre as quais há PRIMAS de seda e tripa, de 2 e 1/2 a 3 comprimentos[91].

Além do oferecimento de cordas de seda e tripa para o instrumento, chamou atenção os detalhes do anúncio em relação aos violões: "finíssimos, de jacarandá e cedro", o que indica a existência de mercado, ainda que restrito, capaz de absorver a oferta de instrumentos "finos", confeccionados com madeiras nobres.

Em 1872, quando a cidade apresentava cerca de 31.500 habitantes e ainda crescia timidamente, a iluminação a gás[92] e os bondes puxados por burros chegaram, o que naturalmente facilitou o deslocamento e possibilitou um aumento da circulação de pessoas no período noturno. Porém, fora do triângulo central, a cidade ainda era rodeada de pequenas propriedades rurais, as chácaras[93]. Neste período, os negros perfaziam quase 50% da população. Em 1890, eles eram menos de 11 mil para uma população de cerca de 65.000 habitantes, ou seja, em dezoito anos a presença negra baixou de metade da população

---

[90] Idem, p.296.
[91] *Diário de São Paulo*, São Paulo, ano IX, n. 2384, 03 out. 1873, p. 4.
[92] Até 1852 o combustível para alimentar os lampiões na cidade era o azeite, passando então ao hidrogênio. Na década de 1860 era feito com querosene quando foi substituído pelo gás, sendo que as substituições não foram feitas de maneira uniforme. Como se pode imaginar, foram contempladas primeiramente as regiões centrais e mais abastadas da cidade (FREITAS, 1985: 31).
[93] Ver mais sobre a formação da cidade em: MARCÍLIO, Maria Luiza. **A Cidade de São Paulo:** povoamento e população (1750-1850). Edusp: São Paulo, 2014.

paulistana para 16,9%[94]. Esta diminuição foi uma das consequências do grande fluxo migratório europeu.

A chamada Grande Imigração, ocorrida nas duas últimas décadas do século XIX, foi primeiramente incentivada e logo patrocinada pelos produtores paulistas de café que necessitavam de trabalho assalariado para suas lavouras. Com a proibição do tráfico da mão-de-obra escrava pela Lei Eusébio de Queirós (1850) e com a promulgação da Lei nº 2040 (1871), conhecida como Lei do Ventre-Livre, o preço dos escravos passou a ser proibitivo e a alternativa para os produtores cafeeiros foi a utilização da mão-de-obra livre dos imigrantes europeus. Em 1871, o governo passou a subsidiar a imigração através de uma lei que autorizava o poder público a emitir apólices para auxiliar o pagamento de passagens de imigrantes. Este movimento migratório foi determinante na estruturação do mundo musical na cidade.

Entre os imigrantes das mais diversas nacionalidades — portugueses, espanhóis, húngaros, alemães, russos, libaneses, franceses, ingleses, sírios — foram os italianos que mais contribuíram para a formação da população paulistana, não só por ter sido o maior contingente de estrangeiros alojados na capital, mas em virtude dos fatores que aproximam os dois grupos sociais: a estrutura familiar e linguística e as afinidades culturais e religiosas[95]. Assim, eles foram determinantes também na estruturação do mundo musical na cidade. No entanto, a cidade somente absorveu as características dos diversos grupos imigrantes, principalmente dos italianos, quando eles se espalharam pela cidade, incorporando-se ao seu cotidiano, em meados da década de 1920, impondo aqui e ali, as múltiplas formas de suas experiências, além de assimilar outras tantas da vida de São Paulo[96].

Portanto, ao embrionário movimento musical que estava em formação, aliaram-se as experiências musicais dos diferentes grupos de imigrantes que aportaram na capital paulista; e as múltiplas influências musicais das companhias de artistas da capital federal e estrangeiras em suas temporadas nos teatros paulistanos, sendo que muitos desses artistas estabeleceram-

---

[94] MORAES, José Geraldo Vinci de. **Sonoridades paulistanas**: final do século XIX ao início do século XX. Rio de Janeiro: Funarte, 1997, p. 61.

[95] MOTA, Paula de Brito et al. **A cidade de São Paulo de 1870 a 1930**: café, imigrantes, ferrovia, indústria. 2007. Dissertação (Mestrado em Urbanismo) – Universidade de Estadual de Campinas, Campinas, 2007, p. 67. É preciso lembrar que o fenômeno do estado italiano enquanto unidade federativa era algo recente (1870). "As questões regionalistas, muito vivas ainda hoje naquele país, davam a tônica para as características que os diversos grupos oriundos da península itálica exibiram em solo brasileiro" (CASTRO, 2008, p. 59). Neste sentido, o sentimento de nacionalidade não estava presente nas experiências migratórias dos italianos, facilitando a manutenção das tradições regionais trazidas e a adaptação à nova realidade aqui encontrada.

[96] Op.cit. 1997, p. 54.

se na cidade. Assim, o movimento musical foi se estruturando, e no último quartel do século XIX, São Paulo teve sua primeira temporada de óperas, contando com artistas profissionais e espetáculos regulares.

2. A CIDADE VIROU MÚSICA?

O advento da malha ferroviária e a imigração em massa foram apenas dois dos desdobramentos da expansão da cafeicultura do período. Por volta de 1880, já não se pode mais falar de São Paulo como aquele Arraial dos Sertanistas. A dinâmica da produção cafeeira alterou a função da capital dentro do sistema econômico do país, conferindo poder político decisivo à elite cafeeira paulista e modificando o tecido sociocultural da cidade que vai se urbanizar numa velocidade sem precedentes no país.

O Teatro São José foi reinaugurado em 1874, após uma reforma encabeçada por Antônio Prado[97], ou Conselheiro Antônio Prado, como ficou conhecido, cafeicultor ligado aos grandes capitais financeiros e figura pública que foi o primeiro prefeito de São Paulo (1899). O teatro representou um salto de qualidade para as salas de espetáculo da cidade[98]. Antes disso, em 1873, o Teatro Provisório[99] também havia começado a funcionar. Além de ampliar as possibilidades de oferta de espetáculos de óperas, operetas e concertos, estes teatros serviram de espaço para o início da profissionalização dos artistas. A primeira temporada de ópera realizada por instrumentistas e cantores profissionais, com espetáculos regulares, aconteceu em 1874-1875. Nesse período, a cidade contou com doze óperas, dezenove zarzuelas, seis operetas francesas e nove concertos, algo nunca imaginado anteriormente. Foi o ano em que, segundo o pesquisador Vitor Gabriel de Araújo[100], "a cidade virou música". Evidente que a expressão vale para os padrões anteriores da acanhada capital paulista, já que não se poderia compará-la à atividade musical da então capital federal, Rio de Janeiro.

Figura 4. O Teatro São José, cujas obras estavam inacabadas, foi comprado e reformado por Antônio Prado. Inaugurado em 1874, passou a ser um teatro importante no circuito do entretenimento urbano daquele momento. Foto de Militão (1876)

---

[97] BINDER, Fernando Pereira. **Profissionais, amadores e virtuoses**: piano, pianismo e Guiomar Novaes. 2018. Tese (Doutorado em Musicologia) − Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, p. 104.

[98] MORAES, Júlio Lucchesi. **São Paulo: capital artística**: a cafeicultura e as artes na belle époque (1906-1922). São Paulo: Beco do Azougue, 2014, p.42.

[99] Era uma construção modesta e o edifício foi reformado diversas vezes. A cada reforma o teatro foi alugado por uma companhia teatral diferente, o que implicou também na alteração de seu nome: Teatro do Congresso Ginástico Português (1886) e Teatro Minerva (1891). Depois, passou a denominar-se Teatro Apollo (1895) e resistiu até 1899, quando foi comprado por Antônio Álvares Penteado, que o demoliu e construiu em seu lugar um novo e maior teatro para São Paulo, ocupando também alguns terrenos vizinhos: o Teatro Santana (1900). Este possuía restaurante no térreo, a plateia acomodava por volta de 900 espectadores e tinha luz elétrica. AMADO, Marina Rodrigues. Memórias da arquitetura teatral paulistana*: a Rua Boa Vista e um teatro não construído em 1893*. **III Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo.** São Paulo, 2014.

[100] ARAÚJO, Vitor Gabriel de. **A crítica musical na imprensa paulista:** 1854-1875. 1991. Tese (Doutorado em História Social) − Universidade São Paulo, São Paulo, 1991, p. 81.

Fonte: Acervo do jornal *O Estado de São Paulo*.

Foi ainda em 1873 que surgiu a primeira de muitas associações para promoção de concertos na cidade. Na Casa Levy, o Clube Haydn foi fundado "com uma clara vocação elitista", exercendo "um papel importante na delimitação de fronteiras entre gostos, repertórios e classes sociais"[101].

2.1 Theotonio Gonçalves Côrrea (pai)[102]

Ainda nesse período, em 1878, foi encontrada a primeira menção sobre uma apresentação pública de violonistas locais. Um dueto apresentou-se em um evento na Escola Americana[103], promovido por Chamberlain e J. B. Howell[104], em benefício das vítimas da

---

[101] BINDER, Fernando Pereira. **Profissionais, amadores e virtuoses**: piano, pianismo e Guiomar Novaes. 2018. Tese (Doutorado em Musicologia) − Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, p. 110.

[102] Inicialmente, Theotonio Côrrea parecia ter sido um dos mais longevos violonistas paulistas. Ele teria participado desde a primeira apresentação de violão na cidade que se notícias (1878), até a radiofonia e fonografia dos anos 1920. Porém, com o aprofundamento da pesquisa documental em periódicos e em registros de nascimento e óbito na cidade de São Paulo, descobriu-se a existência de dois violonistas, pai e filho, Theotonio Gonçalves Côrrea (1846-1892) e Theotonio Côrrea (1881-1941), ambos nasceram, atuaram e faleceram na cidade de São Paulo.

[103] Fundada em 1870, pela esposa do reverendo Chamberlain, Mary Annesley Chamberlain, para atender as crianças não católicas, a escola mudou-se (1876) para a Rua São João, número 70, esquina com a Rua Ipiranga, onde funcionou por 42 anos e recebeu a visita do Imperador D. Pedro II naquele mesmo ano de 1878. AMARAL, Antônio Barreto. **Dicionário de história de São Paulo**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006, p. 244).

[104] O Reverendo John Beatty Howell chegou ao Brasil em 1873. Permaneceu dez anos em São Paulo como auxiliar de Chamberlain, professor na Escola Americana e preparador de futuros ministros. Morreu em 1924. G.W. Chamberlain (1839-1902), pastor da Igreja de São Paulo (1869-1887) e grande evangelista itinerante. Com a esposa Mary Annesley, fundou a Escola Americana (1870-71), que passou a ser dirigida pela educadora Mary

seca no "norte" [105] do Império. "Dentre os números apresentados está *O Canto da Coruja,* executado a dois violões pelos amadores Theotonio Gonçalves Côrrea [1846-1892] e Manoel Maximiano de Toledo"[106] [c.1833-1883]. Este último, segundo consta, teria sido "exímio na arte de tocar violão, e conhecido taquígrafo, por muitos anos à frente deste serviço nas assembleias provinciais de S. Paulo"[107]. O paulistano Theotonio foi amanuense na repartição fiscal das estradas de ferro e inspetor de quarteirão[108].

A polca *O Canto da Coruja*, do pianista e regente Emílio Corrêa do Lago, foi um grande sucesso daquela época e mereceu duas caricaturas do já mencionado Ângelo Agostini. Elas foram publicadas no jornal satírico *Diabo Coxo*[109] (figura 5 e figura 6).

Figura 5. Primeira caricatura de Agostini sobre a polca *O Canto da Coruja*. Nela, Emílio Corrêa do Lago, compositor bastante conhecido em São Paulo, ouve de uma coruja o canto que o inspiraria a compor a polca que ficou célebre no último quartel do século XIX na cidade.

Parker Dascomb (1842-1917). Em 1875 foi adquirido o terreno da Rua de São João, esquina da Rua do Ipiranga. MATOS. Alderi Souza de. História da Igreja Presbiteriana do Brasil I (1859-1959). Disponível em: https://thirdmill.org/portuguese/93530~11_1_01_9-47-54_AM~Hist%C3%B3ria_da_Igreja_Presbiteriana_do_Brasil_I.html, acesso em 06 fev. 2021.

[105] A Grande Seca ocorreu no nordeste brasileiro (1877-1879). Naquele período os estados do norte/nordeste eram genericamente denominados de norte. A região mais afetada foi a província do Ceará. Foram três anos sem chuvas, tendo sido o fenômeno mais devastador da seca brasileira, responsável pela morte de mais de 400.000 pessoas. Mais de 180 mil nordestinos migraram para diversas partes do país. Ver mais sobre em: MOURA, Denise Ap et al. Andantes de novos rumos: a vinda de migrantes cearenses para fazendas de café Paulistas em 1878. **Revista brasileira de história**, v. 17, n. 34, p. 119-132, 1997.

[106] *Diário de S. Paulo*, São Paulo, ano XIII, n. 3631, 27 jan. 1878, p. 2.

[107] Informação encontrada no site da *Genealogie Petroucic*. Em: https://www.genealogieonline.nl/en/petroucic-genealogy/I56579.php, acesso em 09 abr. 2020.

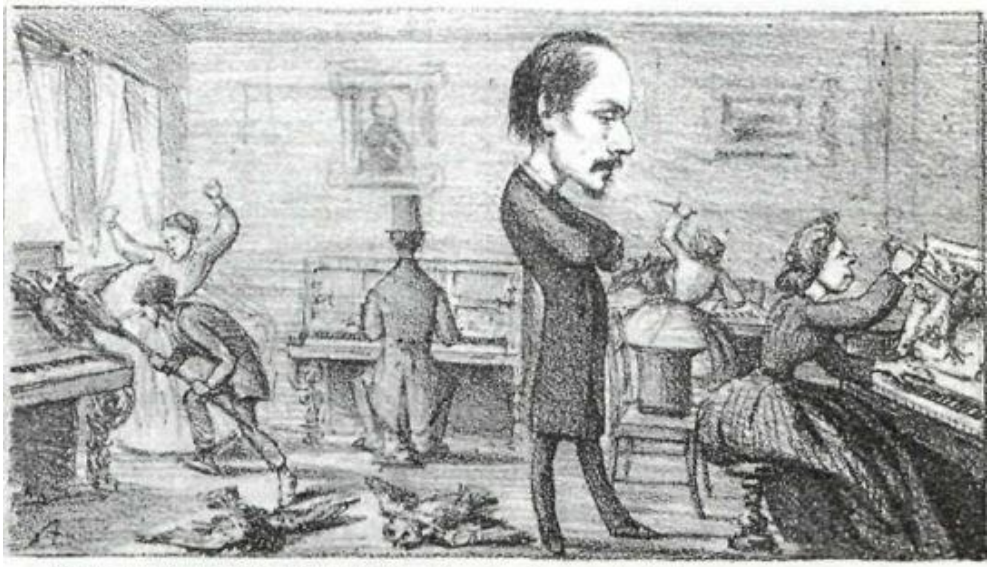
[108] **Almanake da Província de São Paulo**. Typographia Americana: São Paulo, 1873, p. 67; 130. Em 1841 os oficiais de quarteirão passaram a ser denominados de inspetores de quarteirão, tendo persistido até o início do século XX. Era a primeira instância de policiamento. Os inspetores tinham autoridade para manter a ordem pública e os bons costumes. Ver mais sobre o assunto em VIEIRA, Hermes; SILVA, Oswaldo. **História da polícia civil de São Paulo.** São Paulo: Brasiliana, 1955.

[109] *Diabo Coxo*, São Paulo, série 1, 30 dez. 1864, p. 4. *Diabo Coxo*, São Paulo, série 2, n° 4, 13 ago. 1865, p. 4.

A coruja podera inspirar harmonias? Pois não as ouvimos ja?

Fonte: Luís Gama (*O Diabo Coxo*, 2005).

Figura 6. Em seu segundo desenho sobre a música *O Canto da Coruja*, Agostini apresenta diversos personagens, tanto homens quanto mulheres, assassinando corujas ao piano. Veem-se muitas corujas mortas ou sendo assassinadas, numa clara alusão à maneira desastrosa com que os intérpretes pouco habilitados executavam a famosa polca do compositor Emílio Côrrea do Lago, que, com ar aborrecido, sentencia: "Pobre coruja! Minha filha predileta! Como és assassinada!...".



Pobre coruja! Minha filha predilecta! como és assassinada!...

Fonte: Luís Gama (*O Diabo Coxo*, 2005).

É provável que Theotonio Gonçalves Côrrea tenha sido ainda o primeiro violonista a publicar músicas em São Paulo. São de sua autoria ao menos três peças que foram publicadas na cidade ainda no período imperial. No ano de 1882, o *Correio Paulistano* anunciou a edição de um tango paulista de sua autoria, dedicado ao já citado companheiro de duo, Manoel Maximiano:

> PERY. Publicou ontem o sr. Theotonio Gonçalves Correa uma composição musical com este título. Pery é um tango paulista de rara beleza; ouvimo-lo executado ao piano e ao violão, e principalmente neste último instrumento, achamos deliciosa a música do Sr. Theotonio que, além de revelar-se agora inspirado compositor, é na opinião de quantos o tem ouvido, exímio, não só o primeiro violonista de S. Paulo. O tango *Pery* é dedicado ao seu senhor Manoel Maximiano de Toledo, amigo do autor[110].

Pery[111] foi editada para piano, como era comum no período. O fato revela a conhecida hegemonia do instrumento à época — notabilizada como *pianolatria*[112], o que pode indicar que ainda não havia número de instrumentistas que soubessem ler o pentagrama a ponto de justificar a edição de partituras para violão[113]. É possível ainda que a casa editora julgasse que não era rentável editar músicas para violão. Partituras para piano vendiam bem e é provável que os editores de música não quisessem arriscar. Isto porque os *mundos da arte* são bastante resistentes às mudanças[114].

Segundo o sociólogo norte americano Howard Becker, as obras de arte resultam de atividades cooperativas — e tal cooperação não é isenta de conflitos, disputas e negociações — entre os participantes de uma espécie particular de mundos sociais: os *mundos da arte*. Segundo o autor, um *mundo artístico* é constituído do conjunto de pessoas e organizações que produzem os acontecimentos e objetos definidos por esse mesmo mundo como arte. As ações de todas essas pessoas são coordenadas por um conjunto de concepções incorporadas às práticas comuns do *mundo* ao qual elas pertencem, são as chamadas convenções[115]. Estabelecidas normalmente de maneira empírica, as convenções são incorporadas e compartilhadas pelos membros de um determinado *mundo da arte*, assim, é compreensível que elas mudem lentamente. Pode-se enxergar a impressão para piano de obras compostas para violão como uma intersecção entre dois *mundos da arte*. Ainda não totalmente

---

[110] *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XXIX, n. 7850, 02 dez. 1882, p. 2.
[111] Recordando que Pery também é o nome do índio por quem Cecília – Cecy – se apaixona. É o par romântico da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes e personagens de livro homônimo do escritor brasileiro José de Alencar.
[112] Ver mais sobre *pianolatria* em: EGG, André. Contra a pianolatria: os concertos de piano na crítica de Mário de Andrade no *Diário Nacional* em 1927**. Anais do XXIX Congresso da Anppom**, Pelotas, 2019.
[113] Foi somente nos anos 1940 que as grandes casas editoras se interessaram em publicar músicas para o instrumento, mesmo que as fábricas de violão da cidade tenham editado e vendido partituras dos compositores de São Paulo antes disto, conforme será visto adiante.
[114] BECKER, Howard S. **Art worlds:** updated and expanded. California: University of California Press, 2008, p. 134.
[115] BECKER. Howard S. org.: Gilberto Velho. **Mundos artísticos e tipos sociais**. Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro: Zahar, p. 9-26, 1977, p. 10-11.

estabelecido na cidade, o *mundo do violão* utilizava-se do circuito de impressão do *mundo do piano* para fazer a circulação de músicas de violonistas.

Talvez faltassem leitores de partituras na cidade, mas a julgar pelo depoimento de Afonso José de Carvalho, abundavam violões e violonistas àquela altura. Na conferência "São Paulo Antigo (1882-1886)", proferida no Clube Piratininga (1936), o magistrado, ao falar da febre das modinhas que invadiu o país no fim do século XIX, disparou:

> Antes de chegarem pianos a São Paulo, o violão triunfava sem porfia, e a modinha gemia dentro de casa, ou nas esquinas, por noites de lua, a romantizar a vida, a dizer as queixas contra as ingratas e a recordar amores idos e sentidos, de que ficaram saudades chorosas. Nas varandas cheias de ouvintes, pediam as damas ao violonista, insatisfeitas sempre, que lhes cantasse o *Anjo do céu, tu me matas*, o *Quero fugir-te, mas não posso, ó virgem* e as *Lembranças de nosso amor*. E havia embevecimento e langor[116].

No Acervo Levy[117] existe um daguerreótipo[118] de um quarteto formado por clarinete, flauta e dois violões, com Henrique Levy ao clarinete, que parece corroborar a informação acima. Pela inscrição *Cynismo*, é provável que o quarteto tenha participado da nona parte do espetáculo-concerto em benefício do jovem pianista Henrique Oswald (1852-1931), realizado em 1868[119]. Na ocasião, foi encenada pela companhia dramática a "espirituosa comédia *Meia hora de Cynismo*, com música do já citado Emílio Lago e poesia de Castro Alves"[120].

Figura 7. Daguerreótipo que apresente Henrique Levy ao clarinete, dois violonistas e um flautista não identificados, possivelmente em apresentação da peça *Meia Hora de Cynismo* (1868). Os dois violões apresentam tecnologias diferentes, sendo um dotado de mecanismo de cravelhas de madeira (à esquerda) e o outro do mecanismo de tarraxas, com engrenagens metálicas.

---

[116] A conferência foi publicada na revista do IHGSP: CARVALHO. Afonso José de. São Paulo Antigo (1882 - 1886). São Paulo: **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Nacional**, v. XLI, p. 47-64, 1942.

[117] O acervo pode ser acessado no site: https://acervolevy.com/, acesso 10 nov. 2020. A imagem foi gentilmente cedida pelo músico Gabriel Levy.

[118] Imagem produzida pelo processo positivo criado pelo francês Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851). No daguerreótipo, a imagem era formada sobre uma fina camada de prata polida, aplicada sobre uma placa de cobre e sensibilizada em vapor de iodo, sendo apresentado em luxuosos estojos decorados, com *passe-partout* de metal dourado em torno da imagem e a outra face interna dotada de elegante forro de veludo. Divulgado em 1839, esse processo teve, na Europa, utilização praticamente restrita à década de 1840 e meados da década de 1850. Aqui no Brasil continuou sendo empregado até o início da década de 1870. DAGUERREÓTIPO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3856/daguerreotipo, Acesso em: 10 nov. 2020.

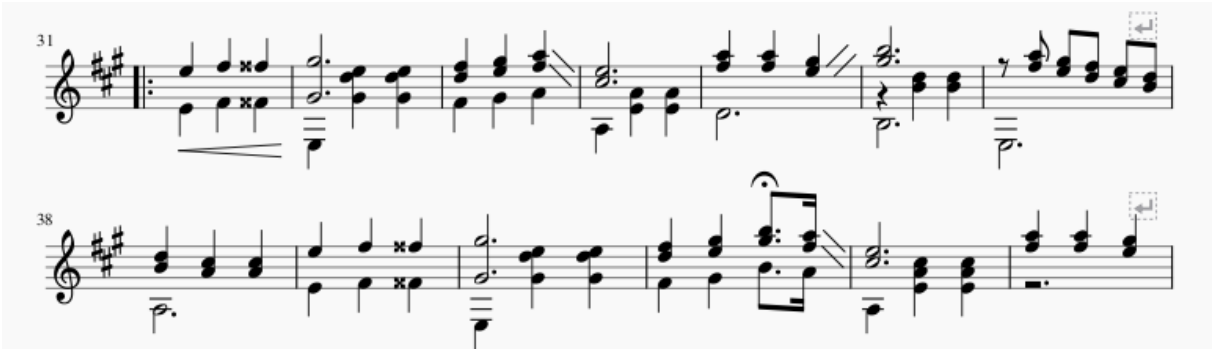
[119] Esta informação foi cedida pelo pesquisador Fernando Binder e repassada em comunicação eletrônica pelo músico e pesquisador Gabriel Levy (nov. 2020).

[120] *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XV, n. 3616, 26 jun. 1868, p. 4.

Fonte: Acervo Levy.

Foi ainda a Casa Levy que editou o tango paulista *Pery*, embora a partitura não tenha sido localizada, foi encontrada outra obra de Theotonio G. Côrrea, a *Recordação Saudosa*[121]. Impressa pela Casa Levy, a obra foi editada para piano e trouxe a seguinte nota: "do mesmo autor de *Pery*, Tango, e *Dodonquinha*, Polka", o que indica o sucesso das músicas que serviram de chamariz para a edição da nova obra. Há uma partitura manuscrita da composição *Recordação Saudosa* em versão para violão no acervo de Jacob do Bandolim, o que demonstra certa circulação da obra[122]. A peça traz a indicação de *mazurca sentimental*, mas bem que poderia chamar-se *mazurca caipira* (Faixa 1). Destaca-se particularmente a terceira parte (C), que apresenta sequências de terças e portamentos característicos da música caipira, evocando a viola, conforme o trecho abaixo demonstra:

Figura 8. Trecho da terceira parte da mazurca *Recordação Saudosa*, de Correa. Destaque para a sequência de terças e portamentos característicos da música caipira.

[121] A partitura foi adquirida através do site de compra e venda do Mercado Livre (2018).
[122] *Recordação Saudosa* foi executada em público por Oswaldo Soares (1917) e por João Avelino Camargo (1925).

Fonte: PRANDO (2021).

Ainda como instrumentista, Correa foi mencionado no periódico *Província de São Paulo*[123], em uma apresentação do violeiro Pedro Vaz (1887). De acordo com o jornalista, o violeiro mostrou "seu talento musical e maestria na viola", e, logo em seguida, o amador Theotonio Correa tocou "algumas peças de música popular" ao violão. O violeiro era da cidade de Resende (RJ), primo do poeta Fagundes Varela (1841-1875). Na ocasião em que se apresentou em São Paulo, Vaz foi apontado como o responsável por modificar a recepção da viola caipira na imprensa e na sociedade paulistana, que a via como sinal de atraso. Segundo o sociólogo José de Souza Martins: "Nesse concerto, a viola caipira, instrumento musical de mestiços, de gente que falava português com sotaque nheengatu, saiu de tulhas e estradas da roça e, pela primeira vez, subiu a um palco de teatro"[124].

Portanto, Theotonio Gonçalves Côrrea acompanhou o movimento de difusão da viola caipira na sociedade paulistana e isto parece ter refletido em suas obras, a julgar pela mazurca *Recordação Saudosa*, única música do compositor encontrada até o presente momento (2021). É possível notar certa semelhança no discurso entre o desprestígio da viola no final do século XIX e as narrativas acerca do violão no início do século XX. Este ponto será retomado em momento oportuno.

Em meados da década de 1880, chegou a São Paulo mais um professor de piano que foi decisivo para o crescimento da atividade musical na cidade, o italiano Luigi Chiaffarelli. Ainda segundo José de Souza Martins, "fazendeiros ricos e interessados na cultura convidaram o Maestro Chiaffarelli, para vir para São Paulo ensinar música"[125]. Ele foi professor dos pianistas Guiomar Novaes (1894-1979), Antonieta Rudge (1885-1982), João de

---

[123] *A Província de São Paulo*, São Paulo, ano XIII, n. 3769, 22 out. 1887, p. 3.
[124] MARTINS, José de Souza. Adolfo Coelho: os embates da língua e da linguagem. Lisboa: **Análise Social,** n. 214, p. 4-25, 2015.
[125] MARTINS, José de Souza. **São Paulo no século XX**: primeira metade. São Paulo: Imprensa Oficial, 2011, p. 9.

Sousa Lima (1898-1982) e Francisco Mignone (1897-1986). Foi nesse período também que surgiram os primeiros espaços de cultivo das novas sonoridades urbanas oferecidas às classes médias e altas, que se multiplicaram nas primeiras décadas do século XX nos teatros de revista, cafés cantantes e cafés concertos[126].

No agitado final daquela década, o Brasil viu o fim da escravidão (1888) e a Proclamação da República (1889) que, ao lado do café, do trem e da imigração em massa, impulsionaram ainda mais a cidade a se urbanizar e colocaram a antiga Província de São Paulo, agora Estado de São Paulo, no centro da disputa pelo poder político do país. Nesse momento, a cidade contava com telégrafo, companhia de água e esgoto, corpo de bombeiros, uma incipiente, porém promissora indústria; fazia os primeiros testes de iluminação elétrica e possuía até mesmo os primeiros aparelhos telefônicos[127].

O crescimento populacional e cultural, que havia impulsionado o ambiente seresteiro, fez também com que as serenatas — espaços fundamentais para os músicos em formação e para a articulação da rede de sociabilidades que gerou os conjuntos de choro[128] — se retraíssem. O advento da luz elétrica no centro da cidade possibilitou uma maior circulação da população no período noturno, ampliando as opções de entretenimento, o que auxiliou na profissionalização dos músicos, mas acabou empurrando as serenatas para os bairros periféricos como Brás e Belenzinho[129], reduto dos imigrantes pobres, sendo que sua prática entrou em declínio a partir do final da década de 1920. Conforme "a concentração urbana se acelerou [a serenata] perdeu sua função artístico-social, e desapareceu"[130]. No entanto, o movimento foi fundamental no início do século XX, "principalmente para os músicos em formação que alternavam suas experiências de seresteiros com a animação de festas, acompanhando cantores em circos e cafés e tocando, sobretudo, nas rodas de choro em expansão pela cidade"[131].

---

[126] BINDER, Fernando Pereira. **Profissionais, amadores e virtuoses**: piano, pianismo e Guiomar Novaes. 2018. Tese (Doutorado em Musicologia) − Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, p. 143.
[127] TOLEDO. Roberto Pompeu. **A capital da solidão:** uma história de São Paulo das origens a 1900. São Paulo: Objetiva, 2012, p. 326.
[128] MORAES, José Geraldo Vinci de. **Sonoridades paulistanas**: final do século XIX ao início do século XX. Rio de Janeiro: Funarte, 1997, p. 138.
[129] Jacob Penteado descreve estes processos em seu livro de memória Belenzinho, 1910, cuja primeira edição data de 1963. PENTEADO. Jacob. **Belenzinho, 1910**. São Paulo: Carrenho Editorial, 2003.
[130] TINHORÃO. José Ramos. **Os sons que vêm da rua**. São Paulo: Editora 34, 2005, p.28.
[131] Op.cit, 1997, p. 138.

Até o final dos anos 1880, prosseguiram nos periódicos os anúncios sobre venda de violões, cordas, oferta de aulas, por música ou não[132]; sobre a utilização do instrumento no acompanhamento das modinhas em serestas e saraus; e na descrição sobre homens escravizados que tocavam violão e que haviam fugido.

Em 1885, passou pela cidade o violonista espanhol Carlos Garcia Tolsa[133] (1858-1905), discípulo de Julian Arcas (1832-1882)[134] com seu famoso conjunto Estudiantina Fígaro[135].

> ESTUDIANTINA FÍGARO
> Chegou, anteontem, a capital, procedente da corte, a Estudiantina Fígaro. Às cinco e meia da tarde partiram do Largo do Rosário, três bondes especiais, conduzindo à Sociedade Espanhola La Salamanquina, representantes da imprensa, convidados e uma banda de música, os quais foram esperar na estação do Norte a Estudiantina, que foi recebida debaixo de vivas, manifestações de entusiasmo, recitando o sr. Thomaz Boada de Tomassini uma patriótica poesia. Proferiram discursos cada um dos representantes das folhas diárias da capital, e os srs. Carlos Garcia, Francisco Cabrero, aquele diretor e este artista da Estudiantina[136] .

A Estudiantina realizou duas apresentações no Teatro São José. No repertório foram apresentados trechos de óperas, valsas, gavotas. Entre os compositores constaram Dionísio Granados; Franz Schubert e Emile Waldteufel. A julgar pela descrição do jornal, a apresentação foi um grande sucesso: "interpretando peças de diversos gêneros e dificílimas para a bandurra e o violão, apreciamos, sobretudo, a justeza uniforme da execução"[137]. Esta foi a última notícia localizada sobre a participação de violonistas em apresentações na cidade até meados do ano de 1890.

2.2 Primeiros Concertos de Violão e Primeiras Críticas (1890)

---

[132] Nos jornais o *Correio Paulistano.* São Paulo, ano XXVI, ed. 6900, 14 nov. 1879, p. 3 e *A Constituinte*, São Paulo, ano 01, n.132, 18 jan. 1880, p. 4. "Violão, guitarra e cavaquinho, por música e sem música. Leciona-se estes instrumentos por método fácil e rápido. Preço 12$ mensais. Pagamento adiantado. 3 lições por semana".
[133] Voltaremos a tratar da obra e da influência de Tolsa nos violonistas brasileiros no capítulo 9.
[134] Ver mais sobre Julian Arcas em 2.4.
[135] As estudiantinas espanholas eram conjuntos musicais de imensa popularidade nas duas últimas décadas do século XIX. Associadas à difusão do repertório de músicas populares de caráter nacional, eram formadas por instrumentos de cordas dedilhadas como violões e bandurras. CHRISTOFORIDIS, Michael. Serenading Spanish Students on the Streets of Paris: The International Projection of Estudiantinas in the 1870s. **Nineteenth-Century Music Review**, v. 15, n. 1, p. 23, 2018, p. 24.
[136] *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XXXII, n. 8675, 24 jul. 1885, p.1.
[137] *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XXXII, n. 8676, 25 jul. 1885, p.2.

Em junho de 1890, Alexandre Levy[138], sob o pseudônimo de Figarote, publicou textos sobre dois violonistas espanhóis, José Martínez Toboso e Gil-Orozco. O primeiro concerto do duo foi realizado no Teatro do Congresso Ginástico Português (Teatro Provisório). Trata-se do mais antigo concerto de violões de que se tem notícia na capital, assim como das primeiras críticas sobre a atuação de violonistas na cidade. São escritos que estavam inseridos no contexto dos anseios civilizatórios da elite paulistana e coadunavam com o processo modernizador suscitado pelo recém-advento da República, já referido anteriormente.

Alexandre Levy recebia os músicos nos salões da Casa Levy para os concertos para imprensa. Os artistas faziam uma récita para jornalistas e convidados dias antes do concerto público (uma praxe também no início do século XX). Assim, os músicos forneciam material para que os articulistas escrevessem, convocando o público a assistir ao concerto previamente aprovado por pessoas influentes da cidade. Dessa maneira, o músico fomentava a cadeia de atividades ligada aos concertos: realizava as récitas para imprensa na loja de sua família[139] e, posteriormente, escrevia como Figarote, o crítico musical. Agradecia à Casa Levy e convocava o público a comparecer ao concerto e, depois da apresentação pública, escrevia a crítica sobre a apresentação. Longe de representar algum tipo de esquizofrenia, esta prática reflete uma postura engajada[140]. Afinado com os princípios da chamada "geração de 1870"[141], Levy assumiu a missão de "atualizar" o Brasil, no intuito de integrá-lo a uma modernidade

---

[138] Alexandre Levy (1864-1892) foi um compositor paulista, pianista, regente e crítico musical. Seus pais, o clarinetista francês Henrique Luís Levy e a suíça Anne Marie Teodoreth abriram na cidade a Casa Levy, conforme já citado, loja que comercializava pianos e partituras. Durante todo o final do século XIX, o estabelecimento permaneceu como importante ponto de encontro de músicos paulistanos. Em 1887, Alexandre Levy passou nove meses estudando entre Milão e Paris, onde teve aulas de harmonia e contraponto com Émile Durand (1830-1903), mestre de Claude Debussy (1850-1918). Em seu retorno ao Brasil, retomou as atividades artísticas, organizou concertos e passou a escrever crítica musical no jornal *Correio Paulistano*, assinando artigos com o pseudônimo Figarote. Enciclopedia do Itaú Cultural, em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa593911/alexandre-levy acesso em 29 jan. 2020.

[139] Alexandre Levy chegou a organizar concertos no Teatro Ginástico Português.
AMARAL, Antônio Barreto. **História dos velhos teatros de São Paulo:** da Casa da Ópera à inauguração do Teatro Municipal. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006, p. 308.

[140] Ver mais sobre a crítica desenvolvida por *Figarote* em: TUMA, Said. **O Nacional e o Popular na Música de Alexandre Levy:** Bases de um Projeto de Modernidade. 2008. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

[141] No período de crise do império e de grandes transformações no país, uma série de grupos e atores sociais que viviam e incorporavam esse período sob diferentes perspectivas, começaram a gestar – direta e indiretamente, consciente e inconscientemente, por meio do cruzamento de práticas e discursos bastante heterogêneos entre si – um novo projeto de país, um novo projeto de sociedade: um projeto de civilização inspirado na realidade que despontava na Europa. Dentro desse contexto, a chamada geração intelectual de 1870 assumiu a missão de formular análises e perspectivas sobre o país com o objetivo final de traçar o caminho que constituiria o Brasil como um país civilizado. COUTO, Bruno Gontyjo do. O debate sobre meio e raça na geração intelectual de 1870: a construção de um projeto de civilização para o Brasil. **Em Tese**, v. 13, n. 1, p. 94-119, 2016, p. 1.

internacional, no "concerto das nações", como se usava dizer. Para estes intelectuais, era necessário modernizar a sociedade operando pela ação direta, a "elevação do nível cultural população".

Além de sua posição em relação à Casa Levy, o fato de ser músico, de classe média alta, filho de músico europeu e ter estudado na Europa, outorgava autoridade para que Levy exercesse este papel, já que os *mundos da arte* se organizam de tal forma que alguns de seus membros são considerados pela maioria das pessoas que participam nas atividades de produção ou consumo das obras, como mais habilitados do que outros a dizer o que deve ser prestigiado ou não[142]. Neste sentido, é interessante notar que, mesmo que o ideal civilizatório europeu estivesse presente em sua posição como articulista, Levy, diferentemente dos críticos da imprensa das primeiras décadas do século XX, não desqualificou o violão ao elogiar o desempenho dos músicos espanhóis. Ao contrário, o crítico demonstrou conhecimento das possibilidades do instrumento.

Sobre a performance musical dos dois violonistas, Levy escreveu frases como: " não são imerecidos os elogios que os dois artistas receberam tanto da imprensa fluminense como da santista, pois são eles dois violonistas de mão cheia e tiram dos instrumentos, especialmente fabricados segundo planos seus"; "tiram os dois artistas os efeitos mais perfeitos que é dado a um violonista tirar de seu instrumento"; "Sr. Martínez Toboso tocou só e com grande maestria um *pot-pourri* de árias nacionais espanholas onde ouvimos a *jota*, a *seguidilha* e outras danças características do país de *lãs niñas guapas*" e "sendo digno de nota a correção com que modulam as tonalidades, a justeza, e a afinação irrepreensível dos instrumentos". É bastante provável que a *jota* citada seja a música *Viva la Pilarica*, editada por Casa Dotesio, em Madrid (1911), e denominada como *Gran Jota Aragonesa para Violão*. Trata-se da única composição de Martínez Toboso que se tem conhecimento.

Levy escreveu também sobre a recepção da plateia, que, diversamente do início do século XX, conforme será abordado posteriormente, não resistiu a comparecer ao primeiro concerto do duo: "Foi mais um triunfo para os simpáticos e guapos muchachos que souberam fazer com que o público se conservasse em silêncio e atencioso durante as peças que tocaram, sendo sempre ao finalizá-las, cobertos de calorosos e entusiásticos aplausos". Ainda sobre a assistência ao concerto, Levy sugeriu que realizassem mais concertos na capital:

---

[142] BECKER, Howard S. **Art worlds**: updated and expanded. California: University of California Press, 2008, p. 142.

> Visto a boa concorrência que tiveram na noite de anteontem e como ainda grande parte da nossa capital não ouviu estes dois artistas *sui generis* será medida acertada resolverem dar mais um ou mesmo dois concertos para que os paulistas fiquem sabendo quanto vale um *Jota* e um *Zapatiado* executado pelos violões mágicos dos srs. Toboso e Orozco[143].

Acerca do violão de onze cordas, o crítico notou: "a forma desses instrumentos é muito maior e mais bojuda que os nossos conhecidos: possuem onze cordas, sendo oito sobre o espelho e três soltas [sete sobre o espelho, e quatro soltas, em verdade], abrangendo, portanto, uma extensão de três ou quatros oitavas, se não nos falha a memória" (figura 11).

2.3 Repertório dos primeiros concertos

Através das críticas de Levy, é possível tomar conhecimento das músicas apresentadas por estes violonistas:

> Destacamos a valsa *Les Sirenes* de Thomé [tratando-se certamente da valsa para piano *La Sirene*, do compositor francês Francis Thome (1850-1909)]; o Minueto de Balzoni [tratando-se provavelmente de Giovanni Bolzoni (1841-1919)], a *Valsa em lá menor* de Chopin (1810-1849), uma fantasia sobre trechos das óperas *Baile de máscaras* [Giuseppe Verdi (1813-1901)], o *Jota de las Ratas da Gran Via*, [da zarzuela *Gran Via*, dos compositores Federico Chueca (1846-1908) e Joaquin Valverde (1845-1910)], árias das óperas *O Trovador*, de Verdi e Poliuto, [Domenico Gaetano Maria Donizetti (1797-1848)] e *Canção Árabe Maraima* ou *Capucho Espanhol Moraima*[144].

O repertório praticado por estes músicos seguia o movimento mais amplo do teatro musicado e dos salões. Novamente, pode-se notar a presença das árias de óperas e operetas adaptadas para o instrumento, além das peças de inspiração popular e nacionalista, inserindo o violão no contexto mais amplo do movimento musical. Um exemplo é a *Jota de las Ratas,* extraída da obra *La Gran Via* dos autores Federico Chueca e Joaquín Valverde, foi a zarzuela espanhola com o maior número de récitas em São Paulo no final do século XIX e início do XX[145]. Sucesso não somente no Brasil, o violonista Francisco Tárrega deixou uma célebre adaptação da *Jota de las Ratas*. Há um manuscrito desta adaptação na Coleção Ronoel Simões. Este documento traz uma suposta assinatura Francisco Tárrega e uma inscrição em

---

[143] *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XXXVI, n. 10121, 04 jun. 1890, p. 2.
[144] *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XXXVI, n. 10121, 04 jun. 1890, p. 2.
[145] ROCHA, Lílian Rúbia da Costa. Variedades teatrais no teatro de variedades. **Anais ABRACE**, v. 19, n. 1, 2018, p.7.

caneta azul, com a seguinte dedicatória: “Caligrafia póstuma original del Gran Maestro para el amigo Don Ronoel Simões. Seu afetuosíssimo, A. Sinópoli. Buenos Aires, 1949”. Embora haja alguma semelhança entre as grafias, ao analisar diversos manuscritos do mestre catalão, existem vários pontos da assinatura e da caligrafia musical que deixam dúvidas sobre a veracidade do documento, levando a crer que não se trate de um manuscrito autógrafo[146] de Francisco Tárrega. No entanto, somente um especialista poderia dar a palavra final[147].

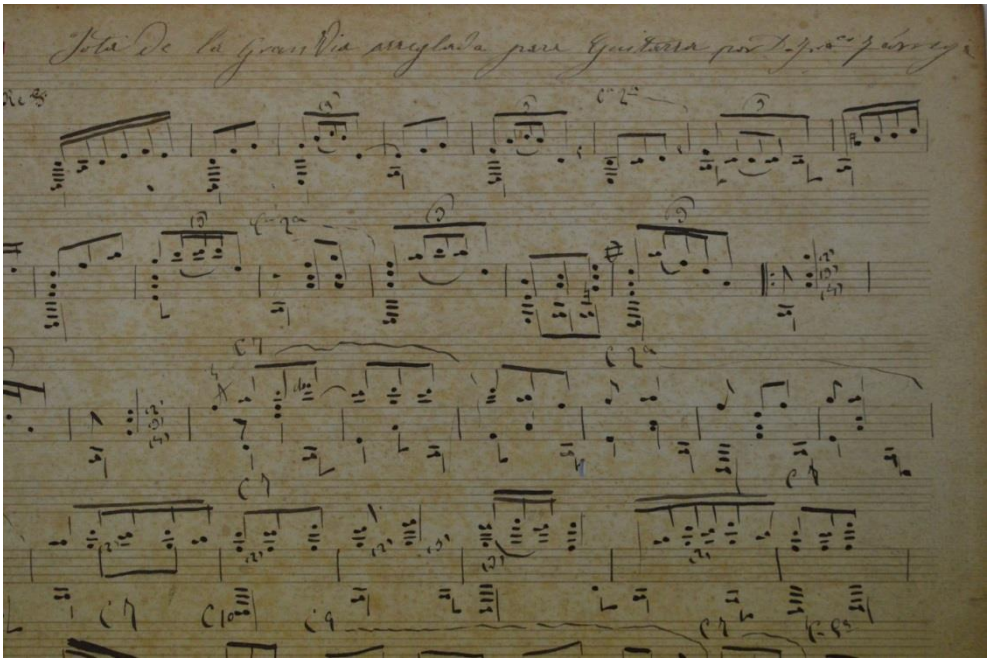
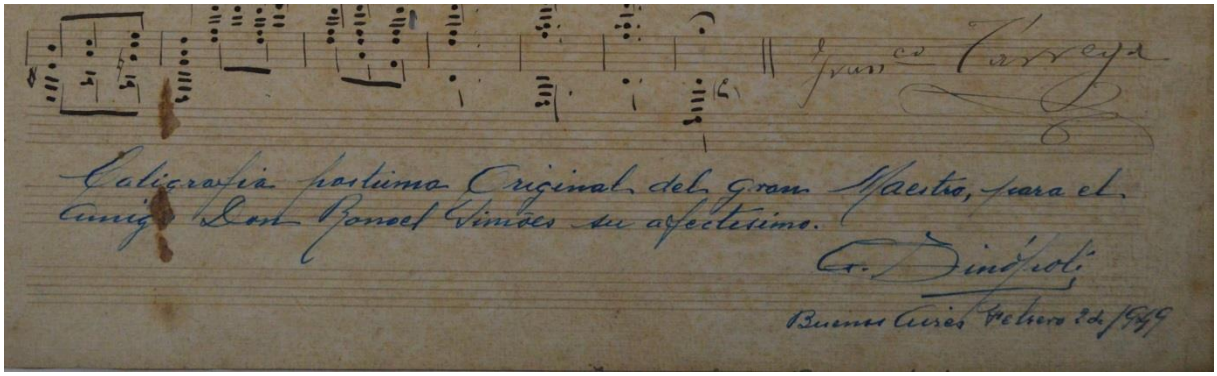
Figura 9. Excerto do manuscrito *Jota de Las Ratas*, versão Tárrega (s.a.; s.d.), possível manuscrito do mestre catalão Francisco Tárrega.

Fonte: Coleção Ronoel Simões.

Figura 10. Dedicatória de Antonio Sinópoli (1949) para Ronoel Simões do manuscrito da *Jota de Las Ratas*, possível manuscrito realizado pelo violonista espanhol Francisco Tárrega.

[146] Denomina-se manuscrito autógrafo a partitura que foi grafada pelo próprio compositor.

[147] Segundo o violonista espanhol Jorge Orozco: "La firma no coincide ni la rúbrica. Concretamente la T mayúscula en nada se parece a la firma original. También es diferente la clave de sol y no aparece al princípio de los pentagramas algo que es totalmente característico y es la doble barra divisoria con dos líneas hacia abajo. En fin, siento que no haya sido un veredicto positivo pero con los datos que hay no hay dudas " (comunicação pessoal, abril de 2021). O musicólogo Gilson Antunes ressaltou: "Observe, também, que mesmo em manuscritos de uma mesma pessoa pode haver pequenas diferenças. Por isso existe o trabalho de um profissional da área (perito grafotécnico), além de outros que observam questões como qualidade e época do papel, tinta de escrita etc. Mas são apenas colocações, eu também não poderia afirmar se é autêntica ou não" (comunicação pessoal, abril de 2021).



Fonte: Coleção Ronoel Simões.

Ainda sobre o repertório, é interessante destacar que uma fantasia sobre temas da ópera *O Guarani*, do compositor brasileiro Carlos Gomes, também fez parte das músicas executadas por Martínez Toboso e Gil-Orozco. A primeira menção da execução desta peça pelo duo no país data de 1899[148]. Fantasias sobre temas desta ópera foram uma constante no repertório dos violonistas nas primeiras décadas do século XX[149].

Mas afinal, quem foram estes dois violonistas que mereceram tamanha atenção de Alexandre Levy?

2.4 Os guitarristas espanhóis e a "Escola de Tárrega"

Figura 11. Gil-Orozco e Martínez Toboso com os violões de 11 cordas, no Rio de Janeiro. Os modelos Torres de onze cordas foram utilizados por diversos violonistas do final do século XIX, entre eles os já citados Juan Parga, José Rojo e o violonista cego Antonio Gimenez Manjón (1866-1919). As quatro cordas mais graves estão situadas acima do braço do instrumento, soltas, podendo ser tangidas com o polegar direito.

[148] *Diário de Pernambuco*, Recife, ano X, ed. 22706, out. 1889, p. 2.
[149] Américo Jacomino, o Canhoto, Leopoldo Silva e Domingos Silva foram violonistas que executaram versões desta peça, sendo que Canhoto registrou sua versão em disco (1926). Ver mais detalhes sobre Leopoldo Silva e sobre o manuscrito no capítulo 8. E sobre José Alves da Silva, o Aimoré, no capítulo 11.

Fonte: GIL-OROZCO (2011).

Práxedes Gil-Orozco Bastidas (1857-1916), valenciano, da cidade de Requena, foi aluno de um professor local chamado Francisco Rocamora. Em 1876, incentivado por José Martínez Toboso (1857-1913), também concertista valenciano, Gil-Orozco adquiriu um violão de onze cordas do construtor Antonio Torres. Em 1889, eles embarcaram rumo à América Latina para uma série de concertos em duo, notadamente na Venezuela, Barbados, Trinidad y Tobago e Brasil[150]. No Brasil, chegaram em meados de 1889, e há farta documentação em periódicos locais sobre a passagem do duo por vários estados: Rio de

[150] GIL-OROZCO, Luis Roda. **El Guitarrista Gil-Orozco, el artista, el hombre y su tiempo**. Requena: edición del autor, 2011, p. 81-93.

Janeiro, Pará, Maranhão, Fortaleza, Recife, São Paulo, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Bahia e Minas Gerais[151].

Retornaram à cidade de São Paulo em novembro/dezembro de 1890, desta vez apresentando-se em companhia da violinista italiana Giulieta Dionesi e o concerto teve participação da pianista Maria Imbert. Alexandre Levy também escreveu sobre o concerto. Nessa ocasião, o crítico queixou-se da falta de público, mas, pelo texto do articulista, não há indícios de que a razão para a baixa audiência tenha sido o violão: "Ainda desta vez tive o desgosto de ver o teatro Ginásio quase em família. Vejo-me obrigado a registrar estas coisas tristes nestas colunas, mas que remédio senão fazê-lo, pois, é de minha obrigação dar conta ao leitor do que se passa na nossa capital"[152]. Fez ainda críticas à interpretação de uma peça de Brahms que a senhorita Imbert executou ao piano, depois de elogiar a limpeza e igualdade da execução de obras de Thalberg e Weber — comentando o péssimo estado do piano do teatro — o que ressalta o caráter educativo e civilizatório da crítica de Levy, em oposição ao tom laudatório comum na imprensa do período:

> O mesmo já não direi da Dança de Brahms, que lhe faltou o principal do seu caráter húngaro. Tais composições exigem por parte dos pianistas uma interpretação segura, e verdadeiramente húngara em suas diversas frases, ora *ralentabile*, ora *crescendo* e *vivo* — coisas estas indispensáveis nas composições que levam por título de *Danças Húngaras*[153].

A plateia deve ter sido distinta mesmo, e, se foi pequena, ao que tudo indica foi maior do que a média do período para o Ginástico, pois, discorrendo sobre as atividades do teatro neste período, em seu livro acerca dos antigos teatros de São Paulo, Amaral relatou "somente nas noites de 9 e 12 de novembro de 1890, mereceu atenção do público, com a apresentação da insigne violonista Giuletta Dionisio [sic], que contou com a participação dos

---

[151] Em São Paulo, depois dos concertos registrados por Figarote, o dueto se apresentou, até o fim de junho de 1890, pelo menos mais duas vezes: no Teatro Ginástico (Provisório), na Rua da Boa Vista; e no Clube dos Democráticos Carnavalescos. Em meados de junho, tocaram em Campinas, e, em julho, o Correio Paulistano noticiou a partida do duo para Porto Alegre, juntamente com a violinista italiana Giulietta Dionesi. Jovem violinista italiana, Dionesi se apresentou aos 11 anos no Teatro Santana no Rio de Janeiro (1889). Foi nesta apresentação que Dom Pedro II sofreu atentado de um republicano radical ao sair do concerto da violinista — quatro meses antes da Proclamação da República. Nasceu em Livorno (c.1877) e faleceu em Ouro Preto (1911). Cruz e Sousa dedicou a ela o poema *Giulietta Dionesi* (Publicado no livro póstumo *O Derradeiro*). Mais informações em: http://karlaarmani.blogspot.com/search?q=Giulietta, acesso em 11 set. 2019.

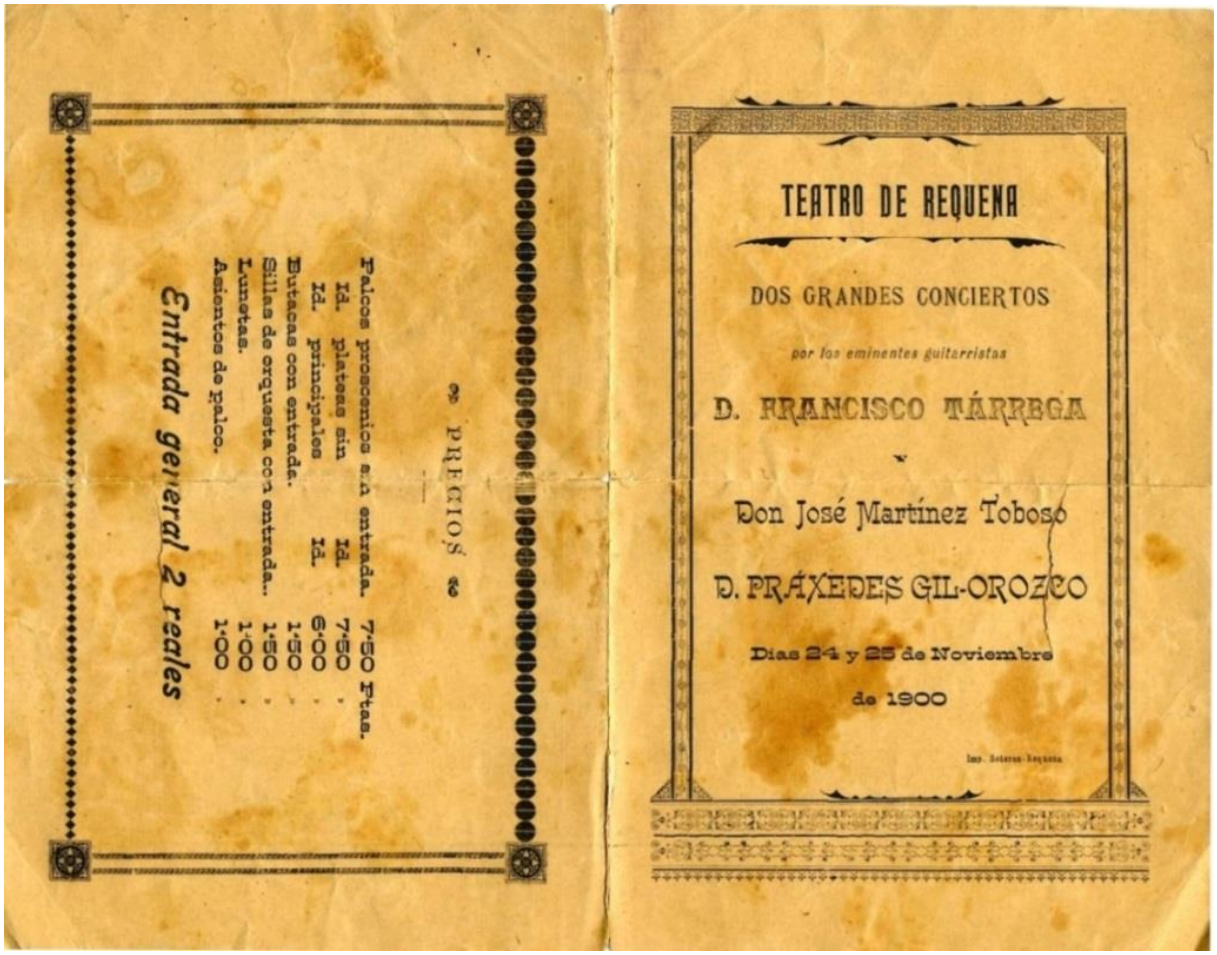
[152] *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XXXVII, ed. 10256, 09 nov. 1890, p. 1.

[153] *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XXXVII, ed. 10256, 09 nov. 1890, p. 1.

guitarristas José Martínez Tobasco [sic] e Práxedes Gil Orosco [sic], e da pequena pianista Maria Zubest [sic]"[154].

Em fins de novembro de 1900, Martínez Toboso e Gil-Orozco participaram de dois concertos no Teatro de Requena, Valencia, na companhia do lendário violonista espanhol Francisco Tárrega (figura 12 e figura 13).

Figura 12. Capa do programa dos concertos realizados na pequena cidade de Requena, por Francisco Tárrega, Martínez Toboso e Gil-Orozco. O Concerto foi realizado em benefício da construção da praça dos touros da cidade natal de Gil-Orozco.

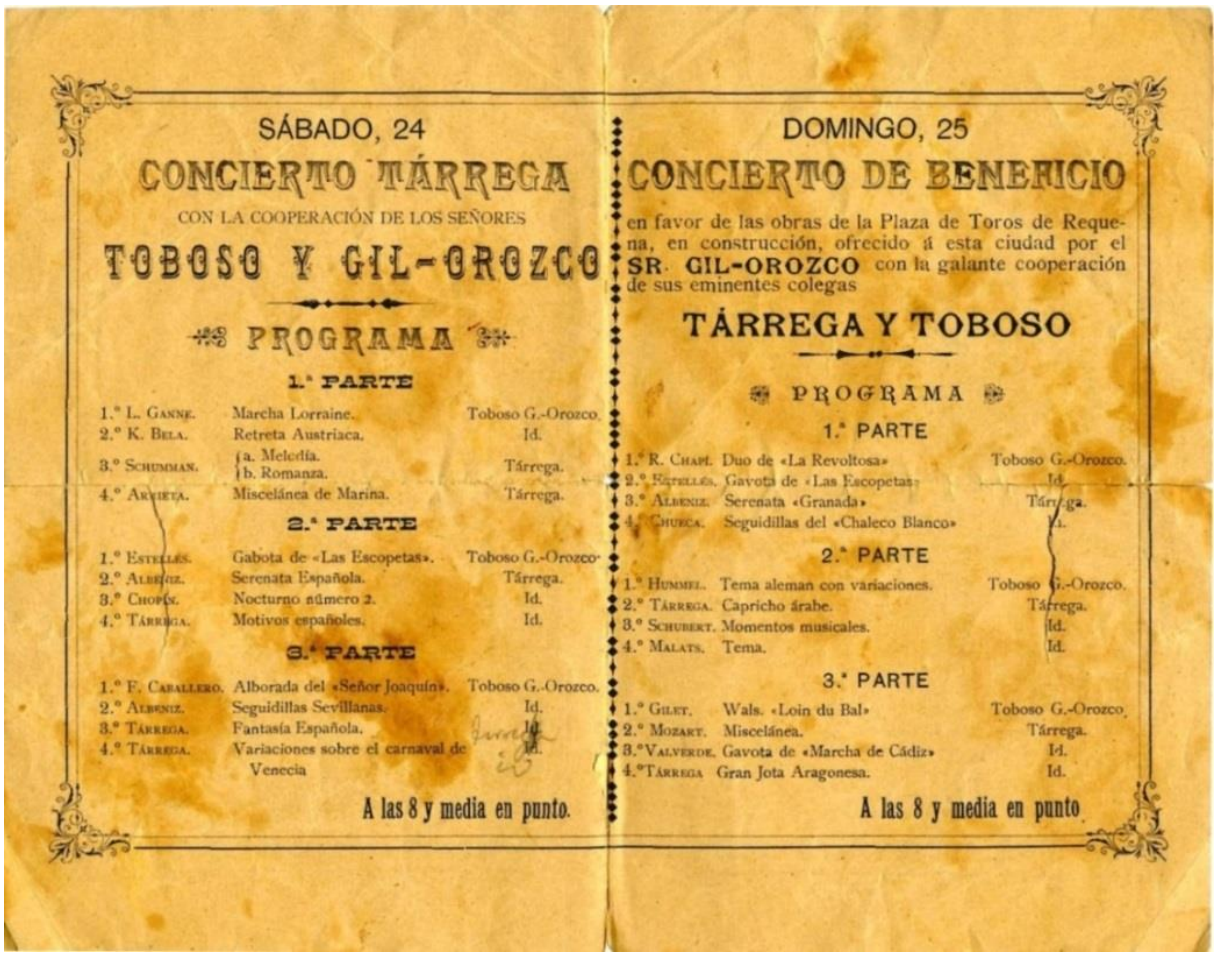


Fonte: GIL-OROZCO (2011).

Figura 13. Programa dos concertos realizados na cidade de Requena por Tárrega, Martínez Toboso e Gil-Orozco. O programa das duas noites foi divido em três partes. Ao que tudo indica, cada parte contou com duos de Martínez Toboso-Gil-Orozco e solos de Francisco Tárrega. É possível notar a correção feita à mão na terceira parte do primeiro dia: onde se lia "idem" para duas composições de Tárrega há uma correção feita à caneta apontando que a peça teria sido executada por Tárrega e não por Martínez Toboso/Gil-Orozco.

---

[154] AMARAL, Antônio Barreto. **História dos velhos teatros de São Paulo:** da Casa da Ópera à inauguração do Teatro Municipal. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006ª, p. 308.



SÁBADO, 24

CONCIERTO TÁRREGA

CON LA COOPERACIÓN DE LOS SEÑORES

TOBOSO Y GIL-OROZCO

PROGRAMA

1.ª PARTE

1.° L. Ganne.	Marcha Lorraine.	Toboso G.-Orozco.
2.° K. Bela.	Retreta Austriaca.	Id.
3.° Schumman.	a. Melodía. b. Romanza.	Tárrega.
4.° Arrieta.	Miscelánea de Marina.	Tárrega.

2.ª PARTE

1.° Estelles.	Gabota de «Las Escopetas».	Toboso G.-Orozco.
2.° Albeniz.	Serenata Española.	Tárrega.
3.° Chopin.	Nocturno número 2.	Id.
4.° Tárrega.	Motivos españoles.	Id.

3.ª PARTE

1.° F. Caballero.	Alborada del «Señor Joaquín».	Toboso G.-Orozco.
2.° Albeniz.	Seguidillas Sevillanas.	Id.
3.° Tárrega.	Fantasía Española.	Id.
4.° Tárrega.	Variaciones sobre el carnaval de Venecia	Id.

A las 8 y media en punto.

DOMINGO, 25

CONCIERTO DE BENEFICIO

en favor de las obras de la Plaza de Toros de Requena, en construcción, ofrecido á esta ciudad por el SR. GIL-OROZCO con la galante cooperación de sus eminentes colegas

TÁRREGA Y TOBOSO

PROGRAMA

1.ª PARTE

1.° R. Chapi.	Duo de «La Revoltosa»	Toboso G.-Orozco.
2.° Estelles.	Gavota de «Las Escopetas»	Id.
3.° Albeniz.	Serenata «Granada»	Tárrega.
4.° Chueca.	Seguidillas del «Chaleco Blanco»	Id.

2.ª PARTE

1.° Hummel.	Tema aleman con variaciones.	Toboso G.-Orozco.
2.° Tárrega.	Capricho árabe.	Tárrega.
3.° Schubert.	Momentos musicales.	Id.
4.° Malats.	Tema.	Id.

3.ª PARTE

1.° Gilet.	Wals. «Loin du Bal»	Toboso G.-Orozco.
2.° Mozart.	Miscelánea.	Tárrega.
3.° Valverde.	Gavota de «Marcha de Cádiz»	Id.
4.° Tárrega	Gran Jota Aragonesa.	Id.

A las 8 y media en punto.

Fonte: GIL-OROZCO (2011).

Com o advento do piano e dos teatros no período Romântico, o violão passou a ocupar um papel secundário, sobretudo em razão do baixo volume sonoro. O instrumentista e compositor espanhol Francisco de Assis Tárrega Eixea (1852-1909) foi personagem central no renascimento do violão no século XX, sendo considerado um dos fundadores da técnica do *violão moderno*. Embora Tárrega não tenha deixado método publicado, seus numerosos alunos disseminaram seus preceitos pelo mundo, sendo que muitos deles escreveram métodos baseados em seus ensinamentos, que viriam a ser denominada "Escola de Tárrega". Ele transcreveu obras do piano para o violão, compôs, realizou recitais, lecionou e impulsionou a disseminação do *violão moderno*[155] cujo construtor mais emblemático foi o luthier espanhol

[155] O *violão moderno* possui uma caixa harmônica maior do que o *violão romântico* e um sistema de leques interno que possibilitou uma melhor projeção do som, permitindo que o instrumento fosse executado em salas de maior capacidade (HERRERA, 2016, p. 2747) e exigindo uma técnica diferenciada na execução.

Antonio Torres (1817-1892). Atribui-se ao violonista espanhol Julian Arcas (1832-1882)[156] o mérito de haver aconselhado Torres a ampliar o formato da caixa do instrumento[157]. Portanto, a "Escola de Tárrega" deve ser entendida como depositória dos princípios e concepções de um grupo maior de profissionais — instrumentistas, construtores, professores — interessados em recolocar o violão em evidência através da expansão da sonoridade, do repertório e da técnica instrumental.

José Martínez Toboso[158] fez parte do grupo de violonistas ligados diretamente a Julian Arcas[159], tendo participado do grupo de instrumentistas, construtores e professores engajados em recolocar o violão em evidência depois do ostracismo em que o instrumento havia caído no período Romântico. Em princípios de 1888, passou a se apresentar em duo com o concertista Gil-Orozco, com quem realizou uma série de concertos pela América Latina. Em 1890, Martínez Toboso continuou seu giro solitário pelo continente americano[160], pois Gil-Orozco decidiu fixar residência em São Paulo, tendo sido um dos fundadores do diário *La Iberia* (1892), periódico em espanhol para a colônia de imigrantes residentes na cidade; em 1896 foi sócio fundador do *Orfeón Español* de São Paulo e em 1898 da Sociedade Espanhola de Socorros Mútuos de São Paulo, entidades associativas que visavam dar suporte aos imigrantes espanhóis[161]. Envolveu-se na campanha para coletar fundos para a guerra

---

[156] Discípulo de José Asencio, por sua vez aluno do lendário violonista espanhol Dionísio Aguado (1784-1849), cujo método oitocentista foi bastante utilizado no Brasil, sobretudo na primeira metade do século XX, no ensino/aprendizagem do violão.

[157] PRAT, Domingo. **Diccionario de guitarrista.** Casa Romero y Fernandez, Buenos Ayres, 1934, p.33.

[158] As informações biográficas aqui descritas acerca de Martínez Toboso foram retiradas de: HERRERA, Francisco**. Enciclopedia de la Guitarra, segunda edición corregida y aumentada.** Valencia: Editorial Piles, 2011 e TORRES, Norberto. La guitarra en la prensa de Sevilla y Almería en las dos épocas de Julián Arcas y Antonio de Torres. **Sinfonía Virtual:** Revista de Música Clásica y Reflexión Musical, n. 36, 2019.

[159] Em 1876, Martínez Toboso dedicou um recital às obras de Arcas na cidade espanhola de Sevilha. No mesmo ano, Antonio Torres (1817-1892) construiu para ele o violão de onze cordas (mais uma tentativa de ampliar o som do instrumento) que seria seu instrumento por toda a vida. Em 1878, apresentou-se em duo com Juan Parga (1843-1899), discípulo de Julian Arcas e em 1882, realizou uma turnê pela Espanha e Portugal com o violonista José Rojo, um jovem de quinze anos, discípulo de Juan Parga. Dois anos depois, formou dupla com outro discípulo de Arcas, o violonista Luís Soria (1851-1935). PRAT, Domingo. **Diccionario de guitarrista.** Casa Romero y Fernandez, Buenos Ayres, 1934, p.196.

[160] Martínez Toboso retornou ao Brasil no início do século XX, tendo se apresentado no Rio de Janeiro e em São Paulo (1904) como integrante do Terceto Espanhol, junto ao bandurrista Primo Campos e o alaudista Daniel Avillar. Nesta ocasião, um jornal paulistano publicou: "infelizmente o notável guitarrista, que tanto renome deixou aqui, está hoje, por motivo de moléstia, reduzido a só poder acompanhar seus companheiros" *O Commercio de S. Paulo,* São Paulo, ano XII, n. 3649, 01 maio, 1904, p. 4. O que evidencia que o reconhecimento que o violonista conquistou em fins do século XIX, ainda ecoava, no início do XX, na imprensa paulista.

[161] GIL-OROZCO, Luis Roda. **El Guitarrista Gil-Orozco, el artista, el hombre y su tiempo**. Requena: edición del autor, 2011, p. 143-144.

hispano-americana em Cuba[162] e foi talvez por esta razão tenha ficado conhecido na historiografia brasileira do instrumento como sendo cubano[163]. Gil-Orozco foi fundamental para a história do violão paulistano, sendo reconhecido como o primeiro violonista a realizar concertos solo na cidade, assunto do próximo capítulo.

É possível que Martínez Toboso e Gil-Orozco tenham sido os primeiros violonistas a trazer para São Paulo os princípios da "Escola de Tárrega", quase três décadas antes da chegada de Josefina Robledo (1917), uma vez que a proximidade deles com o círculo de Julian Arcas (Juan Parga, José Rojo, Luís Soria), Antonio Torres e Francisco Tárrega nos faz crer que eles estivessem participando do desenvolvimento do *violão moderno* e das novas técnicas de execução que este instrumento passou a exigir. Este ponto será retomado adiante.

Antes de fechar o século, a Companhia Oriente passou pela cidade, dirigida pelo violonista Secundino Rabello: "fazem parte do elenco senhoras e meninos que executam acrobacias, e dois artistas que são notáveis na execução do violão, com auxílio dos pés e cotovelos. Trabalham ainda com prestidigitação e mímica". A julgar pelo anúncio e pela descrição do repertório da segunda parte, o concerto tinha muito de espetáculo circense. Os Irmãos Firmino e Secundino Rabello apresentaram-se no salão do Clube dos Girandinos[164], realizaram apresentações de violão no Clube Ginástico Português" (Teatro Provisório)[165], no Clube Nacional[166] e no Grêmio Comercial de Campinas[167], neste último, o jornal publicou o repertório:

> Programa.
> **1ª Parte:**
> i)" Eu e Ela", valsa.
> ii) "Carnaval de Veneza", com variações.
> iii) "Chapéu de Pelo", polca variada.
> iv) "Rei do Mundo", dobrado.
> v) "Minha Esperança", valsa.
> vi) "O Sonho", peça de harmonia.

---

[162] Guerra ocorrida em 1898 entre a Espanha e os Estados Unidos, resultado da intervenção norte-americana na Guerra de Independência de Cuba. Ver mais sobre o envolvimento do Brasil no conflito em SANTOS, Corcino Medeiro dos. A Guerra da Independência de Cuba na Imprensa Brasileira (1895-1898). In: **XIII Colóquio de História Canário-Americana**; VIII Congreso Internacional de Historia de America (1998). Cabildo Insular de Gran Canaria, 2000, p. 382-395.

[163] A primeira referência encontrada sobre a nacionalidade de Gil-Orozco foi escrita pelo violonista uruguaio Isaías Sávio (1900-1975), em *Violão e Mestres.* São Paulo: Giannini S.A., v.2, nº 9, 1968, p. 51. Salienta-se também a grafia do sobrenome: Gil-Orozco passou a ser referido nos periódicos, em grande parte das vezes, somente por Gil Orosco, Orosco ou Orozco.

[164] *Correio Paulistano,* São Paulo, ano XLI, n. 11.299, 06 jul. 1894, p. 1.

[165] *Correio Paulistano,* São Paulo, ano XLI, n. 11.300, 07 jul. 1894, p. 2.

[166] *Correio Paulistano,* São Paulo, ano XLI, n. 11332, 15 ago.1894, p. 2.

[167] *Correio de Campinas*, Campinas, ano X, n. 2809, 26 ago. 1894, p. 1.

2ª Parte:
i) Polca executada sobre as costas.
ii) "Saudade", valsa executada com o cotovelo.
iii) Rica variação, executada com o violão envolto em um pano.
iv) "O Choro", valsa executada com uma só mão.
v) Hino Nacional Brasileiro.

Até o final da primeira década do século XX, Secundino Rabello apresentou-se em diversas cidades pelo interior do Estado com sua companhia. Já seu irmão Firmino, a partir de 1904, parece ter fixado residência na capital, dedicando-se a lecionar o instrumento, pois se tornam frequentes anúncios oferecendo suas aulas: "Firmino Rabello ensina tocar violão a qualquer pessoa em 60 dias, e afina pianos; tudo por preço baratíssimo. Pode ser procurado na rua Progresso nº74 (Brás) ou na rua S. Paulo nº 71[168]". Faleceu na capital paulista em 1907: "Deu-se hoje nesta capital o falecimento do conhecido violonista Firmino Rabello"[169]. Lamentavelmente, não foram localizadas informações sobre nenhum de seus alunos.

Embora seja de difícil apreensão, devido à escassez de informações, já é possível captar pistas do movimento inicial do violão na cidade. Não se sabe, por exemplo, se houve ou qual foi a ligação entre os violonistas Theotonio e Manoel Maximiano e os integrantes do duo Gil-Orozco/Martínez Toboso ou com Alberto Baltar, violonista português abordado no próximo capítulo, reconhecido como um dos primeiros professores da cidade. Pouco provável também que se venha a descobrir se existiu relação entre os irmãos Rabello e os demais violonistas citados. Sabe-se do duo de violões de Theotonio/Manoel que executava o repertório em circulação na cidade, a julgar pela polca de Emílio do Lago; de Theotonio, que imprimiu ao menos três músicas pela tradicional Casa Levy, alcançando relativo sucesso; dos exóticos concertos de violão dos irmãos Rabello, que difundiram o instrumento em espetáculos circenses; dos concertos do duo Gil-Orozco/Martínez Toboso, com os violões de onze cordas; das primeiras críticas sobre violonistas, escritas por Alexandre Levy e das atividades de ensino de Alberto Baltar.

Em uma cidade com cerca de 60 mil habitantes, o que se percebe nessas duas últimas décadas do século XIX, é que houve, já nesse período, um trânsito violonístico oriundo de diversas direções. Este movimento deve ter auxiliado na divulgação do instrumento em diferentes contextos sociais. Não é possível visualizar o alcance de tal circulação, mas, conforme será visto, no início do século XX, a cidade possuía diversos professores de violão,

---

[168] *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XLI, n. 15749, 26 abril 1904, p. 4.
[169] *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XLIV, n. 14619, 20 jun. 1907, p. 2.

entre eles Firmino, Baltar e Gil-Orozco, vários construtores de instrumentos, entre eles Francisco Pistoresi, Arthur Diniz e Tranquilo Giannini. Estes números cresceram espantosamente durante a primeira década do século XX, acompanhando o ritmo desenfreado de expansão da cidade.

Nessa virada do século, São Paulo conheceu o vitascópio[170], o cinematógrafo[171], o fonógrafo[172], o grafofone[173] e a peste bubônica, que impulsou a "fundação de uma das mais célebres instituições paulistas e brasileiras, o Instituto Serunterápico do Butantã"[174]. Em 1899, apresentou-se na cidade Camille Saint-Saens (1835-1921), compositor e pianista francês[175]. Nos esportes, enquanto o futebol engatinhava, a moda era o ciclismo: a cidade possuía até um velódromo, inaugurado em 1896, na Rua da Consolação, na atual Praça Roosevelt. Existiam cento e poucas indústrias a vapor, cerca de cinco mil operários, oito jornais diários, oito livrarias e três teatros, sendo o terceiro (além dos já tratados São José e Ginástico) o Politeama[176] (1892), situado na Rua São João[177].

---

[170] Vitascópio é um neologismo decorrente do termo inglês *Vitascope* e refere-se a um projetor de cinema comercializado por Thomas Edison em 1896, similar e concorrente do cinematógrafo. SOUZA, José Inácio de Melo. **Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1895-1930):** o cinema dos engenheiros. Editora Senac: São Paulo, 2016, p. 33.

[171] Marco inicial do cinema, o cinematógrafo, patenteado pelos irmãos Lumière em 1885, feito a partir do cinetoscópio (1881) de Edison. Era também anunciado como fotografia animada. O aparelho permitia registar uma série de instantâneos fixos (fotogramas), criando a ilusão do movimento. Idem, p. 32.

[172] O fonógrafo foi um aparelho inventado em 1877 por Thomas Edison para a gravação e reprodução de sons através de um cilindro. Ele foi o primeiro aparelho capaz de gravar e reproduzir sons. STERNE, Jonathan. **The audible past**: Cultural origins of sound reproduction. Carolina do Norte: Duke University Press, 2003, p. 22.

[173] Diferentemente do fonógrafo, o grafofone utilizava cilindros removíveis, tornando possível a comercialização dos cilindros, foi uma melhoria feita por Alexander Graham Bell e patenteada em 1886. Ver mais sobre as origens da reprodução sonora: STERNE, Jonathan. **The audible past**: Cultural origins of sound reproduction. Carolina do Norte: Duke University Press, 2003.

[174] TAUNAY. Affonso de Escragnolle. **História da cidade de São Paulo**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2004, p. 357.

[175] MARTINS, José de Souza. **São Paulo no século XX**: primeira metade. São Paulo: Imprensa Oficial, 2011, p. 9.

[176] Politeama tinha "dupla personalidade". Nas noites de ópera recebia os grandes da elite, acompanhados das dignas esposas. Mas também havia noites de "café-concerto", em que as maiores atrações eram as cantoras e as dançarinas insinuantes. TOLEDO. Roberto Pompeu. **A capital da vertigem**: uma história de São Paulo de 1900 a 1954. São Paulo: Objetiva, 2015, p. 145.

[177] ARAÚJO, Vicente de Paula. **Salões, circos e cinemas de São Paulo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, p. 13.

3. INÍCIO DO SÉCULO XX: REDE DE SOCIABILIDADES DO VIOLÃO NA CIDADE

O senso de 1900 apontou um período de crescimento vertiginoso para São Paulo, que passou a contar com cerca de 240.000 habitantes. Enquanto a área urbana se expandia, as ferrovias[178] faziam a conexão com o interior, levando o café ao porto de Santos, que o exportava. Situada entre a produção e o escoamento do ouro verde, como ficou conhecido o café, São Paulo se firmava como o mais dinâmico e promissor centro comercial e financeiro do início do século. Era uma cidade de maioria estrangeira[179], com uma crescente industrialização, que impulsionava a expansão de bairros como a Mooca e Brás. Estes bairros, além de abrigarem fábricas, também serviam de residência para os operários e foram territórios fundamentais para o desenvolvimento da música na capital paulista. Alijados das benfeitorias que o novo século trouxe para os bairros mais abastados, estes redutos de imigrantes pobres, que foram isolados inclusive fisicamente por porteiras[180], desenvolveram vida cultural autônoma. Assim, abrigaram diversos cinemas e um grande teatro, o Teatro Colombo (1908), situado no Brás.

Paralelamente, no centro da cidade, Antônio Prado[181], representante da elite cafeeira, que, segundo visto, foi o primeiro prefeito da capital (1899), empreendeu, durante quatro mandatos (1899-1911), uma série de reformas para adequar a cidade — que ainda apresentava resquícios coloniais — à riqueza que o café e a industrialização proporcionavam. O modelo era o europeu, notadamente francês, cuja capital era o destino frequente dos membros da elite paulistana, fosse para férias, ou para que seus os filhos recebessem educação de "primeiro

---

[178]A ferrovia Santos-Jundiaí, conforme já visto, foi inaugurada em 1867, operada pela companhia inglesa *São Paulo Railway*, mas as instalações da grande estação de passageiros do bairro da Luz foram inauguradas somente em 1900. TOLEDO. Roberto Pompeu. **A capital da vertigem**: uma história de São Paulo de 1900 a 1954. São Paulo: Objetiva, 2015, p. 269.

[179] Em 1893, um estudo realizado pela então recém-criada Repartição de Estatística e Arquivo do Estado apontava, entre os pouco mais de 130 mil habitantes da cidade, um percentual de 54,6% de estrangeiros contra 45,4% de brasileiros na capital paulista. TOLEDO. Roberto Pompeu. **A capital da vertigem**: uma história de São Paulo de 1900 a 1954. São Paulo: Objetiva, 2015, p. 145, p. 29.

[180] As famosas porteiras do Brás foram construídas em 1865, quando a *São Paulo Railway* instalou sua linha férrea na região. Erguidas para evitar acidentes e atropelamentos no cruzamento das linhas, elas serviram para, em diversos momentos históricos, isolar a população pobre e operária do restante da cidade. As porteiras foram somente desativadas em 1967. CANTERO. Thais Matarazzo. **Vamos falar do Brás?** São Paulo: Matarazzo, 2016, p. 27.

[181] Neto de outro Antônio, da Silva Prado (1788) que fez fortuna como dono de tropas de mulas, o único meio de transporte terrestre de cargas à época, e como comerciante, tendo sido banqueiro, dono de terras. Antônio da Silva Prado recebeu o título de Barão de Iguape. AMARAL, Antônio Barreto. **Dicionário de história de São Paulo**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006, p. 365.

mundo". Neste projeto chegaram a iluminação e o bonde elétrico[182]; a velocidade; os automóveis; a vida noturna mais intensa; a proliferação dos cafés cantantes e cafés concertos; o cinema; o alargamento de ruas; desvios de rios; o futebol; as represas; a hidrelétrica e, o grande símbolo civilizatório ocidental, o Theatro Municipal (1911).

Ocorre que o setor da "grande arte", alinhado aos valores e aos anseios da elite paulista cafeicultora, não conseguiu se estabelecer como atividade econômica. Por outro lado, os empreendimentos comerciais como os teatros e cinemas, firmaram-se justamente com apoio econômico desses capitais. Deste paradoxo, surgiu a percepção de que seria a intervenção do estado a solução para este impasse: a construção do Theatro Municipal[183].

A população desprovida citada anteriormente, somando-se aos imigrantes pobres e aos escravizados libertos que chegaram à capital em busca de trabalho, não havia sido convidada para a festa da modernidade e do progresso. Esta massa heterogênea de desenraizados acabou criando formas próprias de entretenimento e ocupando os espaços da cidade. Para esta parcela da população, sobraram as áreas sujeitas à inundação e o atraso social, como bem resume Roberto Pompeu de Toledo:

> A São Paulo da virada do século era isto: metade avanço metade atraso, metade urbana metade rural, trepidante no seu miolo e sonolenta nos arredores, rica nos nobres e recém-constituídos bairros dos Campos Elíseos e Higienópolis, pobre nos bairros em que se amontoavam os imigrantes, e miserável nos sombrios desvãos urbanos que sobravam para os negros[184].

A cidade, portanto, foi invadida por um cosmopolitismo amorfo e a dicotomia entre o mundo rural e o urbano se fez presente de forma marcante, havendo um choque entre o tradicional e o moderno que foi determinante para a formação da música em São Paulo. O ritmo ininterrupto de crescimento da metrópole fez com que convivessem, a um só tempo, as formas culturais modernas em ascensão e os hábitos caipiras que insistiam em permanecer,

---

[182] Trazidos pela companhia *Light,* os bondes elétricos exerceram uma mudança no comportamento da cidade, impulsionando-a à velocidade e à circulação noturna. Empresa era conhecida como o "polvo canadense", cujos "tentáculos se estenderiam a Santos, Rio de Janeiro, Salvador e outras partes, mistura escusas manobras políticas e excelência técnica, truculência contra os concorrentes e impulso ao progresso do país". TOLEDO. Roberto Pompeu. **A capital da vertigem**: uma história de São Paulo de 1900 a 1954. São Paulo: Objetiva, 2015, p. 41.

[183] MORAES, Júlio Lucchesi. **São Paulo: capital artística**: a cafeicultura e as artes na belle époque (1906-1922). São Paulo: Beco do Azougue, 2014, p.160-162.

[184] TOLEDO. Roberto Pompeu. **A capital da vertigem:** uma história de São Paulo de 1900 a 1954. São Paulo: Objetiva, 2015, p. 28.

"as formas tradicionais e as em emergência chegam a quase 'se tocar', tão grande é o ritmo de crescimento da cidade"[185].

Portanto, embora o advento do Theatro Municipal (1911) tenha sido um marco para as práticas musicais da cidade, "a vida musical na cidade era bem mais diversificada. Ela podia ser fruída em diversos outros ambientes e palcos de cafés, confeitarias, bares, cinemas e pequenos auditórios de salões e até em sociedades beneficentes e políticas"[186]. Segundo notou o pesquisador José Ramos Tinhorão sobre o processo da urbanização carioca, mas que pode perfeitamente ser aplicado ao cenário paulistano do período aqui tratado, "atingido determinado momento do processo de diversificação social, é o próprio mecanismo da vida urbana que gera os tipos de artistas de que necessita para entretenimento das camadas sem acesso aos quadros comuns do aproveitamento do lazer" [187].

E o violão esteve presente nas mais diferentes manifestações musicais que gradativamente foram incorporando-se ao cotidiano da cidade, nos mais diversos contextos socioculturais. Se, nas duas últimas décadas do século XIX, a falta de informações não permitia o rastreamento das relações entre os violonistas em atividade na cidade, no começo do século XX, já é possível localizar o início da formação de uma rede de sociabilidades ligada ao instrumento. A rede de relações formada em torno do violão, ou o que se denomina aqui de rede de sociabilidades, deu suporte à formação do *mundo* do instrumento em São Paulo[188].

Uma característica que deve ser notada em relação às redes de sociabilidades é a possibilidade de membros de um extrato social particular acionarem códigos ligados a categorias sociais diferentes das suas[189]. Ou seja, indivíduos vivem diferentes papéis em função dos diversos planos em que se movimentam, o que poderia parecer incompatível sob o

---

[185] FERNANDES, Florestan. **Folclore e mudança social na cidade de São Paulo**. São Paulo: Editora Anhembi, 1961, p. 48.
[186] FONSECA, Denise Sella; MORAES, José Geraldo Vinci de. A música em cena na *Belle Époque* paulistana. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros.** São Paulo, n. 54, mar. 2012, p. 107-138.
[187] TINHORÃO. José Ramos. **Os sons que vêm da rua**. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 34.
[188] BECKER, Howard S. **Art worlds**: updated and expanded. California: University of California Press, 2008, p. 370. Para o antropólogo Gilberto Velho, sociólogos norte-americanos como Howard Becker: "mostraram, entre outros fatos, a existência de redes de relações — networks — que atravessavam o mundo social de modo horizontal e vertical. Ou seja, por mais significativas e inclusivas que pudessem ser categorias como família e parentesco, bairro e vizinhança, origem tribal e/ou étnica, grupos de status, estratos e classes sociais, registravam-se circulação, interação sociais associadas a experiências, combinações e identidades particulares, individualizadas". Gilberto Velho cita ainda os sociólogos William Foote White, Everett Hughes e Herbert J. Gans. VELHO, Gilberto. **Projeto e metamorfose:** antropologia das sociedades complexas. São Paulo: Zahar, 1994, p. 20.
[189] O historiador inglês Peter Burke (1937) também trata deste fenômeno, nomeando-o de *bilinguismo*. BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna.** São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

ponto de vista de uma ótica linear. Segundo Gilberto Velho, "essa maleabilidade e fluidez é um dos aspectos mais cruciais para um esforço de compreensão das sociedades complexas, particularmente nas grandes metrópoles" [190]. E São Paulo, conforme já visto, nesse período, estava em processo crescente de urbanização, externando as diversas faces dos intrincados cruzamentos étnicos e culturais postos em operação desde meados do século XIX.

3.1 Práxedes Gil-Orozco Bastidas

Foi nessa cidade, cheia de possibilidades e contradições, que o espanhol Práxedes Gil-Orozco Bastidas (o violonista que inaugurou os concertos de violão na cidade com seu conterrâneo José Martínez Toboso, na última década do século XIX) representava comercialmente, em 1901, a Pascual Roch & Cia[191], fábrica de violões com sede em Valencia[192], na Espanha. Os instrumentos eram expostos na Casa Bevilacqua[193]:

> **Instrumentos ungulados**
> O nosso conhecido guitarrista espanhol Gil-Orozco tem tido exposta, na casa Bevilacqua, uma coleção de violões, bandurras, alaúdes e outros instrumentos ungulados, saídos da fábrica de violão de Pascual Roch & C., estabelecida em Valencia, na Espanha Pascual Roch & C. tem introduzido várias modificações no fabrico destes instrumentos, avultando entre eles, um ressonador, que, não só aumenta a quantidade de som, como lhe dá uma qualidade mais redonda e homogênea. Gil-Orozco representante desta fábrica no Brasil, fez-nos ouvir, com a sua habitual proficiência, um violão

---

[190] VELHO, Gilberto. **Projeto e metamorfose:** antropologia das sociedades complexas. São Paulo: Zahar, 1994, p. 25.

[191] Pascual Roch (1864-1921), violonista e luthier valenciano, discípulo de Francisco Tárrega. Segundo diversas fontes, Roch teria ido residir em Cuba para lecionar e provavelmente dedicar-se à construção do instrumento, já que era conhecido como grande exportador do instrumento naquele período. Cuba abriu as portas dos Estados Unidos para muitos músicos espanhóis. Roch teria fixado residência em Havana em 1911 (OROVIO, 2004, p. 180). Fundou a Academia e Escola de Violão e Bandurra em Havana, realizando um importante trabalho no desenvolvimento da escola de cordas dedilhadas cubana. Criou um grande grupo musical. Atuou ainda como solista, apresentando-se no Carnegie Hall (1918) com boa recepção da crítica. Organizou diversas turnês pelos Estados Unidos nas quais divulgou a música espanhola, especialmente habaneras e polcas. Escreveu um método de estudo e prática de violão "Um método moderno para a guitarra Escola de Tárrega (1921)" sendo publicado em três volumes com textos em inglês, francês e Espanhol. O manual foi editado pela G. Schiirmer Inc. de Nova York. Roch foi ainda sócio fundador do Centro Valenciano de Cuba (HERRERA, 2006, p. 2249). Domingos Prat (1936, p. 264) também afirmou que Roch foi para Cuba para fabricar instrumentos e lecionar.

[192] Gil-Orozco parece ter aberto o caminho para os violões e construtores valencianos, tais como Pascual Roch. Na década de 1920, segundo a pesquisadora Cánovas (2007, p.328): "A música, os músicos e notadamente os artesãos espanhóis tinham crescente prestígio na cidade, a ponto de os fabricantes de instrumentos musicais, em particular os de corda, veicularem nos reclames a presença de *operários especialmente contratados em Valencia* para a fabricação de *guitarras, bandolins e violas*, além da importação direta *da Espanha*, de *cordas para todos os instrumentos*". Esta influência da luteria valenciana na cidade ainda merece ser esmiuçada.

[193] Loja de instrumentos e partituras musicais fundada, em 1840, pelo maestro italiano Isidoro Bevilacqua no Rio de Janeiro. A filial paulistana, aberta no início do século XX, funcionou durante noventa anos na esquina das ruas Direita e Quintino Bocaiúva, no centro da cidade (IKEDA, 1989, p. 101).

> de concerto e um violão sevilhano de fabrico corrente e que, cada um na sua categoria, são um primor de construção e de acabamento[194].

O violonista espanhol foi também proprietário de uma fábrica de cordas, A Torcedoura Valenciana de Orozco & Blanes (figura 14) situada no bairro da Mooca e inaugurada em 1903. Conforme um anúncio de jornal, a fábrica confeccionava cordas feitas de cânhamo[195], seda, linho ou juta da índia, de todos os tipos, para diversos usos, trançadas, extrafiladas, de todos os diâmetros e calibres. Eram vendidas na capital, no interior e ainda exportadas para os estados do Rio de Janeiro, Bahia, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul e Minas Gerais[196].

Gil-Orozco havia retornado para a Espanha, por motivos familiares, em 1899[197], ocasião em que realizou os já citados concertos com Francisco Tárrega. A decisão de representar comercialmente instrumentos espanhóis e abrir uma fábrica para confeccionar cordas em seu regresso à cidade (1901) deve ter sido motivada pelas demandas percebidas em suas turnês pelo país em 1890 e nos anos em que residira na capital paulista (1890-1899).

As fábricas de violão iriam começar a pipocar na cidade naquele início do século e as cordas tinham que ser importadas da Europa. Confeccionadas em material perecível, eram raras e caras. Não é difícil imaginar a dificuldade que os músicos encontravam para obter encordoamentos para seus instrumentos, o que certamente limitou o desenvolvimento musical, já que os artistas dependem de fornecedores para desenvolver seus trabalhos. E quando determinado *mundo da arte* apresenta um cenário mais diversificado, os fabricantes tentam corresponder a esta pluralidade, assumindo o risco de alimentar um mercado ainda restrito e minoritário[198].

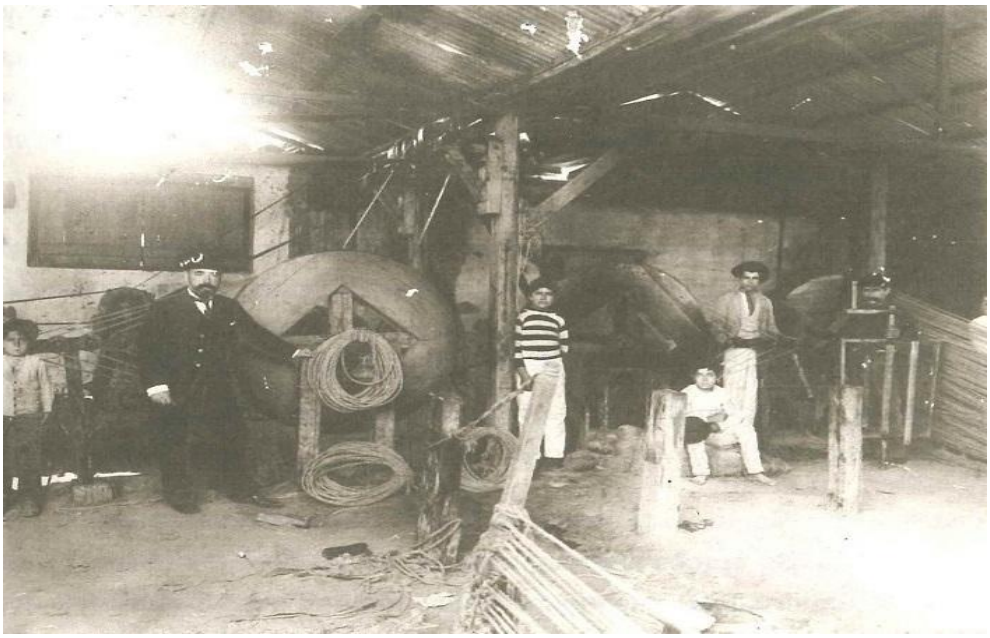
As cordas produzidas pela Orozco & Blanes eram exportadas para os mesmos lugares onde Martínez Toboso e Gil-Orozco realizaram recitais. Isto indica que as apresentações também serviram para o estabelecimento de uma rede comercial que, cultivada

---

[194] Jornal *O Commercio de São Paulo*, São Paulo, ano VIII, n. 2310, 24 ago. 1901, p.3.
[195] Este tipo de corda, segundo a pesquisadora Marilia Cánovas, era também conhecido como bramante: "barbante muito fino feito de cânhamo". CÁNOVAS, Marilia Dalva Klaumann. **Imigrantes espanhóis na pauliceia:** trabalho e sociabilidade urbana, 1890-1922. Tese (Doutorado em História Social) – Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2007, p.234. Ver mais sobre a utilização do cânhamo na confecção de cordas para instrumentos musicais em BARBIERI, Patrizio. Roman and neapolitan gut strings 1550-1950. **The Galpin Society Journal**, v. 59, p. 147-181, 2006.
[196] Jornal *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XL, n. 14.289, 25 maio 1903, p. 2.
[197] GIL-OROZCO, Luis Roda. **El Guitarrista Gil-Orozco, el artista, el hombre y su tiempo**. Requena: edición del autor, 2011, p. 165.
[198] BECKER, Howard S. **Art worlds**: updated and expanded. California: University of California Press, 2008, p. 74.

pelo violonista espanhol, permitiu maiores chances de sucesso em seus empreendimentos. O violonista costumava apresentar-se, tanto em duo com Martínez Toboso quanto sozinho, em eventos beneficentes, ou oferecendo parte da renda de seus concertos para causas filantrópicas, o que reforça a tese da criação de uma rede de sociabilidades que alimentou as diversas atividades que o violonista desenvolveu na cidade.

Figura 14. Instalações da fábrica de cordas. Em primeiro plano, Gil-Orozco. A fotografia revela a estrutura e organização artesanal da fábrica, como era corriqueiro à época. Tudo indica que as quatro pessoas que acompanham Gil-Orozco trabalhavam na oficina, sem referência se algum deles era parte da família. Era comum nesse período crianças trabalharem nas indústrias, sobretudo nas artesanais, assim como membros da família fazer parte do quadro funcional.



Fonte: GIL-OROZCO (2011).

Figura 15. Cartaz de anúncio da fábrica, situada na Rua da Moóca, número 86.

Fonte: GIL-OROZCO (2011).

Ainda entre 1900 e 1904, além das atividades já mencionadas de importação de instrumentos e fabricação de cordas, Gil-Orozco envolveu-se na execução de obras públicas, como o aterro para ligar a Rua Santo Antonio à rua da Consolação[199], em sociedade com o engenheiro espanhol Ricardo Garcia Meneses[200].

Figura 16. Práxedes Gil-Orozco (apontado na foto), com seu sócio Ricardo Garcia Meneses, à direita, e dezenas de operários da empresa de obras que realizou o aterro para ligação da rua Santo Antonio, no bairro central da Bela Vista, com a rua da Consolação. A julgar pelo número de funcionários, a empresa deveria ser de grande porte.

Fonte: GIL-OROZCO (2011).

O primeiro concerto solo de violão na cidade teria ocorrido, segundo o violonista uruguaio Isaías Sávio (1900-1977), em 1903[201], realizado por Gil-Orozco que teria executado "obras clássicas, zarzuelas espanholas e uma *Fantasia Original*, de sua própria autoria". O concerto teria ocorrido no Teatro Santana. Não foi localizada nenhuma informação sobre este

[199] Jornal *Lavoura e Comércio*, São Paulo, ano III, n. 344, 03 mar. 1900.
[200] GIL-OROZCO, Luis Roda. **El Guitarrista Gil-Orozco, el artista, el hombre y su tiempo**. Requena: edición del autor, 2011, p. 141.
[201] *Violão e Mestres*. São Paulo: Giannini S.A., vol. 1, nº 4, 1965, p.39. Já em 1967, a revista *Violão e Mestres* informou o ano de 1904 como sendo a data do referido recital. *Violão e Mestres*. São Paulo: Giannini S.A., vol. II, n.º 07 p. 25, 1967.

recital nos jornais consultados[202] para esta pesquisa, mas o fato é que Gil-Orozco estava inserido no cenário cultural paulistano. Ainda no final do século XIX, ele apareceu encabeçando uma lista de músicos e personalidades paulistanas que fizeram uma "bela festa artística"[203] no Salão Steinway para mais uma homenagem na capital pianista ao carioca Henrique Oswald.

Destacam-se, entre os pares de Gil-Orozco, diversos músicos consagrados na historiografia musical brasileira, tais como: o professor português João Pedro Gomes Cardim (1832-1918), — pai de Carlos Alberto Gomes Cardim (1875-1938), um dos fundadores do Conservatório Dramático e Musical — o violinista Giulio Bastiani, professor do Conservatório; o compositor e pianista Luis Levy, irmão do já mencionado Alexandre Levy; o citado pianista francês Gabriel Giraudon; o pianista Paulo Tagliaferro, pai da pianista Magdalena Tagliaferro (1893-1986).

Outro nome que merece destaque na lista abaixo é o de Sotero C. de Sousa. Reconhecido compositor de burletas regionais, como eram categorizadas algumas obras ligadas à temática caipira. As formas musicais cultivadas por ele, poucos anos depois, seriam reconhecidas como "música caipira" ou "regional". Ele foi ainda proprietário da Casa Sotero, conhecida editora e loja de instrumentos musicais e partituras localizada na Rua Direita[204]. Sotero de Sousa será retomado no próximo tópico.

> HENRIQUE OSWALD
> Aos sinceros aplausos das multidões arrebatadas pela magia do vosso peregrino talento, - juntam hoje os vossos amigos e admiradores desta capital o tributo do seu muito apreço e simpatia, tomando a liberdade de oferecer-vos este singelo mimo, modestíssimo recordo da vossa brilhante passagem pelo torrão natal:
>
> Antônio Carlos Júnior
> Práxedes Gil Orosco
> Giulio Bastiani
> Sotero C. de Sousa
> Antônio Q. Chaves Leal

---

[202] Em 1904, houve a notícia do adiamento de uma apresentação que o músico Francisco Pereira Catton faria no Club Germânia: "O concerto do professor de guitarra, Francisco Pereira Catton, que se devia realizar amanhã, no Salão Club Germânia foi adiado para o dia 13 do corrente". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano XXX, n. 9226, 5 mar. 1904, p. 2. Porém, mais nenhuma notícia foi localizada sobre este músico ou sobre o concerto em questão.

[203] Jornal *O Commercio de São Paulo*, São Paulo, ano V, n. 1294, 22 ago. 1897, p. 2.

[204] Posteriormente, o estabelecimento foi vendido (1920) para o maestro Pedro Camin (1870-1933), que fundou a editora Campassi & Camin, caracterizada pela impressão de partituras. FONSECA, Denise Sella. MORAES, José Geraldo Vinci de. A música em cena na Belle Époque paulistana. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo, n. 54, mar. 2012, p. 119.

> Frederico Joaquim
> J. Mello Abreu
> Luiz Levy
> Comendador João Pedro Gomes Cardim
> Dr. Ezequiel Ramos
> Dr. Eugenio Egas
> Dr. Erasmo Assumpção
> Dr. João Escobar
> Capitão Benedicto Machado
> Joaquim de Oliveira Leite
> Paulo Orozimbo
> Dr. A. Borba
> Dr. João Timotheo P. da Rosa
> Paulo Tagliaferro
> Anésio Nobrega
> Gabriel Giraudon [205].

Segundo Ronoel Simões[206], Gil-Orozco teria lecionado na cidade entre os anos de 1901 e 1908[207], o que reforçaria a hipótese da disseminação de princípios da chamada "Escola Tárrega" na cidade ainda no início do século XX. Em 1907, uma notícia sobre a cidade de Campinas incluiu o nome do violonista espanhol como um dos professores da cidade de São Paulo, corroborando a informação trazida por Simões:

> CAMPINAS - Uma comissão composta dos srs. maestros Sant'Anna Gomes, Álvaro Ribeiro, Lafayette Egydio e Henrique de Barcellos, vai promover a realização de um grandioso concerto vocal e instrumental no teatro S. Carlos, para a próxima época do Carnaval. Para esse certame artístico vão ser convidadas senhoras e senhoritas desta cidade; artistas que aqui têm trabalhado, como sejam d. Elisa Monteiro, Olga Massucci, Romelia Catelli, Malvina Pereira Cauli, Guiomar Novaes; professores Luiz de Padua Machado, barítono C. Silva, Virgilio Angelo, Guido Rocchi, Pattapio Silva, Gil Orosco etc., e os maestros de Rimini e Antônio Leal[208].

---

[205] Jornal *O Commercio de São Paulo*, São Paulo, ano V, n. 1294, 22 ago. 1897, p. 2.

[206] *Violão e Mestres*, São Paulo, v. 2, n. 7, 1967, p. 25-29. Simões apontou um aluno de Gil-Orozco, Dante Rausse, "um italiano que residiu em São Paulo durante muitas décadas, que afirmava ter estudado com o violonista espanhol na época em que o professor residira em São Paulo, na Rua da Moóca, perto da porteira da antiga estrada de ferro inglesa". Sobre Dante Rausse, foi encontrada apenas uma menção no ano de 1910: "(SP-Piracicaba). Em uma das salas da Sociedade Italiana, realizou-se um concerto dos srs. Dante Rausse e João Rausse, o primeiro, professor de violão e o segundo, de violino". *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XLVII, n. 13.082, 02 fev. 1910, p. 3.

[207] Em verdade seria até 1907, ano em que retorna definitivamente para a Espanha (GIL-OROZCO, 2011, p. 197).

[208] *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XLVIV, n. 1559416 jan. 1907, p. 3. Há várias notícias nos periódicos paulistanos de concertos de artistas renomados da capital que se apresentaram em Campinas, notadamente a partir de 1902, o intercâmbio entre as duas cidades deve ter sido intenso, conforme também aponta essa notícia.

Ressalta-se, novamente, a circulação do violonista espanhol entre os artistas mais conceituados da historiografia nacional, como a pianista Guiomar Novaes (1894-1979) e o flautista catarinense Patápio Silva (1880-1907), além do violoncelista italiano Guido Rocchi[209], que participou da criação do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo[210]. Não se pode descartar a possibilidade de Gil-Orozco ter lecionado entre os anos de 1890 e 1899, porém, não foram encontradas notícias acerca de sua atividade pedagógica nesse período.

Em 1906, ele participou de um recital no Salão Steinway, ao lado dos mais importantes músicos locais, uma prática que caminha na contramão do discurso dominante da historiografia nacional, que posicionou o violão, quase exclusivamente, como instrumento marginalizado na sociedade brasileira. O jornal *Correio Paulistano* publicou uma nota sobre o referido concerto: "Realizou-se no Salão Steinway o concerto do provecto guitarrista espanhol Gil-Orozco, com o concurso valioso da distinta pianista Exma. Sra. d. Elvira Guimarães da Fonseca, do Sr. Alberto Baltar e dos abalizados professores Chiafarelli, G. Bastiani e G. Rochi (...)"[211], dizia a matéria. Continuava exaltando a performance de Gil-Orozco: "Tocou com admirável nitidez e fino gosto todos os trechos que lhe competiam no programa. Por vezes entusiasmou o auditório que o aplaudia calorosamente, com especialidade nos *Cantos da Andaluzia*, de Arcas e no *Prelúdio* e *Minuetto* de Tárrega, sendo bisado o último tempo".

Embora seja possível e até provável que Gil-Orozco tenha participado, antes de 1906, de apresentações na cidade, as informações abaixo fazem crer que este foi mesmo o ano de sua volta aos palcos como concertista:

> Salão Steinway – O concerto do conhecido violonista Gil-Orozco, realizado anteontem no salão Steinway, foi muito concorrido.
> O sr. Orozco, como sempre, patenteou verdadeira maestria ao tocar o seu instrumento favorito. Todas as demais pessoas que tomaram parte do concerto, como o festejado violonista, foram muito aplaudidas.
> *De sorte que, após tantos anos de retraimento, o Sr. Orozco provou o que diz o ditado: quem foi rei tem sempre majestade.*[212] [grifo nosso].
>
> (...) Orozco executou entre outros trechos, um difícil *Capricho árabe*, de Tárrega, um delicado Prelúdio e minueto, do mesmo autor, com acompanhamento de violoncello e violino e que foi bisado, e duas

[209] Em 1906, Guido Rocchi participou da fundação do Conservatório Dramático e Musical. Fez parte do corpo de professores que contava, dentre outros, com os maestros Antonio Carlos Ribeiro de Andrada Machado e Silva Junior, Carlos Alberto Gomes Cardim, Mário de Andrade e João Gomes de Araújo (CANDIDO, 2007, p. 20).
[210] CANDIDO. Antonio. **Teresina e etc.** São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 20.
[211] Jornal *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XLVIII, n. 15536, 18 nov. 1906, p. 3.
[212] Jornal *O Commercio de São Paulo*, São Paulo, ano XIII, n. 47, 18 nov. de 1906, p. 4.

> lindíssimas mazurcas de Soria e Penella, para dois violões. *Orozco mostrou ontem, possuir a mesma excelente técnica e nitidez de interpretação de outros tempos e que lhe valeram a merecida reputação de que goza*[213]. [grifo nosso].

Destaca-se, nos trechos grifados acima, a reputação do violonista, cujo prestígio local, conquistado em 1890, não havia se apagado. Além do mais, ficam evidenciados o domínio técnico e a competência musical de Gil-Orozco. O repertório apresentado pelo violonista espanhol reforça a suspeita da introdução dos preceitos Tárregueanos em São Paulo pelo violonista espanhol: além do *Minueto* e *Prelúdio* e do *Estudo em Arpejos*, ao que tudo indica, foi a estreia da peça *Capricho Árabe* (1889) em palcos paulistanos[214].

Gil-Orozco parece também ter introduzido também as obras do espanhol Julian Arcas em São Paulo. Executou a *Valsa em Lá*, *Cantos de Andaluzia* e *Jota Aragones*a. A última peça, em versão de Francisco Tárrega e a penúltima, de Martínez Toboso, seu antigo companheiro de duo. As músicas de Julian Arcas voltaram aos palcos paulistanos em 1911, quando o violonista espanhol Manuel Gomez[215] realizou recitais no Conservatório Dramático e Musical[216] e no Centro Espanhol[217] , apresentando as músicas *Bolero*, *Gran Jota Aragonesa* e *Aires de Andaluzia*.

Sobre as mazurcas de Soria/Penella, tocadas em duo com Alberto Baltar, possivelmente foram composições do pianista valenciano Manuel Penella[218] (1880-1939) adaptadas para dois violões por Luis Soria (1851-1935), aluno de Julian Arcas e um dos companheiros de duo de Martínez Toboso (1884). Ainda fizeram parte do programa: uma dança cubana, aparentemente uma coautoria ou adaptação de Martínez Toboso e Gil-Orozco e uma adaptação (s.a.) do *Coro dos Bispos*, de Meyerbeer.

Este concerto de Gil-Orozco reuniu alguns símbolos de distinção que merecem ser citados. O programa: introdução do repertório canônico vinculado a Arcas/Tárrega; o local:

---

[213]Jornal *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano XXXII, N. 10208, 17 nov. 1906, p. 6.

[214] Entre os anos de 1906 e 1934, esta peça de Francisco Tárrega constou do programa de pelo menos dez violonistas em apresentações na cidade. Conforme será possível notar no decorrer deste trabalho, *Capricho Árabe* e *Una Lagrima*, de Gaspar Sagreras, foram duas das músicas mais executadas pelos violonistas na cidade, nesse período.

[215] Não foram localizadas mais informações sobre este violonista que passou brevemente pela cidade no ano de 1911.

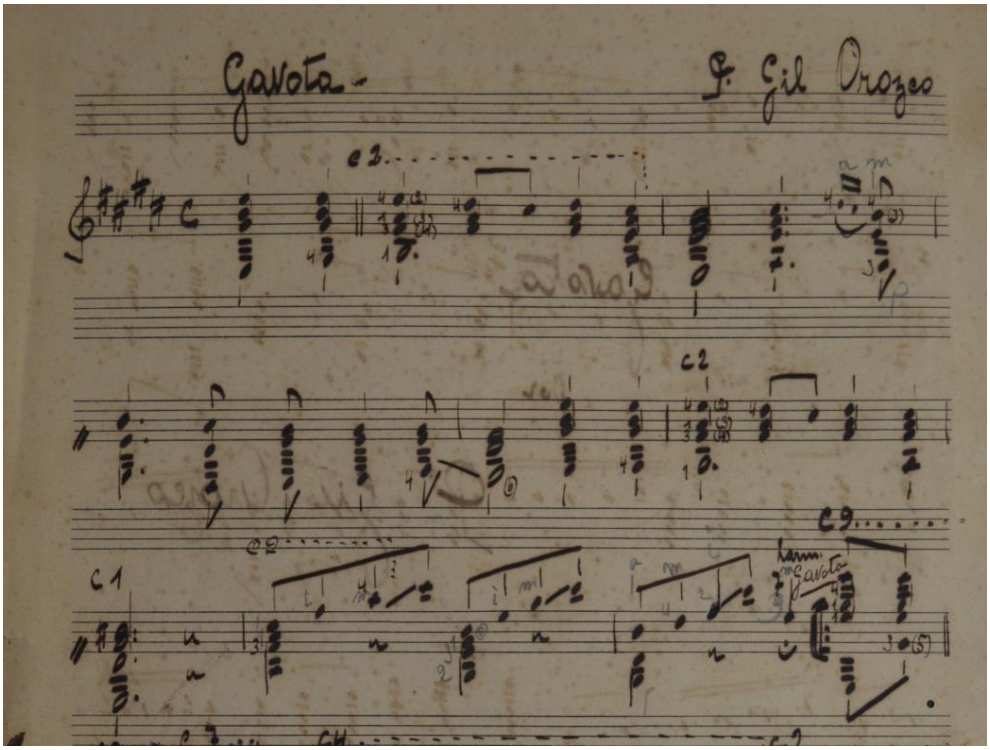
[216] *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano XXXVII, n. 11899, 14 jul. 1911, p. 6.

[217] ANTUNES, Gilson Gimenes Uehara. **Américo Jacomino Canhoto e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo**. 2002. Dissertação (Mestrado em Musicologia) − Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002, p. 15.

[218] Há um manuscrito (s.a.; s.d.) da mazurca *Las Sombrillas*, de Penella, na Biblioteca Musical de Gil-Orozco e família, na cidade de Requena, Espanha (GIL-OROZCO, 2011: 325). Trata-se de uma adaptação para violão solo da obra.

foi realizado no Salão Steinway, importante sala de concertos que foi incorporada ao então recém-fundado Conservatório Dramático e Musical de São Paulo; a aprovação dos pares: a participação de professores locais consagrados, além do violonista Alberto Baltar, o pianista Luigi Chiafarelli, o violoncelista Guido Rocchi e o violinista Giulio Bastiani; e reconhecimento social: a repercussão positiva na imprensa local.

Práxedes Gil-Orozco Bastidas deixou três composições: *Maria*, mazurca (s.d.); *Gavota* (s.d.) e a valsa *Recuerdo de Pernambuco* (s.d.), uma evidente referência ao estado brasileiro do Nordeste. Estas obras foram editadas pela Biblioteca Daniel Fortea[219]. Há ainda uma peça perdida, *La Gitanilla*[220]. Na Coleção Ronoel Simões, foi encontrada uma cópia manuscrita da *Gavota*, com data de 1931 e assinatura de Fariña, sobre o qual nada foi localizado.

Figura 17. Excerto de cópia manuscrita da *Gavota*, de Gil-Orozco, datada de 1931 e assinada por Farina, sobre o qual nada foi encontrado.

Fonte: Coleção Ronoel Simões.

[219] Daniel Fortea (1878-1953) foi aluno de Francisco Tárrega. Sua biblioteca pode ser consultada no endereço: https://bibliotecafortea.com/, acesso em 07 out. 2020.
[220] GIL-OROZCO, Luis Roda. **El Guitarrista Gil-Orozco, el artista, el hombre y su tiempo.** Requena: edición del autor, 2011, p. 302.

3.2 Alberto Baltar

Alberto Baltar foi um violonista e professor português radicado em São Paulo, cujas datas de nascimento, morte ou chegada à cidade não foram localizadas. O primeiro número da revista carioca *O Violão*, na coluna *O Violão em São Paulo*, trouxe:

> Baltar, que é um autêntico mestre de harmonias, o cultor intransigente do classicismo. Baltar é o harmonizador extraordinário, cujo preparo se pode julgar pela música de Mendelssohn, que ilustra a nossa revista. Tem uma produção clássica incalculável e nela avulta sobremodo a sua célebre série de devaneios que, a nosso ver, é o que de mais precioso se tem feito no Brasil, para violão [221].

Em 1931, o violonista João Reis dos Santos — em uma reportagem para o jornal *A Gazeta*, em ocasião do "Grande Concurso da Música Brasileira", que é assunto do último capítulo — fez referência a Baltar, nos permitindo supor que o violonista chegou em São Paulo na última década do século XIX: "Termino as minhas lembranças fazendo uma ligeira referência à competência mundialmente reconhecida de Alberto Baltar, que, modestamente e quase ignorado, vive entre nós há perto de 40 anos. Baltar, em composições para o violão, é incontestavelmente, o rei!"[222]. Esta notícia corrobora a informação trazida pelo uruguaio Isaías Sávio, de que "Baltar foi um dos mais antigos professores de violão erudito de São Paulo que se tem notícia"[223].

O argentino Domingos Prat citou-o em seu célebre dicionário:

> Guitarrista e compositor português, radicado na cidade do Rio de Janeiro, Brasil. Goza de grande popularidade e é apreciado pelos seus méritos de executante e de compositor. Publicada pela revista *A Voz do Violão*, e outras. Tem uma boa quantidade de temas folclóricos do Brasil adaptados para o violão, os quais vieram a luz através das publicações citadas[224].

É provável que o equívoco sobre a residência de Baltar tenha ocorrido porque *A Voz do Violão* e *O Violão*, revistas que disponibilizaram as partituras das obras e arranjos do violonista português, foram publicadas na capital federal. *A Voz do Violão* divulgou apenas uma peça: a *Luminosa Sentença do Sr. Juiz*[225], embora não haja mais informações sobre a

---

[221] Revista *O Violão.* Rio de Janeiro, ano 01, n. 01, 1928, p. 17.
[222] *A Gazeta*, São Paulo, ano XXVI, n. 7553, 16 abril 1931, p. 2.
[223] *Violão e Mestres*, São Paulo, ano II, nº 4, 1965, p. 39.
[224] PRAT, Domingo. **Diccionario de guitarrista.** Casa Romero y Fernandez, Buenos Ayres, 1934, p. 38.
[225] Revista *A Voz do Violão*. Rio de Janeiro, ano 01, n. 03, abril 1931, p. 8.

obra, que é datada de 1926, parece tratar-se de uma brincadeira musical que imita uma sentença, e a partitura traz frases como: "...o que tudo examinado"; "uma frase latina" e termina com "Custas na forma da lei".

Três arranjos da autoria do violonista português foram publicados na revista *O Violão*[226]. O violonista paraguaio Agustín Barrios, conforme será visto, executou em 1917 a versão de Baltar de *Romance sem palavras* (Mendelssohn). É provável que seja o mesmo arranjo impresso pela já citada editora Sotero de Souza[227]. São arranjos que espelham a tradição da escola Tárregueana e apresentam um grau mediano para alto de dificuldade de execução. De autoria de Baltar, conhecem-se até o momento:

1. *Bon Jour, Papa* (Faixa 🔈 2), uma simples e melodiosa mazurca, de inspiração chopiniana, publicada pela casa Guitarra de Prata (s.d.), do Rio de Janeiro e dedicada ao violonista paulistano Oswaldo Soares;
2. *Giquipanga*[228] foi publicada na primeira versão do método de Oswaldo Soares, a "Escola de Tárrega" (1932), trata-se de um batuque. Sobre a composição, Soares comentou no prefácio do citado método: "Giquipanga é um batuque, com melodia evocativa";
3. *Devaneios nº1* foi publicado na revista *O Violão*[229] que descreveu a série como o que "de mais precioso se tem feito no Brasil, para violão"; a peça foi publicada também na primeira versão do método de Oswaldo Soares (1932) que assim a definiu: "Devaneios nº1 é uma música romântica, tão cheia de beleza e de originalidade que recomendo-o ao gosto dos mais exigentes cultores e amadores do violão".
4. *Devaneios nº4* é uma peça curta, em versão manuscrita, com melodia evocativa e foi localizada nos álbuns de Isaias Savio, pertencente à coleção Ronoel Simões;

---

[226] *Romance sem palavras*, op. 38, n.3, de Felix Mendelssohn (1809-1847); *Romance sem palavras*, op. 77, n. 3, de Moritz Moszkowski (1854-1925) e *Canção Triste*, de Piotr Ilitch Tchaikovski (1840-1893).

[227] Um exemplar consta de um dos álbuns de músicas de Isaías Sávio, hoje parte integrante da Coleção Ronoel Simões. Na partitura que pertenceu ao mestre uruguaio, há anotações à lápis, com alguns acréscimos de baixos, digitações e correções de notas, o que indica que Sávio deve ter utilizado este arranjo, ou para execução própria, ou com seus alunos.

[228] Uma cópia manuscrita foi localizada no Acervo do Jacob do Bandolim, gentilmente cedida pelo pesquisador Humberto Amorim. (s.a.; 1938), parece ter sido feita por alguém com pouco ou nenhum conhecimento musical.

[229] Revista *O violão*. Rio de Janeiro, ano 01, n. 03, 1929, p. 17.

5. *Impressões de um Conto*[230] fez parte do repertório de Agustín Barrios (1917). A peça começa, conforme mostra o excerto abaixo, com uma melodia *cantabile* que explora toda a tessitura do instrumento, bem ao gosto das *romanzas* que o próprio Baltar transcreveu para o violão. Porém, na terceira parte, em uma espécie de grande cadência *ad libitum*, a obra assume caráter descritivo. Trata-se de uma obra que foge do padrão de escrita para o instrumento naquele período, mesmo na Europa. Seria interessante localizar mais informações sobre a origem exata de Alberto Baltar e sobre sua formação.

Não é possível saber se Barrios executou (1917) o *Romance sem palavras* (Mendelssohn) e *Impressões de um Conto* a partir de manuscritos ou das peças editadas, mas é bastante provável que, àquela altura, estas duas músicas já estivessem editadas. Ambas foram prensadas pela casa editora do já citado compositor Sotero de Souza, que "em 1908, fundou a Casa Sotero de Souza e Comp., especializada na comercialização de instrumentos musicais e de partituras editadas no exterior ou no Rio de Janeiro, embora já imprimisse, desde sua fundação, algumas peças de compositores locais"[231]. Sotero de Souza vendeu o estabelecimento em 1920, para a firma Campassi & Camin. Nessa época, o estabelecimento já havia se mudado do número 41 da rua Direita para a rua Líbero Badaró, onde permaneceu por longos anos[232]. Embora tenha preservado o nome Casa Sotero, passou a imprimir partituras com o nome Campassi & Camin. A musicóloga Mercedes Reis Pequeno relatou:

> Contemporâneo de A. Di Franco, o Estabelecimento Musical Sotero de Sousa Ed., na Rua Libero Badaró, 135, iniciou, por volta de 1915, a publicação de músicas, com acentuada preferência pela música sertaneja, canções populares, operetas etc., todas as peças com chapas numeradas (S...S.), quase 200. Em 1920, a casa entrou em liquidação e foi em parte comprada por Campassi & Camin [233].

Impressões de um Conto traz o número *S. 117 S.*, portanto, se a Sotero de Souza chegou a quase 200 chapas entre 1915 e 1919, a peça pode perfeitamente ter sido impressa

---

[230] A peça foi editada (Sotero de Souza, c. 1917). Há um exemplar localizado na Coleção Ronoel Simões, em álbum que pertenceu a Isaías Sávio.
[231] BESSA, Virginia de Almeida. **A cena musical paulistana:** teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934). 2012. Tese (Doutorado em História Social) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012, p. 183.
[232] Idem, p. 184.
[233] PEQUENO. Mercedes Reis. Impressão de Música no Brasil. **Enciclopédia da Música Brasileira** - Art Editora e Publifolha: São Paulo, 1998, p.376.

por volta do ano de 1917. Já a partitura do *Romance sem palavras* não apresenta numeração. É possível que tenha sido impressa antes da adoção da numeração das chapas, entre 1908 e 1915, corroborando a informação da pesquisadora Virgínia Bessa de que Sotero de Souza já imprimia, desde sua fundação (1908), algumas peças de compositores locais[234]. É provável que Alberto Baltar tenha sido próximo ao músico e editor Sotero de Souza que, conforme visto, relacionava-se com Gil-Orozco[235].

Cabe recordar que naquela época, as músicas para violão eram editadas em versão para piano[236]. Tudo indica, portanto, que Alberto Baltar tenha sido o primeiro compositor a publicar músicas para violão na cidade. De qualquer maneira, as peças *Impressões de um Conto* e o arranjo do *Romance sem palavras* de Mendelssohn são as primeiras obras editadas para violão na cidade de São Paulo que foram localizadas até o momento. A publicação destas músicas indica a existência de um movimento em torno do violão *letrado* já nesse período. Difícil crer que Baltar publicasse músicas para si mesmo. Supõe-se que houvesse mais violonistas com condições técnicas e musicais para executar tais peças. Talvez Baltar as usasse para lecionar e aproveitasse para presentear músicos em passagem pela cidade, como o paraguaio Barrios, por exemplo. De qualquer modo, estas publicações apontam que havia algum tipo de demanda, ainda que embrionária, e que este movimento merece maior atenção.

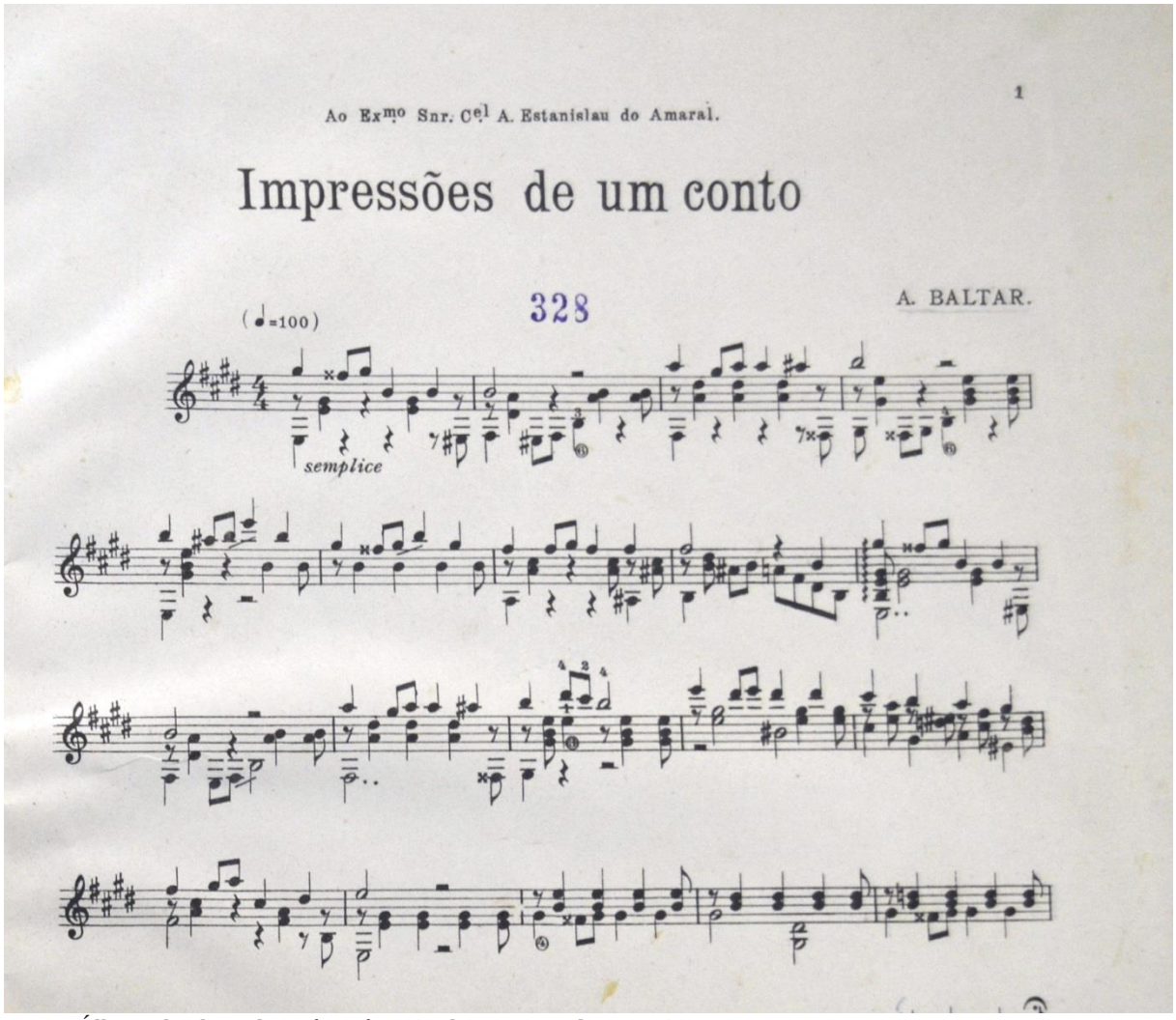
Figura 18. Excerto da peça *Impressões de um conto,* de Alberto Baltar, dedicada ao coronel Estanislau do Amaral, um dos proprietários do Teatro São José. A partitura foi localizada nos álbuns que pertenceram a Isaías Savio e traz um carimbo de numeração "328", referente à coleção do violonista uruguaio, hoje parte integrante da Coleção Ronoel Simões.

---

[234] BESSA, Virginia de Almeida. **A cena musical paulistana:** teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934). 2012. Tese (Doutorado em História Social) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012, p. 183.

[235] Baltar imprimiu pelo menos o já citado arranjo da peça de Mendelssohn para violão solo e *Impressões de um Conto* pela Casa Sotero de Souza (talvez outras, já que a série *Devaneios*, segundo a revista carioca era "célebre"). A peça foi dedicada ao coronel Antônio Estanislau do Amaral, influente personagem da cultura local do início do século, então proprietário do Teatro São José, até o ano de 1920, ano em que a companhia Light and Powers adquiriu o teatro para utilizar como prédio de escritórios. *Correio Paulistano,* São Paulo, ano LVII, n. 20425, 24 jul. 1920, p. 7. Por sua vez, Estanislau deve ter sido bastante próximo ao mundo do violão, já que Aristodemo Pistoresi fez um arranjo para violão de uma composição sua denominada *Panamby*, que foi publicada em edição de autor.

[236] Um exemplo foi a célebre valsa Abismo de Rosas, de Canhoto, que só recebeu versão para violão em 1936 (Edição Derosa), com arranjo de Antônio Giacomino, baseado na versão para piano. A partitura para piano de Abismo de Rosas deve ter sido editada (Casa Di Franco) por volta de 1918. Segundo informações cedidas pelo violonista, pesquisador e editor Ivan Paschoito, que gentilmente nos enviou a capa de uma edição de *Abismo de Rosas* para piano onde consta o ano de 1918, anotado à mão pela proprietária da partitura. (Comunicação pessoal, 24 out. 2020).



Fonte: Álbuns de obras de Isaías Sávio (Coleção Ronoel Simões).

José Martins Duarte de Mello, conhecido como Melinho de Piracicaba foi aluno de Baltar. Segundo Ary Vasconcellos[237], Melinho, em 1898, conheceu Alberto Baltar e "passaram juntos todo o difícil método de Aguado". Melinho tornou-se um professor e instrumentista renomado em São Paulo, e, conforme já citado, participou da radiofonia paulistana no final dos anos 1920.

O célebre aluno de Josefina Robledo, Oswaldo Soares (1884-1966), foi aluno de Alberto Baltar e o identificou como o primeiro "acadêmico" do violão, antes da chegada da "Escola de Tárrega"[238]. Na edição de 1932 do método "Escola de Tárrega", Oswaldo Soares referiu-se ao seu primeiro professor: "Baltar é um artista cuja personalidade se impõe pelo fulgor da sua inteligência. Delicado e impressionante como executor tem apreciáveis

[237] VASCONCELLOS, Ary. **Panorama da música popular brasileira na "Belle époque**". Rio de Janeiro: Livraria Sant'Anna, 1977, p. 261.
[238] SOARES, Oswaldo. **Método "Escola de Tárrega"**. São Paulo: Casa Bevilacqua, 1932.

qualidades como compositor. No Brasil, onde são conhecidas suas composições e transcrições, têm merecido apreço, pelo seu real valor"[239].

Soares estreou em concertos alguns meses antes da chegada da violonista espanhola, em fevereiro de 1917[240]. De acordo com os registros da imprensa, foi o segundo violonista a executar o *Capricho Árabe* na cidade, mais de uma década depois de Gil-Orozco. No programa, constaram ainda a mazurca *Recordações Saudosas* e uma obra de Baltar, a já citada dança brasileira *Giquipanga*.

> CONCERTO DE GUITARRA-FESTIVAL DE MARTINHO DE GOUVEA E VASCONCELLOS.
>
> Será realizado amanhã, no Conservatório Dramático e Musical, e contará com a participação de Oswaldo Soares, que executará, ao violão, as seguintes peças:
>
> i) "Capricho árabe", Tárrega.
>
> ii) "Giquipanga", dança brasileira de Alberto Baltar.
>
> iii) "Recordações saudosas", mazurca.

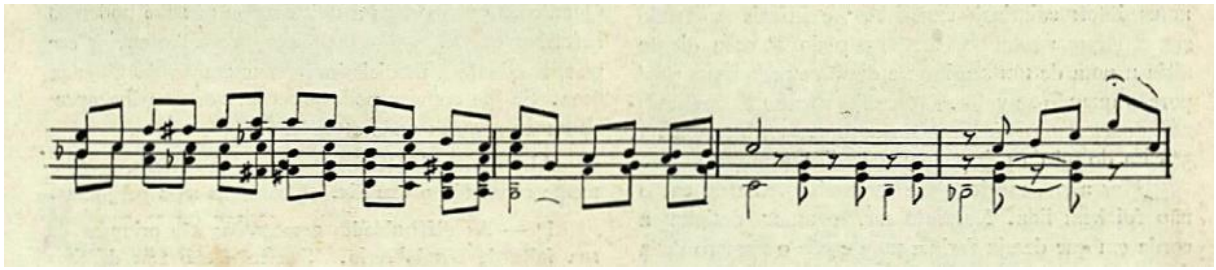
A outra obra do concerto, *Recordações Saudosas*, provavelmente seja a mazurca *Recordação Saudosa*, de Theotonio Gonçalves Correa, que, conforme visto, foi editada para piano ainda no século XIX. Portanto, através destas três peças, podem-se identificar conexões entre Oswaldo Soares e os primeiros violonistas em atuação na cidade. A escolha das obras foi emblemática, pois apresentou uma síntese do repertório eclético que foi cultivado pelos violonistas nas primeiras décadas do século XX: a mescla entre o repertório europeu de danças de salão e peças características com obras de compositores locais, de caráter popular nacionalista, como a dança brasileira de Baltar e a própria mazurca de Correa, que conforme já assinalado, poderia chamar-se *mazurca caipira*.

Assim, no ano de 1917, Alberto Baltar foi interpretado por dois violonistas na capital paulista. *Giquipanga*, a dança brasileira, tocada por Oswaldo Soares[241] e as peças executadas por Agustín Barrios, *Impressão de um Conto* e o arranjo do *Romance sem palavras* de Mendelssohn.

---

[239] SOARES, Oswaldo. **Método "Escola de Tárrega".** São Paulo: Casa Bevilacqua, 1932.
[240] *Correio Paulistano*, São Paulo, ano LV, n. 19294, 28 fev. 1917, p. 3.
[241] A peça deve ter tido circulação razoável, já que um manuscrito da obra chegou até o acervo de Jacob do Bandolim.

A escrita para violão de Baltar muitas vezes não é idiomática, é possível que o compositor tenha estudado piano. Um exemplo evidente, em muitos trechos, é a utilização de blocos de acordes, idiomatismo[242] típico dos instrumentos de teclado:

Figura 19. Excerto da peça *Devaneios nº1*, onde se pode verificar a escrita de Alberto Baltar em uma sequência de acordes em blocos que remete à sonoridade do piano.

Fonte: Revista *O Violão* (1929).

Alberto Baltar e Gil-Orozco foram, possivelmente, os primeiros violonistas a transitarem no circuito musical mais formal da cidade, aproximando o instrumento do Conservatório e dos professores que ali lecionavam. Eles deram início à formação da rede de sociabilidades que deu sustentação para a formação do *mundo do violão* em São Paulo nas décadas seguintes. Ampliaram o cultivo do violão *letrado*, lecionando, compondo e adaptando músicas para o instrumento. Introduziram em São Paulo o repertório dos violonistas espanhóis do final do século XIX e início do XX, ligados a Julian Arcas e Francisco Tárrega, músicos que estabeleceram os parâmetros para o *violão moderno*.

A partir de então, se intensificaram os dados sobre as práticas musicais envolvendo o violão. Paulatinamente, conforme visto, a urbanidade foi se incorporando ao cotidiano enquanto a cidade passou a regular suas formas de entretenimento, e o violão fez parte das mais diversas modalidades de lazer: serestas, saraus, circos, cafés cantantes, cafés concertos, teatros, revistas, cinemas e, posteriormente, na fonografia e radiofonia. Na primeira década do século XX, além das apresentações de Gil-Orozco, Baltar e Secundino Rabello, há um bom número de referências sobre o violonista cego Antônio Francisco de Oliveira, no interior e na capital[243], sem referências ao repertório executado por ele.

---

[242] O idiomatismo é o resultado sonoro proveniente das condições particulares que envolvem determinado meio expressivo de cada instrumento.

[243] *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XLVI, n.16420, 26 abril 1909, p. 3; *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XLVIII, n. 17284, 11 set. 1911, p. 3.

Em 1900, foi encontrada a primeira menção a publicação de uma peça para violão "recebemos do professor Hugo Azzolini[244] a valsa *Jacintho*, para bandolim e violão, de sua composição"[245]. Não foi localizada a referida valsa, que poderia ser a primeira obra para violão editada em São Paulo. Apesar das peças editadas por Baltar e da notícia da valsa de Azzolini, não se pode afirmar que houvesse um circuito de partituras editadas nesse início de século em São Paulo. Porém, a cidade já articulava as condições para que diversas fábricas e construtores do instrumento se instalassem. Mas quais eram estas circunstâncias?

[244]Hugo ou Ugo Azzolini foi professor de bandolim na cidade de Campinas e fundou o *Clube Mandolista*, conjunto com seus alunos que contava com cerca de vinte bandolins e violões. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano XXX, n. 9509, 14 dez. 1904, p. 2. Foi ainda professor de bandolim e violino e diretor do Conservatório de Santo André. *Revista Moscardo*. São Paulo, n. 713, 1942, p. 24.
[245] Jornal *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano XXVI, n. 8031, 19 nov. 1900, p. 2.

4. VIOLÃO E MODINHAS: DEMANDA POR INSTRUMENTOS

As coleções de modinhas foram uma febre durante todo o século XIX[246] na capital do país. Tratava-se de conjuntos de letras de músicas para serem cantadas com acompanhamento do piano ou do violão. As primeiras propagandas em periódicos paulistanos oferecendo estas coleções datam da década de 1860, mas foi no início do século XX que as ofertas se multiplicaram. Houve, neste período, uma proliferação de anúncios nos periódicos da cidade oferecendo álbuns de modinhas[247] para "cantadores e tocadores de violão". Entre todas as coleções, as que parecem ter feito mais sucesso foram a *Lyra do Capadócio* (c.1907), coleção vendida pela Livraria Magalhães e organizada por Ricardo Júnior (sobre quem não foram encontradas mais informações) e a *Lyra Popular Brasileira* (c.1905), que contou com a organização de José Vieira Pontes[248].

4.1 Modinhas e Serestas

As modinhas — que já eram executadas desde o século XVIII na cidade e foram amplamente cultivadas nas serenatas dos alunos do Largo de São Francisco — encontraram terreno fértil também na São Paulo do início do século XX em função das condições socioculturais dos migrantes e imigrantes que compuseram a população local. Ao lado de valsas e modinhas de caráter melodioso e nostálgico, foram incorporadas as árias de óperas à manifestação urbana. Tal ambiente possibilitou uma forma de contato cultural para os imigrantes, que eram boa parte da população marginalizada e sem oportunidade de se manifestar culturalmente. Conforme notou o etnomusicólogo Alberto Ikeda, em São Paulo a

---

[246] Ver mais sobre a circulação das coleções de modinhas no país: LEME, Monica. **E "saíram à luz" as novas coleções de polcas, modinhas, lundus, etc**.: música popular e impressão musical no Rio de Janeiro (1820-1920)**.** 2006. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

[247] Ver sobre a modinha e a manifestação do gênero em no Brasil e em Portugal em: TINHORÃO, José Ramos. **Domingos Caldas Barbosa**: o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800)**.** Editora 34, 2004. LIMA, Edilson de. **As modinhas do Brasil.** São Paulo: Edusp, 2001.

[248] A *Lyra Popular Brasileira* era comercializada pela Livraria Teixeira, onde Vieira Pontes era funcionário e, posteriormente, passou a proprietário do estabelecimento (1929). PINA, Paulo Simões de Almeida. **Uma história de Saltimbancos:** os irmãos Teixeira, o comércio e a edição de livros em São Paulo, entre 1876 e 1929. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p. 37.

modinha confundia-se com a valsa e com a *canzoneta* italiana, se espraiando para as ruas, nas serestas e serenatas[249].

Assim, em bairros como Belenzinho, Barra Funda, Brás, Mooca, Bixiga, Bom Retiro e Cambuci, os violões, bandolins, cavaquinhos, flautas, clarinetes — além de eventualmente o violino e o acordeom — e os cantores de modinhas, principalmente do Brás, sendo o mais famoso deles Roque Ricciardi, o Paraguassú (justamente o autor de um dos primeiros métodos práticos para violão a circular na cidade), imprimiram o tom do que veio a caracterizar a produção musical paulistana de sambas rurais, choros, modinhas e, sobretudo, valsas[250]. Portanto, as serenatas foram fundamentais para o desenvolvimento dos instrumentistas, do repertório e das práticas musicais da cidade.

No entanto, as serestas e serenatas paulistas não se limitavam ao aspecto romântico ou nostálgico. "É extremamente curioso se observar um perfil mais malicioso e debochado de algumas serenatas, em contraste com o padrão lírico e sentimental. Nas madrugadas paulistanas podiam-se escutar eventualmente modinhas e lundus com letras bem desregradas e licenciosas"[251]. As modinhas podiam ainda adquirir tons dramáticos, assumindo o papel de crônica do cotidiano de uma metrópole em desordenado crescimento. "Nutrindo-se das suas jornadas pelas ruas da cidade, os *poetas trágicos* resistiam aos automóveis e à iluminação pública com violão em punho, e absorviam os acontecimentos mais angustiantes do dia para transformá-los em modinhas chorosas"[252]. Assim, a noção de modinha foi alargando-se: sob o guarda-chuva de "coleção de modinhas", eram compiladas "*modinhas modernas*, lundus, recitativos, canções, canzonetas etc."[253].

Os primeiros sucessos da fonografia foram veiculados por estas coletâneas classificadas como *modinhas modernas*. Pelos títulos, é possível identificar a heterogeneidade da publicação. Ao lado de canções românticas como *Amor de um louco* e *Talento e formosura*, figuravam músicas com caráter de crônica social, como a *Vacina*

---

[249] IKEDA, Alberto T. **Música na Cidade em tempo de transformação**: São Paulo, 1900-1930. 1989. Dissertação (Mestrado em Comunicação) − Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1989, p. 68.
[250] MORAES, José Geraldo Vinci de. **Sonoridades paulistanas**: final do século XIX ao início do século XX. Rio de Janeiro: Funarte, 1997, p. 135-137.
[251] Idem, p. 136.
[252] GONÇALVES, Camila Koshiba. **Música em 78 rotações:** "discos a todos os preços" na São Paulo dos anos 30. Alameda, 2013, p. 145.
[253] *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XLIV, n. 1854, 26 abril 1907, p. 2. *O Telescópio*. Irmãos Figner. São Paulo, 1907, ano 1, número 1. Disponível em http://200.144.6.120/uploads/acervo/periodicos/jornais/BR_APESP_IHGSP_TELP_19070000.pdf, acesso em 24 abril 2020.

Obrigatória, um protesto bem-humorado sobre a campanha de vacinação obrigatória contra a varíola[254], dando voz à população no episódio da Revolta da Vacina (1904), e a *Guerra Russo-Japonesa*, alusão ao conflito pelos entre os dois países pela dominação dos territórios da China e Manchúria (1904-1905). Portanto, eram músicas que estavam afinadas com os acontecimentos nacionais e mundiais. Com denominação de modinha constava ainda o maxixe *Brejeiro*, de Ernesto Nazareth, registrada por Mário Pinheiro, com letra de Catulo da Paixão Cearense, sob o título de *Sertanejo Enamorado*.

> **Cancioneiro Popular Moderno**
>
> Monumental repertório de modinhas brasileiras e portuguesas, do repertório dos populares trovadores Eduardo das Neves, Baiano e Mário, dentre as quais se destacam as seguintes (novas) *Resposta ao Violão, Gentil Maria, Guerra Russo Japonesa, A vacina obrigatória, Paixão de Amor, Talento e formosura, O Sertanejo enamorado, Amor de um louco, Benzinho, Ai Maria! Aurora, Margarida vai a fonte, o Aquidaban* etc. grosso volume de 250 páginas, 2$000. Livraria Teixeira, rua de São João, 4[255].

Essas coleções de letras de músicas, de caráter heterogêneo, para serem acompanhadas ao violão ou ao piano, certamente criaram necessidades. Além de instrumentos, a grande difusão dessas coleções demandou métodos e professores que pudessem habilitar minimamente os interessados no cultivo desse repertório, fosse para realização de serenatas ou para a atuação em saraus, em âmbito mais doméstico.

4.2 Métodos práticos para violão

Provavelmente em razão do baixo custo e da fácil mobilidade, o violão, companheiro inseparável das serestas e serenatas, ganhou grande impulso com a popularização dessas publicações. Tanto que há correspondência entre a quantidade de anúncios das coleções de modinhas e dos métodos práticos para o instrumento, ditos *violão sem mestre*, dentre os quais se destacam: o *Método prático para aprender em pouco tempo, sem auxílio de mestre nem música, a tocar violão, contendo todas as posições*, pelo violonista Ricardo L. Gomes, à

---

[254] A lei de obrigatoriedade da vacinação contra a varíola (1904), articulada pelo médico sanitarista Oswaldo Cruz (1872-1917) motivou a Revolta da Vacina, um protesto popular ocorrido entre 10 e 16 de novembro de 1904, na então capital federal. O pretexto imediato foi a lei, mas houve causas mais profundas, como as reformas urbanas que estavam sendo realizadas pelo prefeito Pereira Passos e as campanhas de saneamento lideradas pelo próprio Oswaldo Cruz. https://portal.fiocruz.br/noticia/revolta-da-vacina-2, acesso em 11 out. 2020.
[255] *Jornal O Commercio de São Paulo*, São Paulo, ano XIII, n. 4470, 5 out. 1904, p. 6.

venda na Livraria Magalhães"[256] (s.d.) — por ser um dos poucos métodos que trazem o nome do violonista (sobre o qual nada se sabe até o momento) — e *O Capadócio, método prático para aprender a tocar o violão e sem necessidade de mestre*, por Paraguassú (1905), pela importância de Paraguassú para a música paulistana e por ter sido iniciativa de uma fábrica de violões, a Giannini. "Realmente, neste volumezinho, estão indicadas de uma maneira simples e intuitiva, todas as posições do popularíssimo instrumento, assim como o modo de afiná-lo. Um trabalho útil"[257].

Figura 20. Capa da 60ª edição do método *O Capadócio*. Lançado em 1905, pela fábrica Giannini, o método oferecia aprendizado em pouco tempo, porém "sem precisão" e utilizava como chamariz, o nome do cantor paulistano Paraguassú.

Fonte: Coleção Ronoel Simões.

Os métodos práticos começaram a surgir no final do século XIX e início do XX. São métodos simples, "voltados para o ensino sem mestre que apresentam as posturas da mão

[256] *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XLVII, n. 16828, 10 jun. 1910, p. 5.
[257] *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XLII, n. 15098, 23 ago.1905, p. 3.

esquerda através de desenhos do braço do violão"[258]. Publicados até os dias de hoje, não exibem muitos pormenores técnicos ou teóricos. Eles proporcionam uma aprendizagem rápida da harmonia, principalmente do desenho dos acordes que serviam de base para acompanhar canções ao instrumento. Os acordes são agrupados pela tonalidade, trata-se de uma publicação bastante visual. Entre os violonistas que editaram métodos práticos, todos muito semelhantes, estão: Laroza Sobrinho, o método *Imperial* (s.d.); Canhoto, *Método do Canhoto*[259] (s.d.), Atílio Bernardini, *O Batuta* (s.d.), Aurora Lemos (s.d.). Estes métodos serviram de parâmetro para os variados métodos denominados genericamente de "violão sem mestre" que surgiram no século XX.

Parece lícito afirmar que os métodos práticos e as coleções de modinhas auxiliaram na disseminação do violão em diferentes extratos sociais. A promessa de um aprendizado autônomo, com a possibilidade de reprodução de canções, tanto das modinhas tradicionais, quanto dos novos sucessos oferecidos pela nascente indústria fonografia, parece ter incentivado o aumento significativo da circulação do instrumento.

4.3 Casas Edison: violões, métodos, modinhas e novidades

A correspondência entre as coleções de modinhas e os métodos práticos para o instrumento ficaram explícitas no anúncio de venda casada da Casa Edison[260], veiculado no *Telescópio* (1907)[261]:

> **O CAPADOCIO**
>
> Um método prático para aprender tocar Violão em pouco tempo e sem necessidade de mestre, contendo todas as posições. É um caderno de 29 páginas, com perto de 100 clichês explicativos. É o único método do gênero publicado no Brasil, cujo organizador é o conhecido Paraguassú. Preço 2$500, inclusive porte. A *Lyra do Capadócio* ou os *Cantares do Trovador*, única edição ilustrada contendo a maior coleção de modinhas modernas, lundus, cançonetas, etc., caprichosamente coordenados pelo Capadócio Mor,

[258] BALLESTÉ, Adriana Olinto. Métodos de estudo para guitarra, viola e violão (ou viola franceza) editados em língua portuguesa. Rio de Janeiro. Uni-Rio: **Cadernos do Colóquio**, v. 10, n. 1, 2010, p. 26. Disponível em http://seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/view/475, acesso em 27 abril 2020.

[259] O método de Canhoto diferenciou-se dos demais pelo prefácio, que contém "informações úteis para os compositores e uma visão essencialmente inspirada nos métodos clássicos para violão então disponíveis". (ANTUNES, 2002: 120).

[260] Para saber mais sobre a atuação da Casa Edison no país, ver GONZÁLEZ, Juliana Pérez. **A indústria fonográfica e a música caipira gravada:** uma experiência paulista (1878-1930). Tese (Doutorado em História Social) − Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

[261] Publicação de propaganda da própria Casa Edison, de distribuição gratuita, com tiragem de 75.000 exemplares.

> Ricardo Júnior. Preço 1$500, livre de porte. Para rápida divulgação enviamos o Método e a Lyra mediante 3$800. Pedidos a FIGNER irmãos. Rua S. Bento, 26, São Paulo[262].

Em verdade não era o único do gênero no país. O primeiro método foi escrito e impresso, no Brasil, em Pernambuco (1851), o "*Indicador dos acordes para violão* tendo por fim adestrar em mui pouco tempo a qualquer indivíduo ainda sem conhecimento de música, no acompanhamento do canto e instrumentos, pelo músico amador Miguel José Rodrigues Vieira"[263]. Mesmo no início do século XX, na cidade de São Paulo, já foi visto que o método prático de Ricardo Gomes estava circulando simultaneamente ao *Capadócio*, portanto, o "único método do gênero", deve-se a uma estratégia de vendas e não corresponde nem à exclusividade e tampouco à originalidade do compêndio, já que eram todos muito semelhantes.

A Casa Edison era propriedade de quatro irmãos tchecos, os Figner, e foi inaugurada no Rio de Janeiro (1900). A Casa Edison de São Paulo foi fundada em 1902. Primeiramente apenas vendiam aparelhos sonoros, chapas e cilindros. Ainda em 1902, os Figner iniciaram as gravações na capital federal, cujos selos dos discos traziam a marca Odeon. Em 1913, Figner montou a fábrica no Rio de Janeiro, o que possibilitava realizar a prensagem e reprodução de discos. Após desentendimento entre os irmãos, Gustavo e Emílio assumiram a Casa Edison de São Paulo, que passou a atuar de maneira mais autônoma, chegando a lançar o selo próprio, o Phoenix (1913). Frederico voltou a atuar na capital paulista em 1913, improvisando estúdio para gravar músicos locais e fundou a Casa Odeon, a filial da Casa Edison do Rio de Janeiro, a poucos metros da Casa Edison de São Paulo, abrindo concorrência na venda e produção de discos de músicos locais[264].

Os irmãos Figner sabiam que precisavam divulgar suas "novidades" para que o negócio prosperasse. Todavia, mais do que boa propaganda, era necessário gerar novos hábitos de escuta, pois as práticas sociais não derivam naturalmente, de forma lógica, das novas tecnologias: essas conexões precisam ser construídas. Para se tornarem meios, as

---

[262] *O Telescópio*. São Paulo: Irmãos Figner, 1907. Disponível em http://200.144.6.120/uploads/acervo/periodicos/jornais/BR_APESP_IHGSP_TELP_19070000.pdf, acesso em 24 abril 2020.

[263] BALLESTÉ, Adriana Olinto. Métodos de estudo para guitarra, viola e violão (ou viola franceza) editados em língua portuguesa. Rio de Janeiro. **Uni-Rio: Cadernos do Colóquio**, v. 10, n. 1, 2010, p. 26. Disponível em http://seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/view/475, acesso em 27 abril 2020.

[264] GONZÁLEZ, Juliana Pérez. **A indústria fonográfica e a música caipira gravada:** uma experiência paulista (1878-1930). Tese (Doutorado em História Social) − Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018, p. 102.

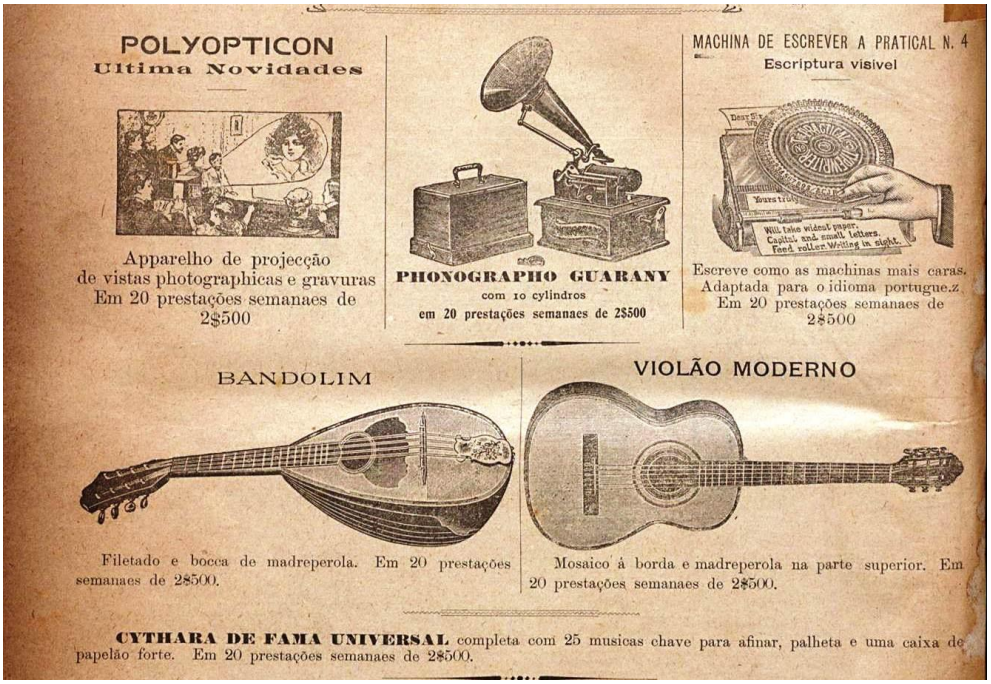
tecnologias devem se articular às instituições e às práticas[265]. Para tanto, a Casa Edison exibia seus equipamentos em apresentações públicas, em sua loja e nos teatros da cidade. Promovia ainda eventos como o Clube de Novidades. A revista *A Vida Paulista* (1905) publicou um anúncio que exemplifica a estratégia de Gustavo Figner: ao promover suas "novidades" como "instrumentos musicais" ao lado de instrumentos populares como o violão, o bandolim e a cítara universal, ele fomentava a utilização das novas tecnologias por um público já sensibilizado, ou ao menos interessado, musicalmente.

> 3º CLUBE DE NOVIDADES
> Organizado pela CASA EDISON RUA SÃO BENTO, 26 SÃO PAULO
> Tendo obtido franco sucesso os dois primeiros clubes organizados por nossa casa, resolvemos formar o 3º clube de instrumentos musicais, como sejam, Bandolins, Violões, Cítaras de fama universal, Máquinas de escrever A Pratica n.4, Polióticos, aparelho para projeção de vistas, fotografias e gravuras opacas, fonógrafos "Guarany". Convidamos todos os leitores do Echo a tomarem uma assinatura com a qual poderão obter pela diminuta quantia da 2$500, 5$500, 7$500, 10$000, etc, ou, na pior das hipóteses, pelo seu real valor, qualquer dos objetos abaixo**. Os sorteios são feitos pela Loteria da Capital Federal todos os sábados**[266]**.**

Figura 21. Propaganda do Clube de Novidades da Casa Edison publicada na revista *A Vida Paulista* (1905). Ao lado das novidades tecnológicas como o fonógrafo e o aparelho de projeção de fotos e gravuras, veem-se os instrumentos populares como o violão, o bandolim e a cítara universal.

---

[265] STERNE. Jonathan. **The audible past:** Cultural origins of sound reproduction. Duke University Press, 2003, p. 26.
[266] Revista *A vida paulista*, ano 03, n. 04, 1905, p. 6.



Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo.

Assim, a Casa Edison, além de fonógrafos e gramofones, vendia coleções de modinhas; métodos para aprender violão sem mestre; instrumentos, e, a partir de 1902, passou a oferecer também gravações com músicos brasileiros, contribuindo com mais um elemento para o estabelecimento do *mundo do violão*. Os sucessos gravados em disco tinham suas letras impressas e passavam a compor as tradicionais coleções de modinhas, atualizando o repertório e abarcando os novos gêneros que estavam sendo adaptados para a fonografia nesse início de século. Ao divulgar seus aparelhos, a Casa Edison ajudava na difusão das músicas gravadas, alimentando as coleções de modinhas e, consequentemente, aumentando a procura por métodos, professores e instrumentos.

4.4 Fábricas e construtores de violão

A proliferação das coleções de modinhas e métodos práticos para aprender a "arranhar" o violão aponta para uma articulação de condições que deveriam fazer com que a demanda por instrumentos aumentasse. E, de fato, é o que se nota: o número de construtores e fábricas de violão em São Paulo no início do século XX é estarrecedor. Na virada do século (1899), Francisco Pistoresi (? - 1940) estava estabelecido na capital, na Rua São João,

nº115[267]. A fábrica de violões de Pistoresi teria sido das primeiras do país, segundo um anúncio de 1929, que trouxe a notícia de uma audição realizada por Aristodemo Pistoresi para divulgar os instrumentos de seu pai, Francisco Pistoresi:

> VIOLÕES PISTORESI. A fim de patentear mais uma vez a excelente sonoridade dos violões "Pistoresi", o Sr. Aristodemo Pistoresi realizou ontem, à Rua Santa Efigênia, 13, uma interessante audição, na qual estiveram presentes amigas e representantes da imprensa. Os violões "Pistoresi", como se sabe, são os mais antigos de fabricação nacional, sendo a sua qualidade pelo menos igual a dos melhores estrangeiros, podendo atestar isso os doze primeiros prêmios que estes instrumentos obtiveram nas várias exposições a que concorreram[268].

Francisco Pistoresi ficou mais conhecido como inventor do diamenofone, um artefato que visava ampliar a sonoridade dos instrumentos:

> O sr. Francisco Pistoresi inventou um aparelho musical muito engenhoso e interessante: a sua organização é muito simples; consta de uma pequena caixa, com pontos reservados às ligações com instrumentos cuja nota contínua se deseja obter – ligações estas que se fazem por meio de fios elétricos.
> Qualquer instrumento, posto em comunicação com o curioso aparelho, tocado por uma pessoa, produz "notas", que o executante pode fazer durar o tempo que quiser.
> A harmonia dos sons que se tiram ao instrumento, ao executar-se de uma composição musical não sofre absolutamente nada: conserva-se perfeita e inconfundível.
> A exibição do aparelho foi feita em São Paulo, com um violoncelo e um violino: foram executados vários trechos musicais, que produziram excelente impressão.

Figura 22. Francisco Pistoresi e seu invento, o diamenofone, espécie de amplificador elétrico rudimentar. Trata-se de mais uma das inúmeras tentativas de aumentar o volume sonoro dos instrumentos do início do século XX.

---

[267] GONÇALVES, Janice. **Música na cidade de São Paulo:** o circuito da partitura. 1995. Dissertação (Mestrado em História Social) − Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995, p.115.
[268] *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano XL, n. 18223, 03 maio, 1929, p. 11.

Fonte: Revista *O Violão* (jan. 1929).

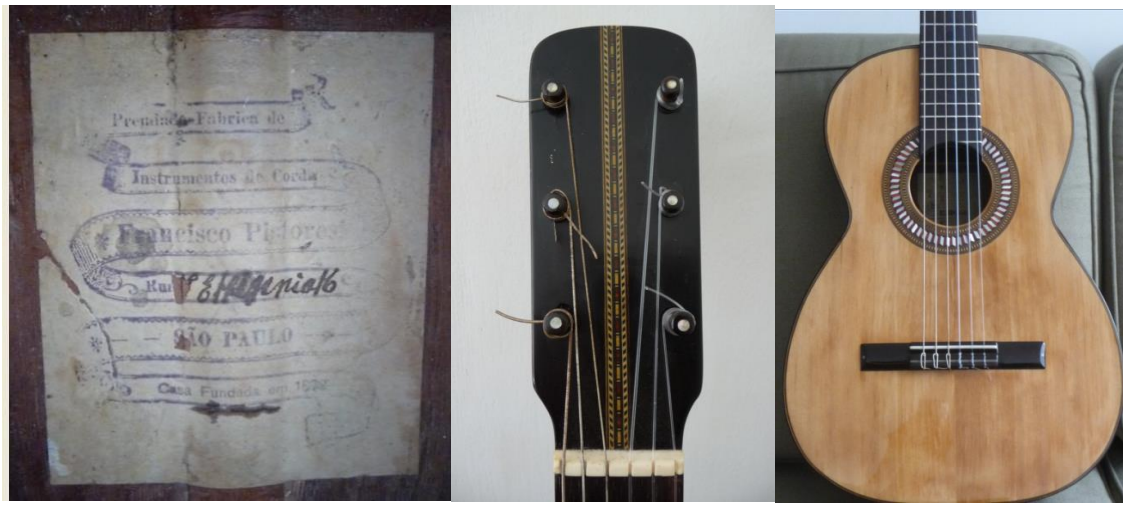
Entre 1914 e 1916, Francisco Pistoresi seguiu divulgando seus inventos em concertos e demonstrações para a imprensa paulistana:

> O sr. Francisco Pistoresi, que ainda há pouco tempo apresentou à imprensa a ao público da capital um invento seu denominado diamenofone, e que consistia em uma interessante adaptação do violoncelo, trouxe agora à nossa redação uma caixa retangular, contendo um violão cuidadosamente acondicionado. O sr. Pistoresi conseguiu, por meio de molas, separar o bordão do instrumento e fechá-lo, juntamente com a cavidade de ressonância, em uma pequena caixa forrada de veludo, facilmente portátil, sem prejuízo das respectivas cordas, as quais se mantêm afinadas, quando novamente distendidas. O sr. Alberto Baltar, que é um verdadeiro artista no gênero, acompanhou o sr. Pistoresi em visita ao Correio Paulistano, e executou, no salão desta folha, uma valsa de Chopin, um romance de Mendelssohn e várias peças características no violão fabricado pelo sr.

> Pistoresi que, além das vantagens produzidas pela nova invenção, muito se recomenda pelo caprichoso acabamento[269].

A notícia dessa demonstração é particularmente interessante, menos pelo artefato, que ao que tudo indica teve vida curta, e mais por revelar a relação entre Baltar (o já citado violonista português, tido como mais antigo professor da cidade) e Pistoresi, reconhecido como o primeiro luthier da capital paulista, colocando os dois personagens alinhados na busca pela ampliação sonora do violão, assim como o fizeram os violonistas espanhóis em relação ao luthier Antonio Torres. Baltar endossou o invento e, para atestar a sua qualidade, executou algumas peças características, além de uma peça de Mendelssohn (talvez o *Romance sem Palavras*, que Barrios apresentou em 1917, editada pela Sotero de Souza) e uma valsa de Chopin[270].

Figura 23. Fotos do violão Pistoresi (c. 1920). No detalhe do selo interno, bastante apagado, pode-se ler o endereço (escrito à mão): Santa Efigênia, 16. O ano em que a casa foi fundada está apagado. O instrumento apresenta o sistema de manual de cravelhas de madeira[271].



Fonte: Ricardo Cassis (2020).

[269] *Correio Paulistano*, São Paulo, ano LII, n. 18901, 27 maio 1916, p. 2.
[270] Pelos menos mais dois violonistas utilizaram os instrumentos de Pistoresi: a espanhola Josefina Robledo e o paulistano Mário Amaral.
[271] As foram gentilmente cedidas pelo violonista Ricardo Cassis, o instrumento pertenceu a ele (2007), não foi localizado o atual dono do violão. Existe um vídeo de um bandolim (c.1925) Pistoresi que se encontra na Califórnia, na loja Fine Fretted String Instruments https://www.youtube.com/watch?v=1-4DHg3Ftoo, acesso em 13 out. 2020. A numeração da fábrica do selo do instrumento (16) difere da numeração fornecida pela reportagem da página anterior, o que pode indicar um equívoco do jornal ou uma de endereço na fábrica.

Francisco Pistoresi representou São Paulo na Exposição Internacional de *Saint Louis* (1904)[272], nos Estados Unidos, como construtor de instrumentos de cordas, quando expôs seus violões e bandolins[273]. A livraria Garraux anunciou um prêmio recebido pelo construtor:

> O Sr. F. Pistoresi, um dos artistas que, concorrendo à exposição de São Luiz, conquistou o primeiro prêmio pela beleza, arte e correção com que executou um bandolim e violão, expôs há dois dias na "Casa Garraux" esses dois instrumentos para que o público possa avaliar a justiça que presidiu ao espírito julgador do certame[274].

Participaram ainda da exposição por São Paulo, o construtor Arthur Diniz, com seus bandolins e violões e a fábrica Scavone, que, além de instrumentos de metal, também confeccionava violões. Já Antônio Joaquim Pinto, da fábrica de instrumentos de cordas O Trovador, esteve entre os industriais paulistanos a representar o Brasil na Exposição Internacional de Turim (1911), apresentando "um violão, um bandolim e um violino finamente acabados, marchetados de madrepérolas, marfim, e com desenhos nos costados de flores em madeira embutida"[275]. Também o *luthier* Ivo Incisi concorreu na mesma exposição, "apresentando dois bandolins e um violão, caprichosamente acabados"[276].

Havia ainda a fábrica Ao Violão Paulista, de Hernani Braga que em 1906 anunciou uma grande reforma que ampliou suas instalações:

> **AO VIOLÃO PAULISTA**
> Grande fábrica de instrumentos de corda de
> HERNANI COSTA BRAGA
> Sucessor de Arthur Diniz
> Rua José Bonifácio n. 31
> SÃO PAULO
> Tendo passado por uma grande reforma, está bem montada fábrica e possuindo um hábil pessoal, peço a todos os fregueses que tenham de comprar instrumentos de cordas ou acessórios, tanto a varejo como por atacado, não o fazerem sem primeiro visitarem a fábrica (AO VIOLÃO PAULISTA), rua José Bonifácio, n.31, São Paulo, única casa no gênero que oferece cupons numerados com direito ao sorteio de um violão, no valor de trinta mil réis[277].

---

[272] Esta informação foi cedida pela pesquisadora Marcia Taborda (comunicação pessoal, 2017).
[273] Catálogo disponível no endereço: https://archive.org/details/officialcatalogu00loui/page/n13, acesso em 17 fev. 2020.
[274] Jornal *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano XXXI, n. 9715, 10 jul. 1905, p. 2.
[275] *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XLVIII, n. 17146, 23 abril 1911, p. 5.
[276] *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XLVIII, n. 17149, 29 abril 1911, p. 5.
[277] Jornal *O Commércio de São Paulo*, ano XIV, n. 4727, 21 jun. 1906, p. 2.

Outro construtor de violões da virada do século XIX para o XX ficou mais conhecido pelo estabelecimento musical que abriu em 1906, a Casa Di Franco. Trata-se de Antonio Di Franco. Italiano da cidade de Aversa, na região de Nápoles, ele teria chegado ao Brasil em 1896, com o intuito de trabalhar com música. Iniciou suas atividades fabricando violões na Travessa do Brás (atual Rua Jairo Góis) e depois bandolins[278].

Parece ter havido uma boa concorrência entre as diversas fábricas e fabricantes de instrumentos que investiram em propaganda nos periódicos locais. A fábrica Ao Violão Paulista utilizava a estratégia de oferecer cupons para sorteio de um instrumento como forma de atrair compradores. Havia uma variação de preços que indica diversificação no poder aquisitivo do público consumidor, evidenciando a transversalidade social do instrumento. O violão mais simples anunciado custava 5$000 e o preço máximo localizado foi de 50$000.

Neste início de século, surgiram também três fábricas de violão existentes até os dias de hoje: Tranquilo Giannini (1900), Casa Del Vecchio (1902) e Romeo Di Giorgio (1908). É evidente que devem existir diversos fatores para que as demais fábricas tenham simplesmente desaparecido sem deixar rastros e estas três tenham sobrevivido ao tempo. No entanto, uma característica em comum entre as sobreviventes chama atenção: elas preocupavam-se não somente com a venda do instrumento, mas em fomentar as atividades que envolvessem o violão. Estas fábricas, certamente com intuito de auxiliar as vendas, passaram a exercer elas mesmas o papel que as grandes casas editoras só assumiram na década de 1940 e publicaram métodos e partituras para o instrumento. Além do mais, estes estabelecimentos tornaram-se ponto de encontro entre os músicos: promoveram aulas, saraus, recitais, discos. Criaram, assim, um circuito que, se alimentava as vendas, ajudava também na expansão das práticas em torno do instrumento.

A Giannini (1900) foi fundada pelo italiano Tranquillo Giannini[279] (1876-1952), artista plástico que trabalhava com carros alegóricos no carnaval, tendo imigrado para o Brasil em 1885. Posteriormente, dedicou-se a construir violões. Não se sabe se aprendeu o ofício no Brasil ou na Itália. O crescimento da fábrica é espantoso, tanto no que diz respeito às dimensões físicas, quanto à produção de instrumentos. Segundo Antônio Salvati, então vice-diretor da Giannini, a progressão, no período que abrange a presente pesquisa, foi a seguinte:

---

[278] https://saopauloantiga.com.br/casadifranco/#:~:text=A%20Casa%20Di%20Franco%20era,que%20o%20apaixonava%2C%20a%20m%C3%BAsica, acesso em 24 abril 2021.

[279] As informações dos dois próximos parágrafos foram retiradas de depoimentos ao Museu da Imagem e do Som (1985).

Tabela 1. Crescimento exponencial da produção de violões pela fábrica Giannini nas primeiras décadas do século XX. A fábrica correspondeu ao crescimento do mercado, sempre aumentando as dimensões de suas instalações em ritmo superior ao da produção.

ANO	PRODUÇÃO MENSAL	TAMANHO DA FÁBRICA	LOCALIZAÇÃO
1900 – 1910	600 violões/mês	100 m² (1900)	Rua São João
1911 – 1920	800 violões/mês	200 m² (1912)	General Osório
1921 – 1930	1200 violões/mês	700 m² (1924)	Rua dos Gusmões
1931 – 1940	3000 violões/mês	2400 m² (1930);	Alameda Olga

Fonte: Entrevista Antônio Salvati, Acervo MIS (1985).

Giorgio Cohen Giannini[280] teceu interessante comentário sobre o gigantesco crescimento da produção de instrumentos: "cada pico teve seus acréscimos e decréscimos, mas criando patamares cada vez maiores, criando um uso cada vez mais diversificado do instrumento". Nunca é demais recordar que a própria cidade passou por uma expansão demográfica também assustadora nestas três décadas iniciais do século XX. A fábrica Giannini teve um papel importante na difusão dos já abordados métodos práticos para o instrumento. Ela editou o citado *Capadócio*, de Paraguassú (1905) que ficou em catálogo até 1958[281]. Embora a publicação esteja fora do escopo temporal de presente pesquisa, a já citada revista *Violão e Mestres Magazine* (1964-1968)[282] assumiu importância como fonte para informações sobre o violão na cidade de São Paulo e no país[283].

A Giannini ainda deu origem a outra das fábricas longevas da cidade: a Di Giorgio. Tranquilo Giannini casou-se com Rosina Di Giorgio, viúva, mãe de três filhos, que trabalhavam na fábrica de violões. Em 1908, um dos filhos de Rosina, Romeo Di Giorgio abriu sua própria fábrica. Ele queria construir violões finos, nome que deu para o seu

---

[280] Então presidente da Giannini (1985). Apesar de adotar o sobrenome Giannini e ter trabalhado a vida toda na fábrica, era cunhado de Tranquilo Giannini.

[281] Em 1932 o nome de Paraguassú foi retirado, pois o artista passou a editar seus sucessos pela editora Irmãos Vitale.

[282] É possível acessar alguns volumes da Revista no site Acervo do Violão Brasileiro, https://www.violaobrasileiro.com.br/biblioteca/?tipo=revista-violao-e-mestres, acesso em 09 nov. 2020.

[283] A proposta era de uma programação quadrimestral, mas tal meta não foi atingida. Contou com nove números e documentou muito bem o violão do período, que estava em plena ascensão, devido, principalmente, à bossa-nova. A distribuição era gratuita e feita pela própria fábrica. Para a época, era uma publicação que apresentava um bom padrão gráfico, apesar de ser uma produção caseira, feita por violonistas. Nelson Cruz (diretor); Amendola Heinzl (redator); Isaías Sávio (1900-1977) e Ronoel Simões (consultores), entre muitos outros violonistas, escreviam as colunas e textos, de maneira voluntária. Eles criaram uma quantidade significativa de artigos sobre a história do instrumento. Além disto, a Violão e Mestres publicou também partituras, foram vinte e duas partituras, de vinte e um autores diferentes (Isaías Sávio teve duas músicas editadas na revista). A Giannini teve ainda um programa de violão na TV Cultura (1961-1965), também como o nome de *Violão e Mestres*, mas não temos notícias de imagens, fotos, vídeos, nem áudios de algum dos programas até o momento.

estabelecimento, lembrando que a Giannini se chamava Grande Fábrica de Violões[284]. No início da década de 1930, a fábrica de violões Di Giorgio anunciou a edição de música para violão, desbravando o circuito das partituras para o instrumento:

> **AO VIOLÃO ROMEU**
> CASA FUNDADA EM 1908
>
> Rua Palmeiras, 74
>
> A mais reputada fábrica brasileira de violões de alta classe, conforme atestados dos maiores violonistas nacionais e estrangeiros, o proprietário da mesma comunica a seus amigos e fregueses, que tendo instalado uma seção de varejo, com bela exposição de violões e outros instrumentos, atende pedidos de instrumentos e acessórios, tanto para atacado como varejo. Brevemente edição de música para violão. Peçam catálogo grátis.
>
> ROMEU DI GIORGIO[285].

A terceira fábrica foi fundada por Angelo Del Vecchio, que já exercia a profissão de *luthier* na Itália[286], quando veio ao Brasil em viagem de núpcias. Sua esposa, Carmela Messina, tinha dois irmãos em São Paulo, e o casal decidiu estabelecer-se na cidade. Assim, em 1902, Angelo abriu, no Largo Riachuelo, a fábrica e loja de instrumentos musicais. Em 1920, mudou-se para Rua Aurora (centro da cidade), endereço em que mantém a loja até os dias de hoje (2021).

4.4.1 A fábricas de violão e a circulação de partituras na cidade

As três fábricas, Giannini, Del Vecchio e Di Giorgio, editaram partituras com a tecnologia da Oficina Gráfica Musical Irmãos Vitale, que estava estabelecida na cidade desde meados da década de 1920. A Vitale tinha os equipamentos e a expertise para editar músicas e, naquele período, não era fácil imprimir uma partitura. O maquinário para impressão, feita em chumbo, requeria um equipamento especial e caro, além de exigir muita habilidade do profissional que preparava a música para impressão nesse sistema. Para as fábricas de violão,

---

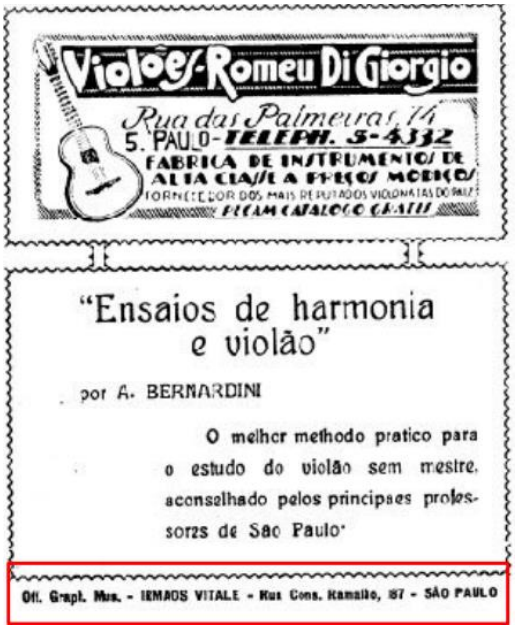
[284] PASCHOITO. Ivan, comunicação pessoal, 07 mar. 2020.
[285] *Diário Nacional*, ano IV, n. 974, 31 ago. 1930, p. 7.
[286] Dos construtores, e mesmo dos instrumentistas italianos, é um raro caso em que a cidade de origem foi preservada. A cidade de Riposto, na região da Catânia, Sicília, foi citada na entrevistada dada por Francisco e Angelo Sergio Del Vecchio ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo (1985). A informação de que a profissão já era exercida no país de origem nos leva a cogitar que uma investigação sobre a escola de luteria da Catânia seria bastante interessante na tentativa de rastreamento de alguma tradição da construção de violões na cidade. Além disto, é a fábrica que mantém a história mais completa em seu site. https://www.delvecchio.com.br/nossa-historia/, acesso em 09 nov. 2020. Ressalta-se que Di Giorgio nasceu em Roma, mas aprendeu o ofício no Brasil, com o padrasto Tranquilo Giannini.

era muito mais simples enviar o material para uma oficina gráfica musical, como era o caso da Gráfica Irmãos Vitale[287]. Cita-se o exemplo do choro *Cruzeiro*, composição de Theotonio Côrrea (filho), que foi editada com revisão de Atílio Bernardini. A edição estampou o nome de Bernardini & Di Giorgio (Romeo).

Figura 24. Detalhe da partitura *O Cruzeiro*, de Theotonio Côrrea, editada pela fábrica Di Giorgio. Revisada por Atílio Bernardini, a partitura estampa o nome do violonista e da fábrica de violões com editores. A fábrica àquela altura situava-se na Rua das Palmeiras, no bairro central da Santa Cecília, em São Paulo.

Fonte: Ivan Paschoito (2020).

Figura 25. Verso da partitura *Cruzeiro*, de Theotonio Côrrea, além da propaganda dos violões Di Giorgio e do método de harmonia de Bernardini, nota-se a menção a impressão da gráfica dos Irmãos Vitale, situada então no bairro central da Bela Vista, na rua Conselheiro Ramalho.



Fonte: Ivan Paschoito (2020).

[287] As casas de música como Casa Manon e Casa Bevilacqua também editavam partituras e imprimiram músicas para violão nesse mesmo período. PASCHOITO. Ivan. Palestra: **A contribuição das fábricas para "A Literatura do Violão" (SP).** CENTRO DE PESQUISA E FORMAÇÃO DO SESC, São Paulo, 07 mar. 2020.

As informações aqui contidas foram passadas pelo editor, pesquisador e violonista Ivan Paschoito, que cedeu gentilmente o material de sua pesquisa sobre a influência das fábricas de violão paulista para a literatura do violão. A Del Vecchio publicou diversos métodos práticos, como *O Camarada* (s.a.; c. 1920), *Método do Canhoto* (s.d.); *Método Imperial*, de Laroza Sobrinho (s.d.); *Lições Preparatórias*, de Atílio Bernardini (primeira edição 1938, tiragem de 1000 exemplares) e *Escola de Tárrega*, lançado por Francisco Del Vecchio, com pseudônimo de Sodré. Além disto, foi a fábrica que mais editou partituras. Foram 86 títulos, sendo 41 composições originais para violão[288].

Nenhuma das iniciativas de edição de partituras desse período trouxe datação[289]. Tudo indica que elas tenham sido impressas entre final de 1920 e início de 1930. Esse movimento das fábricas, que parece ter sido iniciado pela Di Giorgio, aparentemente foi a primeira iniciativa de edição de obras para violão depois das partituras impressas por Alberto Baltar pela Sotero de Souza (c. 1917). As fábricas deram uma contribuição fundamental para que o violão se estabelecesse na cidade. Elas cultivaram atividades paralelas à construção do instrumento, que ajudaram a criar as condições de sustentação do circuito, aumentando ainda mais a demanda por violões, professores, cordas, partituras e concertos.

Todos esses fabricantes devem ter inundado a cidade com violões. Obviamente, não é possível fazer uma estimativa da quantidade de instrumentos que passaram a circular na capital paulista, mas, a julgar pelos números da Giannini (tabela 1), a quantidade foi notável. Deve-se levar em conta que a Giannini parecia ser a maior fábrica do período, e que muitos dos violões construídos na cidade podem ter sido vendidos para fora da cidade, mas, mesmo assim, tudo indica que a *pianópolis*[290] foi (re) invadida por violões neste início do século XX. Nesse período, não encontramos referências sobre o preconceito contra o violão, o que

---

[288] As informações foram retiradas do catálogo de obras da Del Vecchio, que foi gentilmente cedido por Ivan Paschoito para auxílio na confecção desta tese. Entre os mais publicados estão Atílio Bernardini, doze músicas; Antônio Giacomino cinco peças; Américo Jacomino, nove peças arranjadas por Domingos Semenzato; e Alfredo Scupinari, cinco obras.

[289] Na Coleção Ronoel Simões, que incorporou o acervo de Atílio Bernardini, existem algumas partituras com anotações à mão feitas pelo próprio Bernardini, o que nos dá margem para vislumbrar algumas pistas acerca de datas e do número de partituras impressas. Um exemplo é a valsa *Solidão*, de Antônio Giacomino, editada pela Del Vecchio, revista e digitada por Atílio Bernardini. Em edições diferentes da mesma peça, existem as seguintes inscrições: "1ª edição, 210 exemplares, setembro de 1933" e "2ª edição, 305 exemplares, março de 1937". Além de indicar uma boa tiragem de uma peça para violão, mesmo para os parâmetros atuais, é possível saber que diversas peças que foram impressas antes de 1933. Na contracapa, foram impressos os títulos das peças publicadas anteriormente: *Cacique* e *Mágoas*, Bernardini; *Cruzeiro*, Theotonio Côrrea; *Beira-Mar*, Bernardini; *Edith*, João Avelino de Camargo; *Violeta*, Bernardini; *Minueto*, Beethoven; *Prelúdio* nº 7, Chopin; *Estudo rítmico*, Bernardini e *Reverie*, Schumann.

[290] Por volta de 1907, São Paulo passa a ser referenciada como "Pianópolis", seguindo o mesmo caminho do Rio de Janeiro, que, em 1856, foi alcunhado de "cidade dos pianos" pelo poeta Manuel de Araújo Porto Alegre. Instituto do Piano Brasileiro, http://www.institutopianobrasileiro.com.br/years/index/1870, acesso em 12 out. 20.

levanta a suspeita de que a reputação de instrumento marginalizado pode ter sido uma construção tardia, motivada, talvez, pela própria disseminação indiscriminada do instrumento. Este assunto será abordado no próximo capítulo.

Antes, convém perguntar: quais foram os meios de difusão das "modinhas modernas", motivadoras da articulação das condições que impulsionaram as práticas do violão na cidade? Ou seja, em quais locais da cidade era possível ouvir os sucessos que motivavam o desejo de reprodução, incentivando a compra de coleção de letras de músicas, métodos práticos e instrumentos?

4.5 Violão e Circo

Além das serenatas, festas populares e dos espaços urbanos de entretenimento já citados (cafés cantantes, cafés concertos, teatros e revistas), tudo indica que um importante centro da difusão da música na virada do século, não somente em São Paulo, tenha sido o circo. Os palhaços eram as principais atrações dos circos, sempre se apresentando com violão no centro do picadeiro. Cantando modinhas e contando piadas, eles foram os principais divulgadores das músicas e dos gêneros musicais do período. O pesquisador José Ramos Tinhorão afirmou que, no Rio de Janeiro, os palhaços cantores só tinham equivalência com os cantores vendedores de modinhas[291]. Em São Paulo, não foram encontradas informações sobre a existência dos vendedores que cantavam modinhas para anunciar os folhetos com as letras, embora não se possa descartar sua existência. Já os palhaços cantores foram presença constante também na capital paulista.

Não foi por acaso que os primeiros cantores brasileiros da nascente indústria fonográfica brasileira (1902) foram os palhaços que se acompanhavam ao instrumento: Baiano (Manuel Pedro dos Santos 1870-1944); Cadete (Manoel Evêncio da Costa Moreira 1874-1960); Eduardo das Neves (1874-1919) e Mário Pinheiro (c.1880-1923), sendo que este último é considerado o responsável pela primeira gravação de violão solo realizada por um brasileiro (1910)[292]. Conforme visto, as coleções de modinhas anunciadas a partir de 1905 na

---

[291] TINHORÃO. José Ramos. **Os sons que vêm da rua**. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 168.

[292] Mário Pinheiro lançou um disco de solo de violão, o Victor 98.989, com a música Petita (matriz B-9306), segundo a Discography of American Historical Recordings, gravado em 06 jul. 1910, realizada em Nova Iorque. Disponível em: https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/200009417/B-9306-Petita, acesso em 03 out. 2020.

cidade também tinham inspiração nesse repertório. A *Lyra Popular Brasileira* anunciava que dentre as suas 250 páginas estava o repertório dos "palhaços trovadores".

O caráter nômade e o grande poder de penetração social do circo permitiram uma difusão e circulação da música popular — antes do advento das gravações e das emissoras de rádio — que ainda não mereceu a atenção detalhada por parte dos musicólogos[293]. Os palhaços com seus violões viajavam divulgando um repertório que, quando passou a ser registrado em disco, já era conhecido do público. A circulação dos palhaços cantores facilitava não somente as vendas de discos, mas assegurava a conquista de novos públicos. Assim, conforme os circos transitavam, iam espraiando o repertório e ampliando o potencial público consumidor das gravações. É necessário lembrar que os intercâmbios entre os ritmos e gêneros musicais em decantação, com suas incorporações e transformações, estavam presentes nos diversos espaços urbanos em formação, e o circo passou a ser fundamental na difusão dessa produção, conforme nota a pesquisadora Ermínia Silva:

> Eram tocados e dançados em festas particulares, festas religiosas e em lugares públicos de onde ficavam conhecidos dobrados, quadrilhas e fandangos. As apresentações musicais desenvolvidas pelos cômicos cantores e tocadores de violão, as cenas cômicas e as pantomimas iam se tornando cada vez mais os números principais dos espetáculos circenses, transformando aquele que os realizavam, assim como os que os produziam, em sucessos garantidos e premiados[294].

O circo foi ainda um espaço privilegiado de profissionalização dos músicos. Eduardo das Neves foi proprietário de um circo em São Paulo e recrutou músicos como Roque Ricciardi, o Paraguassú, Américo Jacomino, o Canhoto e Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto. Não por acaso, estes músicos foram também os pioneiros nas gravações de disco e nos programas das rádios da cidade, conforme será visto. Segundo Jacob Penteado, citando os diversos circos em atuação em São Paulo na primeira década do século XX, havia no circo François, um palhaço, de nome Gadanho, que era um "ás do violão"[295], além do palhaço Benjamin Oliveira que "era emérito violonista e canto apreciável"[296].

---

[293] A pesquisadora Ermínia Silva abordou o assunto em suas pesquisas de mestrado e doutorado sobre a arte circense (SILVA, 1996; 2003).

[294] SILVA, Ermínia. **As múltiplas linguagens na teatralidade circense**: Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX. (Tese de doutorado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, 2003, p. 183.

[295] PENTEADO. Jacob. **Belenzinho, 1910**. São Paulo: Carrenho Editorial, 2003, p.170. Gadanha foi palhaço cantor e violonista cujo nome era Francisco Rosa. "O Gadanha (que tal como Eduardo das Neves, fora soldado do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro), e que viria a terminar melancolicamente como garçom de uma casa

O palhaço, poeta, cantor, compositor, violonista e empresário Eduardo das Neves, artista negro, alcançou grande sucesso no início do século XX. A seguinte descrição de uma apresentação (1905) mostra que a circulação de Neves não se restringia às classes menos privilegiadas que frequentavam os circos e festas populares:

> **Clube de Regatas S. Paulo**
> Conforme fora anunciado, realizou-se ontem na pitoresca sede deste clube o imponente concerto da banda policial, regida pelo maestro Antão Fernandes.
>
> A concorrência não podia ser melhor: ali estava o que São Paulo possui de mais distinto. Entre os intervalos de uma peça para outra, o Sr. Eduardo das Neves, em uma baleeira situada no meio do rio, cantou lindas e chorosas modinhas ao som de um belo acompanhamento de violão. Ao terminar qualquer modinha era o magnífico cantor coberto de palmas[297].

Figura 26. O cantor e violonista negro Eduardo das Neves, dono de circo e um dos pioneiros da fonografia brasileira.

Fonte: Paraguassú (2016).

---

de pasto carioca da década de 1930". TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira.** Editora 34, 1998, p. 235.

[296] Idem. Ver mais sobre a história do palhaço Benjamin na já mencionada pesquisa: SILVA, Ermínia. **As múltiplas linguagens na teatralidade circense**: Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX. (Tese de doutorado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, 2003.

[297] *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XLII, n. 14916. 18 fev. 1905, p. 2.

4.6 Violão e cultura de salão

Paralelamente, outro centro de difusão da música brasileira foram os saraus da *Belle Époque*[298]. A cultura de salão representou um espaço de sociabilidade fundamental para o fomento do setor cultural das cidades. Os salões da então capital federal, Rio Janeiro, foram verdadeiras instituições e constituíram-se como espaço de difusão da música popular e do violão. Basta lembrar a ocasião em que a então primeira-dama do país Nair de Tefé (1886-1981)[299], esposa de Hermes da Fonseca (1855-1923), executou o *Corta-Jaca* de Chiquinha Gonzaga no Palácio do Catete (1914).

Já em São Paulo, os salões eram mais restritos. A elite cafeeira, "estabelecida nos bairros de Higienópolis e nos Jardins, inspirou-se nos modelos culturais e artísticos da burguesia ilustrada francesa, firmando a sua identidade sociocultural e política em salões nas mansões das famílias Almeida Prado, Penteado, Freitas Valle"[300]. O violão, naquele contexto, era cultivado pelas moças e senhoras que cantavam e se acompanhavam ao instrumento, ou, como preferiu o polígrafo Mário de Andrade, cantavam ao violão com "a bestice palerma dos acompanhamentos femininos de salão"[301]. No entanto, muitas mulheres com seus violões saíram dos salões e, na década de 1920 e 1930, invadiram os palcos, inaugurando uma linha de cantoras folclóricas em uma época em que só homens atuavam. Este movimento feminino foi significativo para o estabelecimento do circuito do violão no país, e será retomado no capítulo onze.

Evidente que os salões tradicionais das famílias portuguesas não foram figuras únicas no processo de desenvolvimento cultural da cidade. Ao contrário, as casas comerciais e

---

[298] A *Belle Époque* (bela época em francês) foi um período cultural cosmopolita europeu que começou em fins do século XIX, com o término da Guerra Franco-Prussiana (1871). A expressão também designa o clima intelectual e artístico que predominou naquela época. A *Belle Époque* foi marcada por profundas transformações culturais, que se traduziram em novos modos de pensar e viver o cotidiano. Foi uma era de otimismo, inovação e paz entre os países europeus. Novas invenções tornavam a vida mais fácil em diversos extratos sociais, e a cena cultural estava em efervescência: cabarés, o *can-can* e o cinema estavam em expansão. A *Belle Époque* representou uma cultura urbana de entretenimento, incentivada pelo desenvolvimento dos meios de comunicação e transporte, e espraiou-se por diversas metrópoles do mundo ocidental. O movimento durou até a eclosão da Primeira Grande Guerra (1914), que rompeu a estabilidade mundial. Ver mais sobre o assunto em: HOBSBAWM, Eric. **A era dos impérios:** 1875-1914. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2015. No próximo capítulo, trataremos mais sobre o período, que, na cidade ocorreu a partir de meados da década de 1900.

[299] Segundo afirmou a musicóloga Marcia Taborda em seu livro **Violão e Identidade Nacional** (2011: 189): "Nair de Teffé terá sido provavelmente das primeiras brasileiras a tocar o violão publicamente, preconizando um movimento que viria a se concretizar em fins dos anos 1920, quando inúmeras senhoritas da sociedade se dedicaram à execução e apresentação do violão em recitais públicos".

[300] CONTIER, Arnaldo Daraya. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. **ArtCultura,** v. 15, n. 27, 2013, p. 110.

[301] *Diário Nacional*, São Paulo, ano II, n. 259, 12 maio 1928, p. 7.

as associações de imigrantes, por exemplo, tiveram maior capilaridade social do que os herméticos salões da elite paulistana. Mais de 150 estabelecimentos comerciais, entre escolas, cafés, hotéis, confeitarias, lojas de departamento, bancos e associações comerciais, disponibilizavam suas vitrines, auditórios e salões para realizações de festas, exposições ou recitais[302].

No início da década de 1910, a cidade vivia sob os encantos da velocidade: o carro — a Avenida Paulista passou a receber todos os domingos o corso de automóveis (1911), sendo que no Carnaval de 1913, o corso juntou mais de 800 automóveis[303] — e os aviões — os míticos voos de Edu Chaves, o "herói da aviação", a "águia dos ares"[304], que deixavam a população embasbacada ao cruzar os céus da cidade. O esporte que viria a ser símbolo nacional começou a despontar na cidade e o velódromo passou a receber partidas de futebol (1913).

Nesse período, houve uma proliferação de cinemas, teatros de variedades e cafés cantantes, sendo que muitos ficaram conhecidos pelas crônicas policiais, em virtude das constantes desordens[305]. Tais locais de entretenimento urbano, nos quais o violão esteve sempre presente, começaram a se impor, conquistando espaço e público consumidor, atraindo empresários e instrumentistas. O violão foi, então, sendo disseminado em diferentes extratos sociais, diversificando ainda mais seu cultivo nessa primeira década do século XX.

Alcançou grande prestígio, sendo noticiado como um instrumento cultivado por "gente distinta":

> **Em Santo Amaro**
>
> Alguns convivas cantaram lindos lundus e engraçadas modinhas. Foram ainda recitadas com muita expressão belas e sentimentais poesias. Fizeram-se ouvir no violão, os exímios violonistas Srs. Lindolpho P. Júnior, Gabriel Chaves, Horácio B. de Lima, Affonso Machado e Júlio Corrêa, e na flauta e cavaquinho, os distintos executores Srs. João da Cunha Leal e Arlindo Garcia[306].

---

[302] MORAES, Júlio Lucchesi. **São Paulo: capital artística**: a cafeicultura e as artes na belle époque (1906-1922). São Paulo: Beco do Azougue, 2014, p. 86-87.
[303] ARAÚJO, Vicente de Paula. **Salões, circos e cinemas de São Paulo.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, p. 218.
[304] SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole:** São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.80.
[305] ARAÚJO, Vicente de Paula. **Salões, circos e cinemas de São Paulo.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, p. 200.
[306] *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XLI, n 1479, 17 out. 1904, p. 2.

Cabe, então, perguntar: quais foram os processos que operaram na construção da narrativa dominante na historiografia brasileira que consolidou a imagem do violão como instrumento de malandro, confinado às classes sociais menos favorecidas, marcado por certa clandestinidade, cuja reabilitação foi realizada a partir das primeiras décadas do século XX por virtuoses "excepcionais", vindo a se tornar um dos símbolos do modernismo?[307].

[307] O tema da valorização do instrumento no movimento modernista será retomado no capítulo 9.

5. VIOLÃO E POLÍCIA

Em algum ponto do desenvolvimento de um determinado *mundo da arte*, historiadores[308] começam a construir uma versão mais ou menos oficial da sua história, ignorando a maior parte do trabalho produzido no passado e concentrando-se em alguns aspectos, artistas e obras que incorporam a estética considerada como apropriada[309]. É difícil precisar o momento em que a narrativa sobre o violão passou a ser quase unívoca em relação ao seu *status quo*. Ainda assim, é possível identificar algumas pistas sobre mecanismos que parecem ter operado na consolidação desta narrativa.

Na primeira década do século XX, o violão começou a circular em outra seção dos periódicos paulistanos: a policial, notadamente a partir de 1905. O instrumento aparecia ligado, principalmente, a pequenos furtos/roubos e aos chamados *crimes de costumes*[310]. Esse período coincidiu também com um aumento significativo dos crimes na cidade[311], consequência quase lógica do crescimento desenfreado e da urbanização sem estrutura, que obrigou uma massa de desenraizados a lutar pela sobrevivência. A greve dos ferroviários, iniciada em Jundiaí (1906), externou a fragilidade da elite frente à cidade de maioria imigrante e trabalhadora. A paralisação motivou a criação Secretaria da Justiça e Segurança Pública, órgão que foi liderado com austeridade pelo advogado Washington Luís (1869-1957) até 1909[312].

No caso dos furtos e roubos, o crescimento das notícias que trazem o violão entre os itens roubados ou localizados com os "gatunos", para utilizar uma expressão da época, parece

---

[308] No caso do violão brasileiro, e da historiografia música brasileira em geral, os primeiros "historiadores" foram jornalistas, músicos e memorialistas que assumiram para si a tarefa de escrever a história deste campo. Ver em MORAES, José Geraldo Vinci de. **Criar um mundo do nada**: A invenção de uma historiografia da música popular no Brasil. São Paulo: Intermeios, 2019.

[309] BECKER, Howard S. **Art worlds**: updated and expanded. California: University of California Press, 2008, p, 346.

[310] FAUSTO, Boris. **Crime e cotidiano**: a criminalidade em São Paulo, 1880-1924. São Paulo: Edusp, 1984, p. 17.

[311] Ver mais sobre a questão da criminalidade e policiamento em São Paulo em: FAUSTO, Boris. **Crime e cotidiano:** a criminalidade em São Paulo, 1880-1924. São Paulo: Edusp, 1984. MARTINS, Marcelo Thadeu Quintanilha. **A civilização do delegado:** modernidade, polícia e sociedade em São Paulo nas primeiras décadas da República, 1889-1930. São Paulo: Alameda Editoria, 2014. CRUZ, Heloisa F. Mercado e Polícia em São Paulo (1890-1915). In: **Revista Brasileira de História.** vol.7, nº14. São Paulo: 1987.

[312] Foi o décimo terceiro presidente da República (1926), o último da Primeira República, tendo sido deposto pelo golpe que levou Getúlio Vargas ao poder em 1930. Ele criou o presídio na Ilha dos Porcos (atual Anchieta, em Ubatuba) e o Instituto Disciplinar para Menores. Endureceu a perseguição aos vagabundos sob o lema: não prender sem motivo, não prender sem processar (FAUSTO, 1985: 41). Washington Luís reestruturou ainda a Força Pública, criando um pequeno exército paulista. TOLEDO. Roberto Pompeu. **A capital da vertigem**: uma história de São Paulo de 1900 a 1954. São Paulo: Objetiva, 2015, p. 131.

ser efeito do aumento no número de instrumentos na cidade em decorrência dos múltiplos fatores apresentados nos capítulos anteriores. Esta informação, embora não diga nada sobre o *status* do instrumento, demonstra que o violão fazia parte do imaginário dos objetos de desejo urbanos: "Se fosse possível reunir os produtos de furto em uma loja de quinquilharias, nela figurariam bolas de bilhar, armas de fogo, discos, instrumentos musicais, belas campainhas provenientes de casas elegantes"[313].

Já no caso dos *crimes de costumes*, o contexto se complexifica sensivelmente. A chegada de hordas de trabalhadores para atender às exigências do mercado trouxe tensão étnica à cidade e gerou instabilidade às formas tradicionais de dominação, provocando reação por parte das classes privilegiadas. Os negros haviam sido circunscritos, em sua maioria, a subempregos; os diversos grupos de imigrantes nesse início de século estavam, alguns, estabelecidos, e, muitos, haviam perdido a ilusão de integração à sociedade e somavam-se à população pobre, improvisando formas de sobrevivência[314]. A elite local procurou adotar padrões de vigilância que permitissem ingerência direta na normatização da vida social, no intuito de controlar essa população heterogênea e potencialmente subversiva, ditando modos de agir, viver e pensar. A polícia foi, então, reinventada[315] para conter esta população que gerava riqueza e inspirava receio.

5.1 Ordem era progresso

Essa preocupação em controlar, delimitar e classificar estava ligada ao anseio de instituir ordem à vida urbana, objetivo primevo do projeto de modernização das cidades. Tratava-se de "impor um choque de civilização à população"[316], reprimindo toda manifestação contrária à ordem. Uma política higienizadora que visava separar a massa de delinquentes da "gente honesta", do "cidadão de bem". Uma classificação feita através de

---

[313] FAUSTO, Boris. **Crime e cotidiano**: a criminalidade em São Paulo, 1880-1924. São Paulo: Edusp, 1984, p.142.
[314] Ver mais sobre a população que não foi contemplada nos planos de modernização da cidade: DIAS, Maria Odila Leite da Silva. **Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX.** São Paulo: Brasiliense, 1995. CARELLI, Mário. **Carcamanos e Comendadores.** Os italianos de São Paulo: da realidade à ficção. São Paulo: Editora Ática, 1985. SANTOS, Carlos José Ferreira dos. **Nem tudo era italiano***:* São Paulo e pobreza (1890-1915). São Paulo: Annablume, 2017.
[315] Esta reinvenção implantou a profissionalização da classe, a criação de cargos hierárquicos e a modernização dos métodos investigativos. Ver mais em: MARTINS, Marcelo Thadeu Quintanilha. **A civilização do delegado:** Modernidade, polícia e sociedade em São Paulo nas primeiras décadas da República, 1889-1930. São Paulo: Alameda, 2014.
[316] Op.cit, 2014, p. 33.

determinadas características, como "a cor, o traje, o uso de expressões, o jeito de andar ou um modo de ser difícil de definir — o *ar de quem vive na malandragem*, como diz um investigador de polícia"[317]. A estigmatização de camadas sociais destituídas com o rótulo de "vadios" não era novidade, sendo um dado que percorreu a história brasileira desde o período colonial[318]. Porém, ela se intensificou no período de urbanização. Em face de uma economia em rápido crescimento, "o *desamor ao trabalho* representava um procedimento altamente condenável, uma opção individual perversa em um meio bafejado pelo progresso onde, segundo se acreditava, havia oportunidades para todos"[319].

Deve-se notar que este não é um fenômeno restrito a São Paulo, tampouco ao Brasil. No mundo ocidental, grandes cidades integravam os anseios de progresso e civilização, tendo como padrão a capital francesa. O cenário próspero do fim da segunda revolução industrial e a relativa calma depois dos conflitos de 1860 e 1870, em decorrência da formação dos estados nacionais europeus, propiciou a já citada era de abundância que ficou conhecida como *Belle Époque.* O pesquisador Lucchesi Moraes (2014) defende o ano de 1906[320] como o início da *Belle Époqu*e paulistana, pois é o ano de maior fluxo de recursos financeiros advindos do complexo cafeeiro[321] circulando na cidade. Grandes massas de trabalhadores cruzando fronteiras por ferrovias, ou mares à vapor, formavam multidões nos centros urbanos em expansão pelo mundo e representavam uma ameaça de caos e barbárie que as classes dominantes visavam reprimir.

Era necessário disciplinar a população para que ela se adequasse aos novos meios de sociabilidade e produção. Assim, de práticas culturais e esportivas até a punição de delitos, as populações heterogêneas foram forçadas a se adaptar[322]. Diversos centros urbanos do mundo passaram por processo de modernização da polícia com a intenção de proteger determinada

---

[317] FAUSTO, Boris. **Crime e cotidiano**: a criminalidade em São Paulo, 1880-1924. São Paulo: Edusp, 1984, p. 129.
[318] Idem, p. 38-39.
[319] Ibidem, p. 43.
[320] Isto em virtude do Convênio de Taubaté (1906), um plano de valorização do café. O convênio foi um marco na história econômica da Primeira República. Tratou-se de uma afronta ao governo federal: se não era possível executar o plano com ele, seria apesar dele. "Era um tempo de larga autonomia, como nunca houvera nem haveria, dos governos estaduais. Pendurando o país ainda mais à dependência de um único produto agrícola". TOLEDO. Roberto Pompeu. **A capital da vertigem**: uma história de São Paulo de 1900 a 1954. São Paulo: Objetiva, 2015, p. 127.
[321] Expressão que caracterizava as atividades capitalistas possibilitadas pelos excedentes oriundos das grandes produções de café, vazados para outros setores. Este complexo foi gerado pela pulverização de investimentos em outros setores da economia, a expansão das possibilidades de financiamento, crédito e circulação monetários (LUCCHESI, 2014: 34).
[322] Ver mais sobre o tema em ELIAS, Norbert**. O processo civilizador**, vol. 01: uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

classe social e disseminar uma concepção homogênea de ordem social que pudesse sustentar as transformações ocorridas no tecido urbano no século precedente. Em seu livro, a *Civilização do Delegado*, Martins recorda que pesquisadores norte-americanos que se debruçaram sobre o tema chegaram ao consenso de que "as metrópoles americanas haviam criado forças policiais modernas para conter os imigrantes e produzir uma população mais ordeira e apropriada a uma nação *civilizada e competitiva*"[323]. E que a "modernização das polícias europeias, norte-americanas e sul-americanas, num mesmo momento histórico, foi resposta dos Estados às transformações globais"[324]. Mas nessa necessidade de controle social, onde se encaixava o violão?

5.2 Violão e perturbação da paz pública

O mal-estar social em relação ao instrumento parece ter crescido em algumas direções. De um lado, a proliferação das coleções de modinhas; dos métodos para aprendizado sem mestre e o aumento na quantidade de instrumentos circulando na cidade, abordados no capítulo anterior, fez crescer, forçosamente, o número de instrumentistas e cantores, muitos sem a mínima habilidade. Assim, notícias como as que seguem abaixo se tornaram frequentes nos periódicos da primeira década do século XX. Passou-se a apelar para que a polícia proporcionasse não a segurança, mas a tranquilidade, em um cenário em que o violão foi central na perturbação da paz pública:

> O que parece estranho, não mais na Coimbra brasileira, mas sim na brasileira Manchester de hoje: o que é impossívelmente intolerável, é estar às tantas antes de meia noite, no gabinete de leitura estudando, meditando, ou, não aqui e sim noutro lugar, prestes a conciliar o sono e sentir uma voz roufenha zurrando, acompanhada por um ou mais *violões desafinados* [grifo nosso].
>
> Pois isto dá-se quase que todas as noites, ali para as bandas da rua Conselheiro Furtado, bem pertinho do centro, e probabilissimamente também noutros pontos se dera sem que se possa protestar contra os espedaçadores dos nossos tímpanos porque, não se vendo um só guarda que acuda, está-se sujeito a ficar não só com os tímpanos, mas também com o corpo espedaçado pelos capadócios que, com ares de decididos, para o que der e vier, lançam raízes ao solo junto à casa que lhes parece e soltam notas tão sentidas que até ultrapassam em harmonia os brados das sentinelas.

---

[323] MARTINS, Marcelo Thadeu Quintanilha. **A civilização do delegado**: modernidade, polícia e sociedade em São Paulo nas primeiras décadas da República, 1889-1930. São Paulo: Alameda Editoria, 2014, p. 3.
[324] Idem, p. 19.

> Como evitar, pois, a presença desses importunos? O Sr. Secretário da Justiça e Segurança Pública bem o sabe. Esperamos que o saberá. Isto em nome, não da segurança pública, mas da pública tranquilidade[325].
>
> **COM A POLÍCIA** – Recebemos a seguinte carta:
> Sr. Redator do Comércio de São Paulo:
> Peço a V.S. que, por intermédio do seu conceituado jornal, reclame providências da polícia contra uma malta de conquistadores que vive a importunar os moradores da Villa Sarzedas com *desafinados toques de violão* [grifo nosso].
> Esses indivíduos assumem ares de arrogantes, trazem o bigode retorcido e estão constantemente a perseguir com olhares desaforados as famílias do lugar.
> É preciso, sr. Redator do Comércio, que a polícia volte as suas vistas para esses tipos[326].

O instrumento aparecia, portanto, ligado à perturbação da ordem pelas cantorias desafinadas realizadas por trovadores improvisados na rua. De outro lado, havia reclamações frequentes no que dizia respeito às casas de cômodos e cortiços:

> **INQUILINA TURBULENTA**
>
> O italiano Ciampa Domenico, morador, com sua esposa e filhos, à rua da Concórdia, nº 105, há algum tempo alugou um cômodo de sua casa à cozinheira Maria Sophia que, de olhos baixos e parecendo uma santinha, lá apareceu, atendendo a uma papeleta que vira pregada num dos vidros dos quartos.
> Nos primeiros tempos tudo correu bem e Domenico vivia satisfeitíssimo com o exemplar comportamento da inquilina.
> Ultimamente, porém, Maria Sophia perdeu a cabeça e todas as noites, reúne no seu cômodo diversos pretos e pretas em cantorias, com os *competentes acompanhamentos de violão* [grifo nosso] e parati, o que põe em sérios embaraços o senhorio, vexado com os escândalos.
> Às reclamações de Ciampa Domenico, responde a preta dizendo que está em sua casa, paga os competentes aluguéis, e, portanto, está livre de qualquer tutela quanto ao seu modo de levar a vida.
> Não conseguindo por boas maneiras a mudança da turbulenta inquilina, o senhorio resolveu pedir providências à polícia e, ontem, compareceu à presença do sr. Capitão Alberto Andrade, 1 subdelegado do Brás, a quem minuciosamente relatou as suas desventuras.
> Maria Sophia foi intimada a tomar juízo[327].

Obviamente, seria um engano fiar-se em notícias de periódicos para afirmar a qualidade musical apresentada por uma classe social em detrimento de outra, mas não deixa

---

[325] O *Jornal O Commercio de São Paulo*, São Paulo, ano XVI, n. 936, 15 fev. 1909, p. 2.
[326] O *Jornal O Commercio de São Paulo*, São Paulo, ano XVI, n. 1209, nov. 1909, p. 2.
[327] O *Jornal O Commercio de São Paulo*, ano XIV, n. 167, 12 abril 1907, p. 2.

de ser curiosa a observação trazida pelo articulista sobre a habilidade musical dos amigos de Maria Sophia. É certo que entre a classe letrada consumidora de métodos, coleções de modinhas e instrumentos não havia somente músicos e cantores desabilitados. Seja como for, esta classe de leigos interessados, treinados ou não em música, foi importantíssima para a formação do circuito do instrumento na cidade. Ao consumir publicações, instrumentos, cordas, aulas, ela forneceu parte da base econômica para que o *mundo do violão* se estabelecesse na cidade e certamente muitos de seus membros passaram a compor a audiência[328] dos concertos de violão que começaram a ser mais frequentes a partir da segunda década do século XX.

No caso dos músicos negros, foi apontado no início deste trabalho que a quantidade de anúncios sobre os homens escravizados que haviam fugido[329] e que tocavam violão ou viola localizados nos periódicos — durante todo o século XIX, desde o surgimento da imprensa na cidade (1827) até a abolição da escravatura (1888) — foi notável. Porém, é raro localizar registros sobre a atividade musical desses homens e mulheres, uma vez que suas práticas eram reprimidas, proibidas ou aconteciam através de permissões do governo e/ou dos senhores brancos, não restando senão a opção da clandestinidade. Sabe-se ainda dos músicos negros que serviam à demanda musical da própria fazenda em que eram forçadamente alocados[330]. Havia, portanto, uma tradição musical disseminada entre os negros que é hoje desconhecida. Muitos dos que vieram em busca de trabalho na cidade eram músicos e, entre eles, certamente vários eram bem habilitados. No entanto, infelizmente, o pouco que se conhece sobre as práticas musicais destes homens e mulheres foi registrado justamente pela classe social que:

> tratava de varrer seus saberes/fazeres culturais para debaixo do tapete, ora sob a égide da lei, ora sob a da força. Como consequência, boa parte de tais referências operam em duas perspectivas: por um lado, anotam a participação dos negros em práticas socioculturais associadas às culturas europeias, como as festividades e liturgias do catolicismo; por outro, tratam

---

[328] BECKER, Howard S. **Art worlds**: updated and expanded. California: University of California Press, 2008, p. 53.

[329] Ver mais sobre o assunto em AMORIM, Humberto. "A carne mais barata do mercado é a carne negra": comércio e fuga de escravos músicos nas primeiras décadas do Brasil oitocentista (1808-1830). **OPUS**, v. 23, n. 2, p. 89-115, 2017.

[330] Ver mais sobre o assunto em AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. **Música e músicos do Brasil.** História–Crítica–Comentários. Rio de Janeiro: Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1950.

> de macular as diversas representações da cultura africana com a pecha de idolatria, superstição, adivinhação [331].

E assim, o violão, nesses tempos de controle social, passou a integrar a descrição da classe social que incomodava a *"*nova ordem urbana": "Terencio Nogueira, morador à rua do Hipódromo 363, é um destes mulatos de gaforinha alisada e cosmético, de violão e faca, que são o terror dos que precisam de descanso à noite e dos que têm fumaças de valentões" [332]. Ou:

> No patamar mais baixo da criminalidade estava o penoseiro, o ladrão de galinha, que no livro do subdelegado é ilustrado com a foto de um negro. Na legenda, o policial conta que o penoseiro durante o dia tocava violão pelas ruas e imitava pássaros, furtando galinhas à noite[333].

Ainda:

> A oposição familiar ao namoro, segundo declarações de parentes da vítima ou de testemunhas, decorre de traços negativos que, com maior ou menor aproximação têm como referência a pouca predisposição ao trabalho: bêbado, vagabundo, tocador de violão, atirador exímio, frequentador de rodas de bicheiros e prostitutas são qualificativos comuns[334].

O instrumento também marcava presença quase obrigatória em cenários de "álcool e sangue", ainda conforme Bóris Fausto:

> sobretudo as vendas e botequins dos bairros populares, com suas mesas toscas, mercadorias penduradas sobre os balcões, abrindo-se nos fundos, por um corredor estreito, para o cortiço onde moram o vendeiro e dezenas de pessoas. Locais em que o ruído de gente tocando sanfona ou violão, explodindo em risadas, altercando em torno do baralho rasgado por um parceiro inconformado, mistura-se ao cheiro de linguiça, das sardinhas fritas, do álcool e, às vezes, do sangue. Álcool e sangue estão, aliás, associados com frequência, mencionando-se a embriaguez do agressor e/ou da vítima em cerca de 60% dos casos que têm a forma de "briga súbita"[335].

---

[331] AMORIM, Humberto. "A carne mais barata do mercado é a carne negra": comércio e fuga de escravos músicos nas primeiras décadas do Brasil oitocentista (1808-1830). **OPUS**, v. 23, n. 2, p. 89-115, 2017, p. 93.
[332] FAUSTO, Boris. **Crime e cotidiano**: a criminalidade em São Paulo, 1880-1924. São Paulo: Edusp, 1984, p. 63.
[333] MARTINS, Marcelo Thadeu Quintanilha. **A civilização do delegado**: modernidade, polícia e sociedade em São Paulo nas primeiras décadas da República, 1889-1930. São Paulo: Alameda Editorial, 2014, p. 260.
[334] *Op. cit*, 1984, p. 118.
[335] *Op. cit*, 1984, p. 120.

5.3 Diga-me com quem andas...

Paralelamente, o primeiro estabelecimento de ensino formal de música na cidade, o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (1906), foi inaugurado com professores dos mais diversos instrumentos, menos bandolim, acordeom e violão, ou seja, os mais populares instrumentos na cidade. Entre os professores, 70 por cento eram italianos e havia somente uma mulher, embora existissem muitas ensinando canto, piano e violão na cidade[336] e fossem a imensa maioria no quadro dos alunos do conservatório. Pode-se deduzir que o conservatório caminhava na contramão das práticas musicais em ascensão na cidade, afirmando-se como um centro formador do gosto valorizado pela elite.

O curso de violão no Dramático e Musical teve início somente em 1948, tendo como professor o violonista uruguaio Isaías Sávio (1900-1977)[337], que desde início da década de 1940 tentava implantar o curso, encontrando resistência dos professores e dirigentes da instituição, o que demonstra mais uma vez a dificuldade que os *mundos da arte* impõem à incorporação de mudanças na lógica de seu funcionamento[338]. Não que o instrumento tivesse entrada negada nos salões do Conservatório, ao contrário. Tangido pelas "mãos certas", de preferência europeias, ele seria muito bem-vindo. Conforme visto, Gil-Orozco e Alberto Baltar tocaram no Salão do Conservatório (1906) e outro espanhol, o já citado Manuel Gomez, também se apresentou no mesmo salão[339] (1911). Sobre Gomez, o jornal *O Estado de São Paulo* publicou acerca da apresentação para imprensa realizada antes do concerto público:

> **CONCERTO DE VIOLÃO**
> É, com efeito, um artista de valor o violonista espanhol Manuel Gomez, que ontem à noite, no salão da Casa Bevilacqua, ofereceu uma audição aos representantes da imprensa.
> Na música pura, como nas mais ligeiras composições, *o instrumento nas mãos do Sr. Manuel Gomez* [grifo nosso], é de uma docilidade veludosa e as suas notas espalham-se pelo ambiente com uma limpidez de cristal.

---

[336] IKEDA, Alberto T. **Música na Cidade em tempo de transformação**: São Paulo, 1900-1930. 1989. Dissertação (Mestrado em Comunicação) − Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1989, p. 5.
[337] Ver mais sobre a atuação de Isaías Sávio na pesquisa de mestrado de Maurício Orosco. OROSCO, Maurício T. S. **O compositor Isaías Sávio e sua obra para violão.** 2001. Dissertação (Mestrado em Musicologia) − Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.
[338] BECKER, Howard S. **Art worlds**: updated and expanded. California: University of California Press, 2008, p. 134.
[339] *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano XXXVII, n. 11912, 27 jul. 1911, p. 6.

> No tango americano e nas *jotas aragonesas*, o executante soube graduar as vibrações, dando-nos efeitos imprevistos sempre que embrandecia os acentos, reduzindo-os a uma expressão quase imperceptível.
> O auditório premiou com calorosas palmas todos os números executados.
> O Sr. Manuel Gomez deve apresentar-se ao público por estes dias[340].

O historiador Bóris Fausto[341] apontou que certas condutas passíveis abstratamente de sanção só se tornam puníveis quando se referem aos pobres. Ele cita o caso da embriaguez, contravenção aplicável apenas aos indivíduos pouco respeitáveis. Pode-se aplicar a mesma lógica para a prática do violão, instrumento que "podia ser encontrado ao lado da bateria entre negros e mestiços, assim como nas salas de visitas de famílias respeitáveis"[342]. Presente de forma transitiva[343] na sociedade, a aceitação ou a recusa do instrumento dependia da conjectura socioeconômica em que estivessem inseridas as mãos que o tangiam.

A imprensa, cujos donos pertenciam à mesma elite, refletia naturalmente o discurso eurocêntrico de civilidade, portanto, parece lógico que instrumentistas estrangeiros fossem exaltados, mesmo se estivessem empunhando um violão. Foi justamente neste período que surgiram as primeiras referências elogiosas ao desempenho de um violonista frente a um instrumento desqualificado, fato que não havia ocorrido anteriormente na imprensa, conforme já salientado:

> O Sr. Gil Orozco, hábil violonista que aqui se acha, proporcionou o prazer a uma seleta assistência de se fazer apreciar no salão da casa Livro Azul, executando ali várias composições. Fê-lo de tal arte que, desde logo, conseguiu impor o seu merecimento de artista distinto.
> *O violão (que para muitos não passava de um instrumento próprio somente para modinhas e serenatas ao luar), nas mãos deste artista, transformou-se por completo, colocando-se entre os que mais apreciados são* [grifo nosso].
> O auditório aplaudiu satisfeito o consciencioso artista. Brevemente dará ele um concerto nesta cidade[344].

---

[340] *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano XXXVII, n. 11899,14 jul. 1911, p. 6.
[341] FAUSTO, Boris. **Crime e cotidiano**: a criminalidade em São Paulo, 1880-1924. São Paulo: Edusp, 1984, p. 18.
[342] "It could be found alongside drums amongst blacks and mulattos as well as in the drawing rooms of respectable households". REILY, Suzel Ana. **Hybridity and Segregation in the guitar cultures of Brazil**. Em: Guitar cultures. Oxford: Oxford International Publishers Ltd, 2001, p. 157. Tradução nossa.
[343] O pesquisador Fernando Llanos desenvolveu o conceito aplicado ao violão em sua tese de doutorado. LLANOS, Carlos Fernando Elías. **Nem erudito, nem popular:** por uma identidade transitiva do violão brasileiro. 2018. Tese (Doutorado em Musicologia) − Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
[344] *O Estado de São Paulo*, ano XXXII, n. 10220, 29 nov. 1906, p. 2.

Sendo assim, no melhor estilo "diga-me com quem andas que te direi quem és", o instrumento passou a ser associado aos comportamentos reprováveis das diversas classes sociais menos privilegiadas que incomodavam a paisagem *moderna* projetada pela elite para a São Paulo do século XX, lugar do qual foi retirado pela imprensa a partir da chegada de virtuoses estrangeiros. No entanto, a rigor, o violão sempre foi cultivado nos mais diversos contextos socioeconômicos e sua presença foi disseminada de maneira transversal nas práticas musicais da sociedade brasileira e paulistana.

Para a pesquisadora Suzel Reily, a mobilidade do instrumento na hierarquia social brasileira colocou-o no centro das tensões geradas por duas forças opostas, entre o sincretismo e a segregação:

> A desconexão entre o discurso e a prática destaca uma contradição comum às *culturas híbridas*[345] da América Latina. Como o restante desta região, o Brasil tem sido um espaço para o encontro contínuo e sistemático de diversos grupos sociais e étnicos, levando ao desenvolvimento de uma miríade de expressões culturais sincréticas. No entanto, a ameaça de tal proximidade, também gerou mecanismos poderosos para preservar a segregação desses grupos, entre os quais se pode incluir a construção de discursos identificando instrumentos e estilos musicais particulares com grupos sociais específicos[346].

Portanto, o surgimento do Conservatório Dramático Musical (1906), da Pinacoteca (1905), da Academia Paulista de Letras (1909), do Theatro Municipal (1911) e da Sociedade de Cultura Artística (1912) operou na lógica da valorização dos padrões europeus civilizados. Frutos do panorama de estabilidade política e econômica mundial e local do início do século, estas entidades estavam no escopo do projeto da elite paulistana. Elas objetivavam inserir as atividades intelectuais e artísticas da cidade no "concerto das nações civilizadas" e apagar os

---

[345] O conceito de *Culturas Híbridas*, tratado pelo antropólogo argentino Nestor Canclini (1939), pode ser definido como um rompimento das fronteiras que separam o que é culto, popular, massivo, tradicional, moderno. Utilizada para abordar a modernização nos países latino-americanos, considerando a pluralidade e heterogeneidade das culturas, a hibridação cultural é, em outras palavras, a miscigenação entre diversas culturas que permeiam o cotidiano do mundo moderno. CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas** − estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 2011.

[346] This disjuncture between discourse and practice highlights a contradiction common to the 'hybrid cultures' (Canclini 1998 [1989]) of Latin America. Like the rest of this region, Brazil has been a space for the continuous and systematic encounter of diverse social and ethnic groups, leading to the development of a myriad of syncretic cultural expressions. The very threat of this proximity, however, also generated powerful mechanisms to preserve the segregation of these groups, amongst which one can include the construction of discourses identifying particular instruments and musical styles with specific social groups. Tradução nossa. REILY, Suzel Ana. **Hybridity and Segregation in the guitar cultures of Brazil**. Em: Guitar cultures. Oxford: Oxford International Publishers Ltd, 2001, p. 147-148.

“vestígios de atraso”, importando os hábitos da *Belle Époque* europeia. Tais instituições podem ser vistas como formas de preservação e difusão de poder.

6. VIOLÃO BRASILEIRO VIROU NOTÍCIA

Foi somente a partir de 1916 que a imprensa paulistana começou a romper de maneira mais explícita com o discurso unívoco de instrumento sem valor e passou a substituí-lo gradativamente pela ideia de reabilitação do instrumento. No entanto, esta narrativa teve idas e vindas e seu ranço preconceituoso apresentou reflexos até meados do século XX. A flexibilidade do instrumento, "muitas vezes fez dele o foco de debates acalorados, tornando-se alvo de discursos rígidos daqueles que visavam fixar as fronteiras sociais"[347]. Qual foi, então, a trajetória percorrida pelo violão e quais processos e personagens estavam envolvidos nesta transição?

6.1 Nem popular, nem erudito

Se a itinerância do circo possibilitou o contato dos palhaços cantores violonistas com grandes plateias e garantiu a difusão dos primeiros sucessos gravados pela fonografia, o cinema permitiu, além da ampliação da possibilidade de profissionalização, um espaço de intercâmbio extenso entre músicos de diversas origens e formações, " visto que até a década de 1920 ele era apenas capaz de reproduzir imagens, mas não palavras, forçado ao silêncio interrompido apenas pelos sons do acompanhamento musical"[348].

Os músicos apresentavam-se antes, durante, nos intervalos e depois das sessões dos filmes, ou, ainda, fazendo propaganda das casas de cinema. É certo que a estrutura social da cidade ainda não oferecia lugar para os músicos profissionais, mas não deixa de ser curiosa a forma como Araújo definiu os artistas que passaram a atuar nas propagandas dos cinemas: "os músicos propriamente desocupados que não exercem o ofício de alfaiate, barbeiro, sapateiro ou outra profissão rendosa, são chamados e pagos pelos empresários de diversões, para saírem à rua batendo ou soprando ruidosamente os seus instrumentos"[349].

Na Europa, onde os músicos de "primeira classe" já haviam alcançado a profissionalização, o cinema, segundo o historiador Hobsbawn[350], "multiplicou as

---

[347] often made it the focus of heated debates, and it became the target of hardened discourses aimed at fixing its social boundaries. Tradução nossa. REILY, Suzel Ana. **Hybridity and Segregation in the guitar cultures of Brazil**. Em: Guitar cultures. Oxford: Oxford International Publishers Ltd, 2001, p. 158.
[348] HOBSBAWM, Eric. **A era dos impérios:** 1875-1914. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2015, p. 241.
[349] ARAÚJO, Vicente de Paula. **Salões, circos e cinemas de São Paulo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, p. 196.
[350] HOBSBAWM, Eric. **A era dos impérios:** 1875-1914. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2015, p. 241.

oportunidades de emprego para músicos de segunda categoria". No Brasil, diferentemente, os músicos não conseguiam estabilidade financeira com os concertos e recorriam aos gêneros mais populares em busca de meios de sobrevivência. Instrumentistas, compositores e maestros precisaram abandonar as salas de concerto para se articular a setores mais dinâmicos de entretenimento, adaptando-se às novas formas de divertimento urbano[351].

Estes instrumentistas foram dividir espaço e mercado de trabalho com os músicos informais oriundos das serenatas, que também passaram a se apresentar nos cafés, teatros, cinemas e posteriormente nas gravadoras de discos e emissoras de rádio, reforçando a tese de que a permeabilidade entre diferentes mundos musicais funciona como um traço definidor da formação musical brasileira. Em nossa sociedade nunca houve uma separação muito nítida entre práticas musicais *altas* e *baixas*[352]. Este é um fator determinante para a compreensão da constituição do violão instrumental brasileiro, que tem em sua gênese esta mobilidade.

Neste sentido, para o violão brasileiro, as concepções *música erudita* e *música popular* não se ajustam, pois, além de transitar entre diferentes contextos sociais, o seu caráter híbrido acaba por fundir estilos e técnicas. Categorias que para o estudo e o mercado são funcionais[353], na prática nem sempre traduzem a realidade, que apresenta fronteiras muito mais tênues. Ocorre ainda que ecletismo do repertório dos primeiros violonistas paulistanos dificulta sobremaneira a categorização em *erudito* ou *popular*, evidenciando o quão restritos são estes conceitos quando usados para caracterizar a música que estes compositores instrumentistas cultivaram e produziram.

6.2 Américo Jacomino e o silêncio da imprensa

Dentre os instrumentistas informais que participaram da formação da música urbana em São Paulo, Américo Jacomino, o Canhoto, foi, sem dúvida, o mais conhecido de todos. Apesar de outros violonistas atuarem na cidade, foi Canhoto quem mais desenvolveu o

---

[351] MORAES, Júlio Lucchesi. **São Paulo: capital artística**: a cafeicultura e as artes na belle époque (1906-1922). São Paulo: Beco do Azougue, 2014, p. 104.
[352] WISNIK, José Miguel. **Machado Maxixe**: o caso Pestana. In: Sem Receita. São Paulo: Publifolha, p.15-106, 2004, p. 56.
[353] "Quando definimos cultura como um conceito, sabemos que ela pode ser e foi utilizada para efetuar recortes em função de interesses específicos da investigação científica. Mas o pressuposto básico para a sua utilização é a possibilidade de identificar um conjunto de fenômenos socioculturais que possa ser diferenciado e contrastado com outros conjuntos a que também denominamos culturas. Assim, podemos trabalhar tanto num plano tão amplo, como cultura ocidental, quanto em planos mais restritos, como cultura afro-brasileira, xavante, gaúcha etc". VELHO, Gilberto. **Projeto e metamorfose**: antropologia das sociedades complexas. São Paulo: Zahar, 1994, p. 64.

repertório do violão paulistano, “criando uma maneira própria de executar valsas, polcas, mazurcas, dobrados e outros gêneros”[354]. E não se trata de um caso de “geração espontânea”: a projeção deste violonista espelha, de certa maneira, os complexos cruzamentos culturais de diversas particularidades paulistanas.

Figura 27. Jacomino e seu violão Di Giorgio com detalhes em madrepérola. É possível notar que as cordas do instrumento não estão invertidas como seria mais usual para um canhoto.

Fonte: Rosenfeld (2008).

O legado de Américo Jacomino inclui cerca de cento e quarenta composições – sendo que a já mencionada *Abismo de Rosas* ficou canonizada como uma espécie de hino do violão brasileiro. Realizou dezenas de arranjos para o instrumento e deixou um catálogo imenso de gravações: tanto solo, que contemplam os mais diversos estilos e gêneros musicais, quanto acompanhando cantores como Francisco Alves e Paraguassú[355]. Canhoto faleceu precocemente em 1928, portanto, a maior parte de sua produção foi efetuada no sistema mecânico, mas ele chegou a gravar discos através do sistema elétrico[356].

---

[354] Ver mais sobre o ano de 1916 na imprensa no artigo pioneiro de Paulo Castagna e Gilson Antunes. CASTAGNA, Paulo e ANTUNES, Gilson. 1916: o violão brasileiro já é uma arte**. Cultura Vozes**, São Paulo, ano 88, n.1, p.37-51, jan./fev. 1994, p. 6.

[355] Ver detalhes sobre o violonista Américo Jacomino e sua atuação, gravações, repertórios e datas em ANTUNES, Gilson Gimenes Uehara**. Américo Jacomino Canhoto e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo**. 2002. Dissertação (Mestrado em Musicologia) − Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

[356] Jacomino foi tema da importante dissertação de mestrado do professor, pesquisador e violonista Gilson Antunes. Trata-se de um trabalho pioneiro (2002) e referencial, não somente sobre Canhoto, mas sobre o

Segundo Paraguassú[357], o início de sua atuação com Canhoto nos cinemas, mais precisamente no Cinema Bresser, no bairro operário do Brás, foi em 1911. Paraguassú e Canhoto eram parceiros musicais em festas, serenatas e circos desde 1909[358]. Depois da sessão, que exibiu o filme Vingança Siciliana, "Canhoto, o mais conhecido, foi quem abriu o espetáculo tocando dois números. Ao final recebeu bastantes palmas"[359]. Apesar da popularidade que Canhoto alcançou com o seu violão no início da década de 1910, o preconceito contra o instrumento continuava a ecoar na imprensa. Em 1914, para falar sobre o já citado invento de Francisco Pistoresi, o diamenofone, o jornal *O Estado de São Paulo* noticiou: "O violão, que atualmente é um instrumento vulgar e, por isso, sem valor, por intermédio desse aparelho fica completamente transformado e adquire uma dignidade superior"[360].

Por outro lado, reforçando a ideia de que a narrativa sobre o instrumento oscilava de acordo com a condição socioeconômica de quem o empunhava, o jornalista João Luso (1875 – 1950)[361] escreveu um extenso artigo sobre uma apresentação dos violonistas e professores que atuavam na capital federal, Brant Horta[362] (1877-1959) e Ernani Figueiredo[363] (? -1917),

---

movimento do violão na cidade de São Paulo nas duas primeiras décadas do século XX, tendo sido fundamental na construção da presente pesquisa.

[357] Paraguassú (1880-1976), cantor que alcançou imenso sucesso no início da fonografia e da radiofonia brasileiras. Nasceu no bairro operário do Brás, filho de italianos, seu verdadeiro nome era Roque Ricciardi. No livro *Baú da Saudade*, que conta com organização de Neide Ciarlariello, encontram-se detalhes sobre os territórios e os personagens que circularam nas serenatas da cidade nas primeiras décadas do século, no início da fonografia e da radiofonia paulistanos, particularmente sobre os itinerários realizados por Américo Jacomino, o Canhoto, e o autor das memórias apresentadas no livro. PARAGUASSÚ. **Baú da Saudade.** São Paulo: Matarazzo, 2016.

[358] Em um dos primeiros textos sobre a vida de Américo Jacomino, o violonista Ronoel Simões afirmou que os dois músicos se conheceram em 1907. *Violão e Mestres*, São Paulo, Violões Giannini S. A, n.º 1, 1964, p. 4-8. Paraguassú afirmou que o encontro foi em 1909. Paraguassú. Org. Neide Lopes Ciarlariello. **Baú da Saudade.** São Paulo: Matarazzo, 2016, p. 38. Também consta a data de 1909 para o encontro de Paraguassú e Canhoto na pesquisa feita por Henrique Fróes, o Almirante, por ocasião dos quatro programas especiais de rádio, em 1954, para a comemoração do quarto centenário da fundação da cidade de São Paulo, cujo material encontra-se no arquivo escrito do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

[359] PARAGUASSÚ. **Baú da Saudade.** São Paulo: Matarazzo, 2016, 92.

[360] *O Estado de São Paulo*, ano XL, n. 12848, 22 fev. 1914, p. 03. Ver mais sobre o repertório apresentado por Pistoresi nesta ocasião em ANTUNES, 2002, p. 25.

[361] João Luso, português que atuou no Brasil no final do século XIX e, sobretudo, na primeira metade do XX. PEREIRA, Maria Aparecida Franco. João Luso, intelectual jornalista, presença da cultura Luso-brasileira, no século XX. **Pontes entre a Europa e América Latina (XIX-XXI)**, v. 1, n. 1, 2018.

[362] Natural de Juiz de Fora (MG), poeta, pedagogo e pioneiro do violão, destacou-se em inúmeros concertos no Rio, entre as décadas de 1900 e 1920. Ver mais em https://www.violaobrasileiro.com.br/dicionario/brant-horta, acesso em 13 jun. 2020.

[363] Natural de Campos dos Goytacazes (RJ), multi-instrumentista, maestro e um dos pioneiros do violão no Rio de Janeiro. Ver mais em https://www.violaobrasileiro.com.br/dicionario/ernani-de-figueiredo, acesso em 13 jun. 2020.

no salão do *Jornal do Comércio*. O texto em nada refletia o usual tratamento dispensado ao instrumento pela imprensa do período. O autor relatou que o recital de violão foi "desde a *Marcha do Tanhauser*, até o *Bumba meu Boi*", elogiou o desempenho dos dois violonistas e registrou, à sua maneira, as características do ecletismo e transversalidade que perpassavam a condição do violão na sociedade brasileira.

João Luso descreveu uma apresentação cujo repertório mesclou duas vertentes do violão: acompanhante de modinhas e instrumento de concerto. Fez menção às denominações europeias do violão: *viola francesa*, entre os portugueses e *guitare*, entre os franceses, talvez no intuito de valorizar a ascendência europeia do instrumento. Ressaltou que a faceta solista do violão já não era uma novidade, embora ainda despertasse certa curiosidade dos críticos e do público. Ainda segundo o autor, houve quem na plateia, discutisse sobre a idoneidade do instrumento nas execuções de Wagner e Chopin, mas nenhum crítico negaria o qualitativo de exímios aos dois violonistas, assim como nenhum trovador nacional hesitaria em considerá-los "turunas".

> O programa visava dois fins distintos e cada qual deles mais digno de atenção: o primeiro consistia em apresentar a chamada "viola francesa" a que os franceses chamam de "guitare" na sua feição, por assim dizer clássica entre nós, de intérprete de modinhas; o segundo devia ser a consagração do mesmo "pinho" choroso e repinicante, como instrumento de concerto, capaz de traduzir Wagner, Chopin dum modo perfeitamente...musical. Esta última intenção era, naturalmente, a mais curiosa, não representava, em todo o caso, uma novidade. Já outros apaixonados e requintados cultores do violão haviam feito idêntica tentativa. Não se tratava, pois, duma inovação, em todo o rigor do termo...Nem por isso, todavia, deixou de haver, da parte do público e até dos críticos, um palpitante interesse. A idoneidade do violão relativamente aos "Nocturnos" ou à "Tetralogia" foi discutida, com profusão de argumentos técnicos, inesgotável erudição - e a sério. Nenhuma autoridade crítica lhes negaria o qualificativo de exímios, nenhum dos raros trovadores nacionais que ainda se fazem ouvir, alta noite, em certos bairros, hesitaria em lhes chamar "turunas"[364].

Contudo, nenhuma narrativa que exaltasse ou humilhasse o violão, ou as práticas musicais associadas ao instrumento, foi mais chocante do que o imenso silêncio da imprensa paulistana em relação ao início da atividade musical de Jacomino. Chama atenção o descaso da mídia em relação ao sucesso do artista. Segundo Paraguassú, Canhoto era o mais conhecido de todos os músicos que estrearam com ele nos cinemas (1911). Cabe recordar que, àquela altura, a fábrica de violões Giannini já havia lançado o método prático "*O Capadócio*,

---

[364] *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano XLII, n. 13666, 25 maio 1916, p. 4.

do conhecido Paraguassú" (1905), portanto, imagina-se que a popularidade de Jacomino fosse realmente grande para suplantar a do cantor.

O fato é que o lançamento do primeiro disco de Canhoto ocorreu em 1913[365], e que, entre 1913 e 1914, o violonista lançou sete discos com seu grupo, o Grupo do Canhoto, e nove discos solando ou em duo de violões, pelos selos Odeon e Phoenix, sendo um dos precursores das gravações paulistas[366]. A maioria das composições registradas era de autoria do próprio Américo Jacomino, que "foi sem dúvida o primeiro ídolo do instrumento, profissional pioneiro no campo dos recitais e gravações e compositor de obras que *trazem o selo de autêntico brasileirismo*"[367]. Trata-se de um fenômeno sem paralelos na nascente indústria fonográfica do período, principalmente porque grande parte destas obras foi executada em solos de violão.

No entanto, foi somente nos últimos dias de 1915 que um jornal publicou a primeira notícia sobre a atuação de Américo Jacomino[368] na cidade de São Paulo. Antes disto, em 1914, houve uma referência sobre a venda de discos de Américo Jacomino em anúncio da Casa Edison: "grandes novidades paulistas gravadas pelos grupos Tupinambá, Veríssimo, Excêntrico, do Choroso, do Canhoto, do Phoenix, e sobre o repertório do Jaime Redondo e os duetos de Pepe & Oterito, cantando pela primeira vez para gramofones"[369].

Deve-se levar em conta que, nesse período, a cidade começou a externar mais fortemente os conflitos que as pressões socioeconômicas do crescimento desordenado impunham aos menos favorecidos, passando, simultaneamente, a sentir os reflexos do estado de exceção que a humanidade atravessava. Quando em 1914, a tensão instaurada no mundo, por diversos fatores, chegou ao limite (rivalidades comerciais, desejos de expansão das novas nações, nacionalismos em ascensão, anseios de afirmação das etnias expressos em lutas por independências, greves, falências) estourou na Europa a Grande Guerra Mundial (1914-1918), e as consequências para o Brasil foram imediatas: baixa do preço do café e a alta brusca nos

---

[365] Segundo Paraguassú, os dois primeiros discos de Canhoto, com seu conjunto foram gravados ainda em 1912. PARAGUASSÚ. **Baú da Saudade**, 2016, p. 96.

[366] Outros pioneiros nas gravações paulistas foram Giuseppe Rielli, Grupo Francisco Lima, Banda da Força Policial da cidade e Grupo do Ulisses. Ver sobre o início da fonografia paulista em GONÇALVES, Camila Koshiba. **Música em 78 rotações:** "discos a todos os preços" na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Alameda, 2013.

[367] TABORDA, Marcia. **Violão e identidade nacional.** Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2011, p. 97.

[368] *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano XLI, n. 13517, 27 dez. 1915, p.5. "High-Life: Na tela serão exibidos doze filmes escolhidos. No palco grande estreia do trio brasileiro — Caramurú, Américo, o canhoto, e Edú Gomes".

[369] ARAÚJO, Vicente de Paula. **Salões, Circos e Cinemas de São Paulo.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981, p. 324.

preços de gêneros de primeira necessidade. Em São Paulo, a carestia, na falta da palavra inflação, sacrificava ainda mais a população já empobrecida; os acidentes gerados pelas más condições de trabalho e as leis de repressão ao movimento operário geraram manifestações e greves. Os jornais diminuíram o número de páginas e quase se limitavam aos acontecimentos da guerra, sacrificando boa parte das notícias locais[370].

Ainda assim, conforme apontado, o prestígio de Canhoto já era uma realidade bem antes do advento da guerra. E mesmo depois da eclosão do conflito mundial, apesar da conjuntura, o jornal *Correio Paulistano* publicou — a partir julho de 1914 e durante todo o ano de 1915, na coluna Telegrama, que trazia notícias do interior do Estado — diversas notas sobre concertos de Américo Jacomino em Santos[371], o que demonstra que o músico estava em plena atividade, apresentando-se em teatros, festivais e associações. Ocorre que Jacomino representava a antítese dos anseios da elite local que ergueu o Theatro Municipal e inaugurou o Conservatório Dramático e Musical: era filho de imigrantes pobres napolitanos, músico *prático* que, além de tudo, empunhava um instrumento símbolo das camadas sociais que atrapalhavam os sonhos de civilidade europeia da elite paulistana.

6.3 O Violonista da Casa Edison

Entretanto, o período em questão foi também o do advento das gravações comerciais de música em São Paulo. No capítulo quatro, foi visto que desde o início do século a Casa Edison comercializava discos, cilindros, máquinas falantes, instrumentos musicais e todo tipo de "novidade tecnológica" e que, no ano de 1913, Fred Figner improvisou estúdios na cidade, abrindo concorrência com seu irmão e procurando atender aos pedidos da sucursal[372]. Ele começou a se dar conta de que, além da capital federal, "as demais regiões do país também

---

[370] ARAÚJO, Vicente de Paula. **Salões, Circos e Cinemas de São Paulo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, p. 240-241.

[371] *Correio Paulistano*, São Paulo, ano LII, n. 183067, 07 jul. 1914, p. 3; *Correio Paulistano*, São Paulo, ano LIII, n. 18485, 02 jan. 1915, p. 4; *Correio Paulistano*, São Paulo, ano LIII, 18680, 18 jul. 1915, p. 5; *Correio Paulistano*, São Paulo, ano LIII, n. 18707, 14 ago. 1915, p. 4; *Correio Paulistano*, São Paulo, ano LIII, n. 18733, 09 set. 1915, p. 4; *Correio Paulistano*, São Paulo, ano LIII, n. 18743, 19 set. 1915, p. 4; *Correio Paulistano*, São Paulo, ano LIII, n. 18762, 08 out. 1915, p. 6.

[372] Ver mais sobre a formação do mercado discográfico na cidade em: GONÇALVES, Camila Toshiba. **Música em 78 rotações:** Discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Alameda, 2013. Sobre a produção paulista de discos e a formação da música popular urbana em São Paulo ver: GONZÁLEZ, Juliana Pérez. **A indústria fonográfica e a música caipira gravada:** uma experiência paulista (1878-1930). Tese (Doutorado em História Social) − Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

contavam com instrumentistas competentes para registrar suas composições em discos ou cilindros"[373], o que poderia atrair mais compradores locais.

Embora o Rio de Janeiro fornecesse quase a totalidade dos artistas e constituísse o maior mercado consumidor em número de discos, os Figner perceberam a possibilidade de ampliação das vendas ao oferecer gravações afinadas com os contextos culturais locais. Se a imprensa, voz da elite local, estava preocupada em impor o gosto elitizado das modernas metrópoles europeias, os irmãos Figner estavam concentrados em monetizar[374] os sucessos populares que começavam a despontar nesse período de formação da música urbana nas grandes cidades[375]. Com muitos recursos e grande disposição para propagandear suas "novidades", a Casa Edison, liderada por Gustavo Figner, publicou durante quase duas décadas um periódico mensal, *O Echo* (1902-1918)[376], na capital paulista. Portanto, nos parece que a sensibilidade comercial dos Figner em registrar as diversas culturas urbanas em formação em São Paulo contribuiu para o rompimento do descaso da imprensa paulistana com Américo Jacomino.

> *Estreia do aplaudido violonista da casa Edison, Canhoto* [grifo nosso] no Theatro Colombo (Bairro do Brás). Estreia do notável barítono brasileiro Luiz de Freitas no mesmo teatro[377].
>
> Colombo - Esta confortável Casa anuncia para hoje em Soirée popular, os comoventes dramas "Nunca Mais...", Os Fugitivos e Justiça da Montanha. No palco, teremos dois interessantes números de variedades: *diversas execuções pelo aplaudido violonista da Casa Edison - Canhoto* [grifo nosso]

---

[373] GONÇALVES, Camila Toshiba. **Música em 78 rotações:** Discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Alameda, 2013, p. 19.

[374] Cabe recordar que a possibilidade da reprodução dos sons para além do momento da criação e emissão original era ainda uma novidade comercial neste período e que o aparecimento das inúmeras possibilidades de sua propagação à distância iria se integrar rapidamente à vida cotidiana, revolucionando a relação do homem contemporâneo com o som, que passou de mítico a material, sendo comoditizado; passível de ser comprado e vendido (STERNE, 2003: 3).

[375] Neste mesmo período, Fred Figner enviou técnicos de som e aparelhagem para Porto Alegre (1913) com a finalidade de realizar gravações com intérpretes gaúchos, em parceria com Savério Leonetti, da Casa Electrica, sob o Selo Gaúcho. Ver sobre as gravações e artistas do sul do país em: SANTOS, Luana Zambiazzi dos. "**A Casa Electrica" e as primeiras gravações fonográficas no sul do Brasil:** um estudo etnomusicológico sobre a escuta e o fazer musical na modernidade. 2011. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

[376] "A Casa Edison foi um dos grandes anunciantes de sua época, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Folhando revistas e publicações diversas do período não é difícil encontrar anúncios dos estabelecimentos que compunham a empresa dos Figner. Além disso, publicava regularmente catálogos de seus cilindros e discos desde 1900, e além de *O Echo*, a casa de São Paulo também chegou a ter um outro título periódico, a revista *O Telescópio* (1907)". PALMA, Daniela. Gramofones e Gadgets para os lares do Brasil: consumo, cultura e tecnicismo na Revista O Echo (1902-1918). **Projeto História:** Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, v. 43, 2011, p. 252.

[377] Jornal *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano XLII, n. 13634, 23 abril 1916, p. 16.

> e pelo barítono brasileiro Luiz de Freitas, da Academia Nacional de Música, de Roma. Como se vê, o programa é bastante convidativo[378].

E, a partir de então, as notícias sobre a atuação do violonista passaram a ser frequentes. Em fins do primeiro semestre de 1916, Canhoto apresentou-se à imprensa e para membros da elite paulistana nos salões do jornal *O Estado de S. Paulo*, do Automóvel Clube do Trianon e da revista *A Cigarra*[379]. Pode-se supor que as apresentações foram realizadas pelo empenho de Figner em divulgar o "violonista da Casa Edison". De qualquer forma, elas devem ter sido consequência do sucesso alcançado por Américo Jacomino no início da fonografia. O músico começou a despertar a atenção de jornalistas e intelectuais e um deles se empenhou especialmente na campanha para que acontecesse o célebre concerto de Jacomino no Conservatório Dramático e Musical.

Tratou-se de Manuel Leiroz[380], que publicou em *A Cigarra* — revista da elite paulistana, "de caráter mundano, mas direcionada para a sociedade da Ordem"[381] — um texto que foi um marco para Canhoto e para o violão na cidade. No referido artigo, Leiroz relatou que ouviu o violonista na redação da revista e que já tivera anteriormente oportunidade de assistir a uma apresentação sua na redação do jornal *O Estado de São Paulo*. "Não houve um só assistente que não adaptasse a esse delicioso momento psicológico, nem que não reconhecesse em Américo Jacomino *um autêntico tradutor de todas as sensibilidades contidas numa obra de arte*"[382] [grifo nosso]. O texto, além de introduzir Jacomino na "sociedade da Ordem", ainda frisava a conclusão unânime da seleta plateia sobre o músico, outorgando à sua produção a condição de "obra de arte", demonstrando que o estabelecimento de reputações em um determinado *mundo da arte,* passa pela distinção e identificação de sua qualidade artística, a fim de justificar o apoio de seus pares[383].

---

[378] Jornal *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano XLII, n. 1363427, 25 abril 1916, p. 2.
[379] ANTUNES, Gilson Gimenes Uehara. **Américo Jacomino Canhoto e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo**. 2002. Dissertação (Mestrado em Musicologia) − Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002, p. 53.
[380] Manuel Leiroz, português do Porto, violonista amador, viveu cerca de 30 anos em São Paulo e foi redator de *O Estado de S. Paulo*, desde 1895 e da revista *A Cigarra*, desde o primeiro número, em 1914, faleceu por volta de janeiro de 1919, em consequência da "epidemia de gripe" que assolou a cidade.
[381] MARTINS, Ana Luiza. **Revistas em revista:** imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890-1922). São Paulo: Edusp, 2001, p. 141.
[382] LEIROZ, Manuel. Américo Jacomino. **A Cigarra**, São Paulo, ano 3, n.45, p.18, 30 jun.1916. O texto de Leiroz na revista *A Cigarra* encontra-se transcrito na íntegra em: CASTAGNA, Paulo e ANTUNES, Gilson. 1916: o violão brasileiro já é uma arte. **Cultura Vozes**. São Paulo, ano 88, n.1, p.37-51, jan./fev. 1994.
[383] BECKER, Howard S. **Art worlds**: updated and expanded. California: University of California Press, 2008, p. 164; 360.

Leiroz fez, ainda, a primeira menção, das muitas que se seguiram na imprensa, sobre o recital de Canhoto no Dramático e Musical: "O Conservatório Dramático é um bom recinto, pela capacidade e pela acústica. O violão de Jacomino talvez ajustasse bem, ali". Neste artigo, Leiroz "elogiava sua arte [de Canhoto] e, surpreendentemente, referia-se ao violão de forma bem diversa daquela encontrada nos periódicos da época".

Nos meses seguintes, Jacomino fez séries de apresentações pela capital e interior do Estado e os jornais noticiaram: "hábil violonista sr. Américo Jacomino (Canhoto) sobre o qual a imprensa de São Paulo tem feito as mais encomiásticas referências"[384], ou "soube conquistar no seu violão, com a execução simplesmente arrebatadora de cada número, os mais sinceros e frenéticos aplausos da grande e seleta assistência"[385]. Em agosto daquele ano de 1916, foi a vez de o Correio Paulistano anunciar o concerto:

> O apreciado violonista Américo Jacomino (Canhoto), cuja fama como tangedor do clássico instrumento das serenatas é das mais invejáveis, deliciou-nos ontem por alguns momentos, executando nesta redação, alguns interessantes números do seu copioso repertório, os quais constaram de canções, valsas, marchas e trechos de óperas. O conhecido músico, único no gênero, é, de fato, um extraordinário artista do violão. Com a sua técnica insuperável, toda de agilidade e afinamentos, consegue o singular êmulo de Catullo Cearense, tirar os mais belos efeitos dos trechos que interpreta. Este curioso mestre do instrumento evocador de nossas melancolias sertanejas, realizará no dia 05 de setembro, no salão nobre do Conservatório Dramático e Musical, um interessante concerto em que executará doze peças do seu vasto e variado repertorio[386].

Nos dias que se seguiram, a apresentação continuou a ser noticiada na imprensa[387], e no dia do concerto, o jornal *O Estado de São Paulo* veiculou uma matéria em que Leiroz[388] registrou alguns trechos da conferência sobre violão. A palestra foi proferida por Danton Vampré antes da apresentação de Canhoto. "A conferência reivindicará para o violão o crédito que ele, na antiguidade, sempre gozou"[389]. Trata-se de um dos textos, dentre os muitos produzidos por intelectuais ao longo do século XX, em diferentes períodos, que visaram reforçar o passado nobre do violão, apontando o seu cultivo nas cortes europeias: "em quase

---

[384] Jornal *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano XLII, n. 13714, 12 jul. 1916, p. 2.
[385] Jornal *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano XLII, n. 13728, 26 jul. 1916, p. 4.
[386] *Correio Paulistano*, São Paulo, ano LIV, n. 19077, 21 ago. 1916, p. 2.
[387] Jornal *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano XLII, n.13763, 30 ago. 1916, p. 04; *O Estado de S. Paulo, São Paulo*, ano XLII, n.13765, 2 set. 1916, p. 02.
[388] O texto não foi assinado, mas Gilson Antunes e Paulo Castagna atribuíram a autoria do texto a Manuel Leiroz (1994). Encontra-se na íntegra no já citado artigo: CASTAGNA, Paulo e ANTUNES, Gilson. 1916: o violão brasileiro já é uma arte. **Cultura Vozes**. São Paulo, ano 88, n.1, p.37-51, jan./fev. 1994.
[389] *O Estado de São Paulo, São Paulo*, ano XLII, n.13678, 05 set. 1916, p. 5.

todos os países da Europa, o violão acompanhou a natureza das tradições e a disposição psicológica dos respectivos povos"[390].

Se no artigo da revista *A Cigarra*, meses antes do concerto, Leiroz tratou de apresentar as qualidades de Jacomino aos leitores, no dia do recital, o jornalista exaltou o instrumento. O texto claramente visava convencer o público leitor a comparecer ao concerto, legitimando o violão através do reforço de sua estirpe europeia, tão cara à elite paulistana. Efetivamente, a campanha e o concerto foram um sucesso e, já no dia seguinte à apresentação, diversos jornais publicaram críticas favoráveis ao evento[391]. Parece realmente que os ingredientes para a formação do circuito do violão em São Paulo se ampliaram com a adesão da imprensa à causa, pois quando há uma rede de pessoas e instituições cooperando, tudo o que resta fazer para criar um *mundo da arte* é convencer o restante do campo que o que está sendo feito é arte, algo digno dos direitos e privilégios associados a esse status[392] e a imprensa é um poderoso veículo de legitimação de narrativas.

Um exemplo do prestígio de Jacomino foi a caricatura (figura 28) publicada na revista *O Pirralho*, criada pelo modernista Oswald de Andrade. Mais do que uma simples homenagem, a caricatura é um símbolo de distinção, demonstra a popularidade do artista e mostra conhecimento e reconhecimento da intelectualidade local, aproximando a figura do violonista ao grupo de jovens que conduziram o movimento modernista na cidade. A caricatura de J. Correa trouxe a seguinte legenda: "Num dos amplos salões desta redação, perante um auditório escolhidíssimo, este simpático e popular violonista, mais conhecido no mundo artístico pelo apelido de 'Canhoto', rasgou apaixonadamente o pinho. Das suas incursões artísticas que acabou de empreender pelo interior de São Paulo e Minas, trouxe o 'Canhoto', um repertório novo de toadas caipiras, algumas das quais são extremamente lindas. 'Canhoto' é verdadeiramente um 'cutumba' no pinho!"

---

[390] Ibidem.

[391] *O Estado de S. Paulo, São Paulo,* ano XLII, n. 13679, 06 set. 1916, p. 05*; A Gazeta,* São Paulo, ano XI, n. 3180, 06 set. 1916, p. 5; *Correio Paulistano,* São Paulo, ano LIV, n. 19093, 06 set. 1916, p.3. Ver mais sobre repertório, formato e a repercussão do concerto de Canhoto na imprensa em CASTAGNA, Paulo e ANTUNES, Gilson. 1916: o violão brasileiro já é uma arte. **Cultura Vozes**, São Paulo, ano 88, n.1, p.37-51, jan./fev. 1994. ANTUNES, Gilson. Américo Jacomino "Canhoto" e o início do violão solo em São Paulo. **Anais do II Simpósio Acadêmico de Violão da Embap**, v. 6, 2008. **Américo Jacomino Canhoto e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo.** 2002. Dissertação (Mestrado em Musicologia) − Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

[392] BECKER, Howard S. **Art worlds**: updated and expanded. California: University of California Press, 2008, p. 339.

Figura 28. Caricatura de Américo Jacomino, no traço de J. Correa, publicada (1917) na revista *O Pirralho*, em ocasião de uma audição que o violonista realizou na redação da revista. É possível imaginar o prestígio de Canhoto ao figurar na revista dirigida por Oswald de Andrade

Fonte: Revista *O Pirralho* (1917).

A partir de 1916, Américo Jacomino desenvolveu uma carreira intensa de apresentações e gravações e o seu prestígio só fez crescer. O número de seus registros em disco superou a quantidade de todos seus contemporâneos somados. Embora tenha influenciado gerações inteiras, Canhoto não formou uma escola palpável, a despeito de ter editado um método prático e ter lecionado o instrumento[393]. Sua técnica no instrumento era peculiar. Conforme aponta o apelido, o violonista era canhoto, porém não invertia o encordoamento do instrumento como habitualmente fazem os instrumentistas que usam a mão esquerda para pinçar as cordas[394]. No caso, Américo Jacomino invertia o instrumento sem

[393] Canhoto lecionou, sobretudo a partir de 1925, quando retornou à capital (depois de ter casado com a filha de um político do Partido Republicano Paulista, o PRP, mudou-se para a cidade de Rio Claro, no interior paulista, entre os anos de 1922 e fins de 1924, onde abriu uma loja de música, a Carlos Gomes). Américo Jacomino foi professor de importantes figuras da sociedade paulista, entre elas a filha do governador do Estado de São Paulo, Carlos de Campos, da esposa e da filha de Júlio Prestes e da filha do Dr. Piza Sobrinho (ANTUNES, 2002: 70).

[394] Mais usualmente, canhotos tocam na posição dos destros, como o fazem os músicos da maioria dos demais instrumentos (três grandes violonistas brasileiros canhotos que não invertem os instrumentos são Guinga, Everton Gloeden e Paulo Martelli) ou invertem a posição das cordas ao inverterem a posição do instrumento. Mais raramente, instrumentistas, normalmente autodidatas, invertem o instrumento sem inverter as cordas, como foi o caso de Américo Jacomino, Rogério Guimarães (1900-1980) e Canhoto da Paraíba (1926-2008).

inverter a posição das cordas. A técnica utilizada é impensável tanto para instrumentistas destros quanto para a maioria dos canhotos. Ele pinçava as cordas agudas com o polegar e as graves com dedos indicador, médio e anular, o que deveria implicar em resultados sonoros distintos. Porém, nas gravações de Canhoto, não é possível notar diferenças timbrísticas com as músicas executadas de maneira tradicional.

6.4 Tradições populares no Theatro Municipal

Antes de Canhoto ganhar notoriedade na imprensa, houve outro fator que colocou o violão em evidência e que deve ter operado uma sensível diferença no tratamento dado pela elite local às manifestações musicais nacionais. Concomitantemente à difusão dos primeiros músicos paulistanos na fonografia, os sucessos dos ritmos e melodias do nordeste do país, cuja sonoridade já havia conquistado o Rio de Janeiro, começaram a chegar a São Paulo. E foi em 1915 que as tradições populares não urbanas contaram com um embaixador de peso: Afonso Arinos de Melo Franco (1868-1916), considerado por alguns pesquisadores como o precursor da postura modernista de busca da "alma nacional" através do estudo e registro sistemático de manifestações populares[395]. Sobre ele, escreveu o historiador Alfredo Bosi: "alguns dos nossos regionalistas precederam, em contexto diferente, o vivo interesse dos modernos pela realidade brasileira total, não apenas urbana"[396].

A Sociedade de Cultura Artística promovia diversas palestras com escritores de renome. Afonso Arinos, escritor e jurista mineiro, realizou uma série de conferências, intituladas Lendas e Tradições Brasileiras, que representaram um marco cultural para São Paulo. Foram seis palestras proferidas durante o ano de 1915 que culminaram com apresentações no Theatro Municipal. O programa da apresentação final constou como anexo da edição póstuma do livro homônimo[397] e pode ser visto na série de programas musicais conservados por Mário de Andrade[398], o que nos faz crer que o jovem poeta paulistano estivesse presente, até porque ele foi sócio fundador da Sociedade de Cultura Artística.

---

[395] CARVALHO, Ricardo Souza de. **Edição genética d'O sequestro da dona ausente de Mário de Andrade.** 2001. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001. ARINOS, Afonso. **Contos.** Edição de Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. IX-XXXVIII.
[396] BOSI. Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. 33ª. ed. São Paulo: Cultrix, 199, p. 208.
[397] Arinos, Afonso. **Lendas e tradições brasileiras.** São Paulo: Tipografia Levi, 1917. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/6834/1/45000008586_Output.o.pdf, acesso em 17 jun. 2020.
[398] Série Programas Musicais, Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP, 211.

Figura 29. Encerramento do ciclo de palestras Lendas e Tradições Brasileiras. João Pernambuco é o quinto integrante da direita, na primeira fila e Afonso Arinos está no centro de *smoking*. É notável a quantidade de participantes do evento, entre homens e mulheres da alta sociedade paulistana.

Fonte: Prata (2019).

No contexto da Primeira Grande Guerra, quando os sentimentos ufanistas estavam exaltados, as conferências de Afonso Arinos sobre as tradições populares de um Brasil ainda desconhecido, aliadas ao seu prestígio pessoal e à sua rede de relacionamentos na cidade[399], despertaram entusiasmo. Muito embora os estudos das tradições populares já fossem uma preocupação dos românticos[400], no sentido da construção de uma *arte nacional*, as conferências de Afonso Arinos sobre as tradições brasileiras pareciam uma novidade para um público "saturado da moda e das ideias de Paris – ainda longe das correntes de vanguarda, mas tributária dos resquícios da *Belle Époque*"[401]. Assim, naquele ano de 1915, o apelo que o escritor mineiro dirigiu aos paulistanos da alta classe foi "durante um século estivemos a olhar para fora, para o estrangeiro: olhemos agora para nós mesmos"[402].

---

[399] Afonso Arinos foi casado com Antonieta Prado, filha do Conselheiro Antonio Prado (1840-1929), que, conforme já foi dito, além de membro da elite cafeeira, foi prefeito da cidade, responsável direto pela remodelação de São Paulo, inclusive pela construção do Theatro Municipal (1911). https://www.parentesco.com.br/index.php?apg=arvore&idp=31819&ver=por&ori=&c_palavra=, acesso em 05 out. 2020.

[400] Ver mais sobre romantismo e nacionalismo no Brasil em CANDIDO, Antonio. **O romantismo no Brasil.** São Paulo: Editora Humanitas, 2004.

[401] CARVALHO, Ricardo Sousa de. **Edição genética d'O sequestro da dona ausente de Mário de Andrade**. 2001. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) − Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001, p. 209.

[402] ARINOS. Afonso. **Lendas e tradições brasileiras**. São Paulo: Tipografia Levi, 1917, p. 30.

De fato, ao menos na apresentação final no Theatro Municipal[403], as tradições populares tiveram grande adesão da "mais fina flor" da sociedade local. Na distribuição dos papéis de pastoras, pastores, borboletas, vaqueiros, marinheiros, figuraram os sobrenomes de moças e moços de famílias tradicionais paulistanas, tais como: Prado, Mesquita, Magalhães Castro, Sampaio Viana, Silva Prado, Almeida Prado, Villaboim, Vieira de Carvalho, Prates, Guedes Penteado[404] (Figura 29). Portanto, é lícito supor que o advento destas conferências durante todo o ano de 1915 tenha contribuído para que a elite paulistana "olhasse mais ao seu redor" e é seguro afirmar que a parte musical da apresentação no Theatro Municipal foi um divisor no panorama do violão na cidade, conforme será possível notar no próximo capítulo. Isto porque Afonso Arinos trouxe do Rio de Janeiro um dos mais importantes violonistas brasileiros, João Teixeira Guimarães, ou João Pernambuco (1883-1947), compositor paraibano[405], autor do célebre choro *Sons de Carrilhões*.

Assim, a proliferação dos espaços de entretenimento, possibilitados pelas novas configurações do tecido urbano, foram fundamentais para o desenvolvimento musical nas grandes cidades. Em São Paulo, o heterogêneo cenário cultural, formado pelas influências de migrantes e imigrantes, convergiu para a criação de uma linguagem instrumental híbrida e diversificada. Tal produção chocava-se com os anseios de uma elite que apostava em parâmetros culturais eurocêntricos, identificando o violão com as práticas que desejavam aniquilar. Um dos fatores para o início do processo de ruptura no discurso predominante sobre a condição do instrumento parece ter sido o empenho comercial dos irmãos Gustavo e Fred Figner na divulgação das primeiras gravações da Casa Edison, sendo que um dos maiores expoentes foi o violonista Canhoto. Por outro lado, as elites começaram a flertar com as tradições populares e o sucesso dos conjuntos de inspiração sertanejas e caipiras invadiram as páginas dos jornais e revistas, a maioria formada por membros das classes mais abastadas, constituindo mais um espaço para a presença, cultivo e desenvolvimento do circuito do violão na cidade.

---

[403] A apresentação final foi no dia 28 de dezembro e foi repetida no dia 30: "Realizou-se ontem, com extraordinária concorrência, a segunda e última representação das Lendas e Tradições Brasileiras, na qual tomou parte brilhante grupo de amadores e senhoritas da nossa alta sociedade. Pernambuco, o simpático e talentoso trovador, continuou a fechar com chave de ouro com seus belos versos, o belo e interessante espetáculo da Cultura Artística". Jornal *Correio Paulistano*, São Paulo, ano LIII, n. 18845, 31 dez. 1915, p. 4.

[404] Ver a lista completa dos participantes em ARINOS, Afonso. **Lendas e tradições brasileiras.** São Paulo: Tipografia Levi, 1917, p. 182-184.

[405] A biografia de João Pernambuco escrita por Paulo Prata revelou que João Pernambuco nasceu, na verdade, na Paraíba. PRATA, Paulo. **João Pernambuco, o Violão Brasileiro:** Biografia e retrospectiva artística**.** Rio de Janeiro: Letras e Versos, 2019.

7. INTERCÂMBIOS NACIONAIS E INTERNACIONAIS

Depois da participação nas apresentações em dezembro de 1915, Pernambuco passou a ser exaltado pela imprensa paulistana e, a partir de 1916, foi presença constante no cenário musical paulista. O paraguaio Agustín Barrios (1885-1944) e a espanhola Josefina Robledo (1897-1972) chegaram à cidade logo depois, em 1917. Ele apresentou-se primeira vez em abril e ela em julho. A presença de dois músicos estrangeiros também conquistou a mídia local e as informações sobre o instrumento cresceram sensivelmente. Portanto, é importante analisar a atuação destes músicos e a rede de relacionamentos que eles estabeleceram na cidade, pois a circulação dos estrangeiros e de músicos da capital federal foi fundamental para o estabelecimento do *mundo do violão* em São Paulo.

7.1 João Pernambuco: sertanejos e caipiras

João Pernambuco chegou ao Rio de Janeiro em 1902 e influenciou sobremaneira o ambiente musical da cidade. Ele foi um dos músicos responsáveis por levar para o Rio de Janeiro — antes da popularização das gravações — os ritmos e melodias do nordeste do país. Esta sonoridade contagiou o Sudeste, inspirando a formação de diversos grupos que passaram a fantasiar-se de sertanejos para tocar e cantar cocos, emboladas e sambas nordestinos. Dentre os violonistas que atuavam na capital federal, Pernambuco foi uma das presenças mais constantes em São Paulo. A apresentação do Theatro Municipal abriu as portas para o violonista. Ele e sua Trupe foram contratados (1916) para uma turnê pela capital e interior do estado[406], sendo a primeira de várias temporadas que o músico passou em São Paulo. O reconhecimento da imprensa foi expresso em diversas ocasiões:

> Três grandiosos e únicos concertos vocais e instrumentais, pela afamada Trupe Sertaneja, dirigida pelo célebre e querido Pernambuco, que já teve ocasião de ser apreciado pelo público paulista no Theatro Municipal, onde foi ovacionado no programa organizado pelo pranteado Afonso Arinos, nas suas conferências *Lendas e tradições brasileiras.* Sábado, 20 de maio, às 21 horas. Domingo, 21 de maio, às 15 e 21 horas[407].

---

[406] PRATA, Paulo. **João Pernambuco, o Violão Brasileiro:** Biografia e retrospectiva artística**.** Rio de Janeiro: Letras e Versos, 2019, 122-136.
[407] *Correio Paulistano*, São Paulo, ano LIV, n. 18893, 19 maio 1916, p. 7.

Através da matéria que noticiou uma apresentação exclusiva da Trupe Sertaneja para a imprensa e convidados, é possível tomar conhecimento do repertório eclético que o grupo (figura 30), executava. Salienta-se a presença de mais uma fantasia sobre temas da ópera *O Guarani* de Carlos Gomes:

> Ontem, no salão nobre do Correio Paulistano, a trupe composta dos srs. João Pernambuco, Juvenal Fontes, Luiz Pinto da Silva, José Alves de Lima, João Martins e Octavio Lessa, ofereceu uma audição à imprensa da capital, a qual compareceram pessoas gradas, literatos e representantes de jornais paulistanos. A impressão recebida pelo auditório foi a melhor possível. Os seis ou sete números de música executados pela trupe sertaneja provocaram aplausos calorosos da assistência. Agradou sobremaneira a *Fantasia do Guarani*, executado com extrema delicadeza e muita expressão por todo o sexteto, o Choro, música característica, genuinamente típica dos menestréis que perambulam à noite pelos subúrbios do Rio de Janeiro, e, notadamente as trovas sertanejas, cantadas por Pernambuco - o marroeiro, poeta do sertão etc. cuja cadência e lirismo tão bem falam na alma simples do caboclo do norte[408].

Figura 30. Trupe Sertaneja em visita ao jornal *Correio Paulistano*. Sentados João Martins, bandolim, José Alves de Lima - Zezé, bandolim, Luiz Pinto da Silva, bandola, Octavio Lessa, violão, João Pernambuco, violão, Juvenal Fontes, cavaquinho e Henrique Bifano, empresário. É notável a grande quantidade de pessoas para um recital de imprensa. Pelo que se depreende da foto, era um ambiente predominantemente masculino.

Fonte: Prata (2019). Acervo da família Teixeira Guimarães/Borelli.

[408] *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano XLII, n. 13660, 16 maio 1916, p.2.

Além da Trupe Sertaneja, Pernambuco foi fundador do grupo Caxangá, tomou parte dos Oito Batutas, com Pixinguinha e Donga e dos Turunas Pernambucanos[409]. Em São Paulo, estes conjuntos serviram de inspiração para a criação de diversos grupos, tais como: Chorões Sertanejos, Turunas da Paulicéia, Turunas Paulistas e Batutas Paulistanos, que misturavam essas influências às modas caipiras. Conforme notou o historiador Vinci de Moraes, o modelo de sertanejo entre os paulistanos baseava-se mais nas tradições rurais caipiras do que nas práticas nordestinas:

> Em São Paulo, nas décadas de 1910 e 20, já havia certa divulgação da cultura sertaneja. Muito provavelmente, a moda "sertaneja", originária da capital do país, influenciava essa divulgação, mas certamente a influência do tom nativista e nacionalista, que começava a se generalizar na época, e as fortes tradições da cultura regional paulista na capital tiveram papel relevante. Contudo, o modelo de sertanejo, entre os paulistanos, obviamente baseava-se nas tradições rurais caipiras e não nordestinas, como ocorria na capital da República[410].

Ao final do ano de 1916, as tradições nordestinas sertanejas se encontraram com as paulistas caipiras e a Trupe Sertaneja dividiu o palco do Teatro São José com Cornélio Pires[411] (1884-1958), como voltariam a fazer em diversas ocasiões, em outros espaços da cidade, em benefício da construção do edifício da Sociedade de Cultura Artística, instituição promotora do ciclo Lendas e Tradições Brasileiras, em 1915, conforme mencionado anteriormente, quando foi abordada a primeira visita de João Pernambuco à cidade:

> Realizou-se ontem, no Teatro S. José, o sarau em benefício da construção do edifício destinado à Sociedade de Cultura Artística. Organizou-se um programa de assunto nosso, inteiramente nacional. O popular poeta caipira Cornélio Pires, abriu o sarau com uma pitoresca história sobre o *caipira*, entremeando esta de trovas e anedotas muito engraçadas. Nesta primeira parte do programa, Cornélio Pires fez também a apresentação de um genuíno caipira (um conhecido ator, que já fez papel idêntico na revista "São Paulo Futuro".), o qual discorreu sobre "a criação do mundo" numa linguagem apropriada e pitoresca. Após um intervalo de 20 minutos, iniciou-se a segunda parte, em que se exibiu a Trupe do trovador nortista João Pernambuco, composta deste e Octavio Lessa (violão), Juvenal Fontes

---

[409] Para ver mais sobre a atuação e a vida de João Pernambuco: LEAL; BARBOSA, 1982 e PRATA, 2019.
[410] MORAES, José Geraldo Vinci de. **Metrópole em sinfonia:** história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p. 4.
[411] Cornélio Pires foi compositor, escritor, contador de causos, empresário e o primeiro grande sucesso da música caipira, divulgando a cultura regional do interior paulista. Ver mais em: GONZÁLEZ, Juliana Pérez. **A indústria fonográfica e a música caipira gravada:** uma experiência paulista (1878-1930). Tese (Doutorado em História Social) − Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

> (canto e cavaquinho), Luiz Pinto Silva (bandola), João Martins e José Alves Lima (bandolins), executando os tangos *Apanhei-te cavaquinho*, *Morro da favela*, *Rondon*, *Flor de abacate* etc. João Pernambuco cantou, além de outras cantigas, a que se intitula sendo muito aplaudido pela numerosa assistência que enchia a sala. O apreciado trovador que teve que bisá-la, a insistentes pedidos do público[412].

Em suas vindas à cidade, paralelamente à atividade com seus diversos grupos, ele atuou em apresentações e saraus ao lado músicos paulistanos, e, posteriormente, na fonografia e na radiofonia. Na fonografia paulista, João Pernambuco realizou diversas gravações, pelo selo Columbia, acompanhando cantores com Stefania de Macedo, José Luiz Calazans, o Jararaca e o cantor Roque Ricciardi, o Paraguassú[413]. Foi ainda em São Paulo, pela mesma gravadora, que Pernambuco registrou a maior parte de sua obra solo (1930)[414]. O músico apresentava-se ainda na radiofonia paulistana em solos de violão e compôs dois choros em parceria com o violonista paulistano Armando Neves: *Pinheirada* e *Serrano*. Pode-se imaginar a influência que deve ter exercido nos músicos locais.

João Pernambuco inseriu-se na rede de sociabilidades dos violonistas da cidade através de sua atuação profissional com seus grupos, acompanhando músicos locais e difundindo sua obra solo através das gravações. Ele auxiliou na construção do ambiente musical e violonístico na cidade e estabeleceu uma relação de intensa troca com os músicos locais, sendo importante no fluxo de interações entre os músicos das duas capitais.

7.2 Agustín Barrios

Conforme mencionado, Agustín Pio Barrios estreou na cidade alguns meses antes de Josefina Robledo. São Paulo foi a "unidade federativa em que ele permaneceu por mais tempo durante a primeira turnê"[415] (de abril de 1917 até abril de 1919). Barrios foi um dos primeiros

---

[412] *Correio Paulistano*, São Paulo, ano LIV, n. 19207, 30 dez. 1916, p. 3.

[413] Nas gravações em São Paulo, João Pernambuco teve como acompanhantes os violonistas José Sampaio, o Bich-Boch e José do Patrocínio Oliveira (1904-1907), Zezinho foi integrante do Bando da Lua, que acompanhava Carmen Miranda. Em 1942, dublou o personagem Zé Carioca, de Disney, o filme *Alô Amigos*.. Ver mais em PRATA, Paulo. **João Pernambuco, o Violão Brasileiro:** Biografia e retrospectiva artística. Rio de Janeiro: Letras e Versos, 2019, p. 234.

[414] As músicas registradas na capital paulista foram: *Pó de Mico; Suspiro Apaixonado; Sonho de Magia; Magoado; Rosa Carioca; Rebuliço; Interrogando; Recordando; Sentindo e Dengoso.* Com acompanhamento de José do Patrocínio Oliveira. Idem, p. 233. Interessante notar que Pernambuco realizou apenas mais um78 RPM solo, com acompanhamento de Rogério Guimarães pela ODEON (1926), registrando duas composições de sua autoria: *Mimoso* e *Lágrima.*

[415] DELVIZIO, Cyro. **Agustín Barrios no País do Sonho:** A incrível jornada de um violonista paraguaio pelo Brasil. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2015, p. 83.

músicos a realizar gravações solo com o violão (1910-1913). Hábil instrumentista, conforme mostram seus registros[416], músico andarilho, é possível dizer que sua vida foi uma grande turnê por países como Paraguai, Argentina, Chile, Venezuela, Trinidad, Republica Dominicana, Haiti, Guatemala, Cuba, México, Uruguai, Brasil e El Salvador, onde se estabeleceu em 1940, como professor de violão no Conservatório Nacional. Na Europa, apresentou-se na Bélgica, Alemanha e Espanha. No Brasil, passou duas temporadas: a primeira entre 1916 e 1920; a segunda entre 1929 e 1931.

Antes de seus concertos na capital paulista, o secretário do violonista, Júlio Cesar — a exemplo do que faziam usualmente os empresários de músicos e companhias artísticas que chegavam alguns dias antes à nova "praça", portando como cartão de visitas as boas críticas já publicadas em periódicos de outras localidades, com a finalidade de viabilizar as apresentações — chegou trazendo as críticas favoráveis recebidas por Barrios em suas apresentações realizadas no Rio de Janeiro. O jornal *O Estado de São Paulo* apresentou o violonista: "é um verdadeiro artista no popular instrumento"[417] e anunciou que seus concertos iriam ser realizados "brevemente num dos salões da Capital"[418].

A tradicional récita para imprensa aconteceu alguns dias após a notícia do jornal, e foi realizada nos salões do *Correio Paulistano*. Os dois concertos públicos foram realizados no Theatro Municipal. Apesar de a imprensa ter se esforçado na divulgação do concerto[419], a assistência foi pequena. Cyro Delvizio[420] apontou alguns possíveis fatores para o fracasso da empreitada: em primeiro lugar a própria atitude da imprensa, que ao tentar incentivar o público de todas as classes sociais a comparecer ao concerto, teria, em diversas ocasiões, desestimulado e confundido o público. Frases como: "desde a música clássica à música ligeira", apontava para o fato de que Barrios "circulava em todos os gêneros, não importasse a classe social que representasse, esta dubiedade em seu repertório poderia não ser muito bem-vista pelos conservadores *habitués* do Theatro Municipal"[421]. É provável que um novo tipo de repertório e de sonoridade demandasse novas estratégias, pois os públicos alcançados através do sistema convencional esperam ouvir as obras que já conhecem e sabem apreciar, não

---

[416] Agustín Barrios: Complete Guitar Recordings 1913-1942. Chanterelle, 1993.
[417] *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano XLIII, n. 13998, 24 abril 1917, p. 4.
[418] Idem.
[419] *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano XLIII, n. 14001, 27 abril 1917, p. 4. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano XLIII, n.14003, 01 maio 1917, p. 2. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano XLIII, n. 14004, 02 maio 1917, p. 4. *O Estado de São Paulo*, ano XLIII, n. 14006, 04 maio 1917, p. 4.
[420] Ver mais sobre os concertos de Barrios, datas, repertório e análise dos textos publicados na imprensa em: DELVIZIO, *op. cit.*, 2015, p. 110.
[421] Idem, p. 114.

interessa a eles obras que não saibam como lidar[422], assim, o público do Theatro Municipal não frequentaria, a priori, concertos de violão.

Houve uma sucessão de elogios ambíguos nos textos que precederam a apresentação, que podem ter desmotivado o público a comparecer ao evento. Frases como: "o violão, cujo poder de sonoridade não é grande, e com a circunstância agravante de ter um único timbre, é, entretanto, um instrumento melodioso, com uma suavidade e uma variedade de sons que falam à alma"[423]. Delvizio apontou esta pequena frase como tendo sido a questão mais prejudicial da campanha a favor do concerto:

> Essa afirmação, querendo destacar o atrativo da suavidade do instrumento, aparentemente sem querer, pode ter colocado em dúvida sua funcionalidade em uma sala de tal magnitude. Logo no dia seguinte, provavelmente a pedido de Barrios, há uma tentativa de contornar a situação através da troca de instrumento: "Devemos acrescentar que para as audições de grande público, o professor Barrios dispõe de um instrumento de maior poder de sonoridade de que aquele de que se serviu no concerto efetuado no salão nobre do nosso colega o *Correio Paulistano*"[424].

Cada um destes pontos — que demonstram o preconceito que ainda imperava contra o instrumento e que, mesmo quando se queria negar, acabava sendo reforçado — auxiliou na falta de público nas primeiras apresentações de Barrios em São Paulo. Não havia ainda uma tradição de concertos de violão na cidade a ponto de que as convenções mais básicas estivessem estabelecidas: lugar adequado para receber concertos; códigos de vestimenta; tipo de público a ser sensibilizado. Fica patente, portanto, que a falta de convenções acabou se manifestando como uma incapacidade de fazer escolhas certas[425]. O próximo concerto de Barrios ocorreu cerca de um mês depois e "erros estratégicos de antes são contornados: a sala tem menores dimensões e o concerto tem claro perfil democrático de acessibilizar a entrada dos menos abastados, já que *os preços do ingresso são populares* atendendo assim a um espectro maior da sociedade"[426].

Mais do que isto, Barrios, em um mês na cidade, deve ter começado a estabelecer sua rede de sociabilidades. Tanto que, conforme já citado, entre os autores que figuraram no

---

[422] BECKER, Howard S. **Art worlds**: updated and expanded. California: University of California Press, 2008, p.113.
[423] *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano XLIII, n.14003, 01 maio 1917.
[424] DELVIZIO, Cyro. **Agustín Barrios no País do Sonho:** A incrível jornada de um violonista paraguaio pelo Brasil. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2015, p. 115.
[425] BECKER, Howard S. **Art worlds**: updated and expanded. California: University of California Press, 2008, p. 209.
[426] *Op. cit.*, 2015, p. 118.

repertório apresentado em junho de 1917, no Conservatório Dramático e Musical, apareceu o nome de Alberto Baltar[427]. Barrios executou uma das adaptações de Baltar, o *Romance sem palavras, op. 38, nº 3* (Felix Mendelssohn) e *Impressões de um Conto*, composição do violonista português. Desta vez, a apresentação "conseguiu êxito consideravelmente superior, tanto em quantidade de ouvintes, alcançando quase a lotação, quanto em qualidade, retornando pelo menos seis vezes ao palco em respostas às palmas após o bis" [428].

Com ampla repercussão positiva, Agustín Barrios partiu para uma turnê pelo interior do estado de São Paulo, entre junho de 1917 e setembro de 1918. Retornou à capital em fins de 1918, tendo partido para o Rio de Janeiro em maio de 1919. Realizou diversas apresentações nesse período, tanto na capital, quanto em cidades do interior[429], alcançando sucesso de público. Em janeiro de 1919, seu concerto no Theatro São Pedro "arrancou da fina e seleta assistência, os mais calorosos e retumbantes aplausos"[430], "porque essa situação era diferente dos concertos no Municipal ocorridos anos antes, afinal sua reputação, adquirida com os anos de atuação no estado, provavelmente estava trabalhando a seu favor"[431]

É certo que Barrios criou uma reputação depois de quase dois anos de concertos e críticas em jornal. Seguramente seu ciclo de sociabilidades se expandiu naquele período, porém, é necessário ressaltar que, paralelamente à atividade do violonista paraguaio, a espanhola Josefina Robledo estava atuando na cidade. Conforme será visto, sua chegada mobilizou novamente a imprensa no sentido da divulgação dos concertos e enaltecimento do instrumento em "reabilitação". Além do mais, em 1919, fazia dois anos que a violonista havia se apresentado pela primeira vez em São Paulo. Logo, o movimento em torno do instrumento deve ter crescido desde o primeiro concerto de Barrios no Theatro Municipal, e, certamente, algumas das convenções já estavam estabelecidas neste retorno do artista paraguaio à cidade.

Com suas performances exuberantes, o músico paraguaio foi mais um elemento construtivo no discurso de elevação social do instrumento. Exerceu imensa influência no meio violonístico paulistano e brasileiro com suas composições, que uniam as técnicas instrumentais do violão de concerto às tradições populares. Foi também influenciado pelos brasileiros, já que pelo menos duas de suas composições apresentam evidente inspiração

---

[427] Violonista português, tido como professor de violão mais antigo da cidade, que dividiu cena com Gil-Orozco no início do século. Ver mais sobre a atuação de Alberto Baltar no capítulo 3.
[428] *Op. cit.,* 2015, p. 119.
[429] Para mais detalhes sobre o roteiro, repertório e críticas de jornal das apresentações de Agustín Barrios em São Paulo e no Brasil, consultar a obra já citada de DELVIZIO, Cyro. **Agustín Barrios no País do Sonho:** A incrível jornada de um violonista paraguaio pelo Brasil. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2015.
[430] *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano XLV, n. 14621, 10 jan. 1919, p. 10.
[431] *Op.cit.*, 2015, p. 129.

brasileira: o *Maxixe* e o *Choro da Saudade*[432]. Responsável pela introdução de novos repertórios nos palcos paulistanos, Barrios auxiliou na criação das condições para que os concertos de violão se estabelecessem na cidade. Deixou fortes impressões nos meios intelectuais brasileiros: foi reverenciado por Olavo Bilac (1865-1918), Manuel Bandeira (1877-1943) e Coelho Neto (1864-1934). No entanto, Mário de Andrade (1893-1945) escreveu duas críticas desfavoráveis acerca dos recitais realizados pelo artista paraguaio em São Paulo no ano de 1929[433], que serão abordadas posteriormente.

A rede de relacionamentos que Barrios cultivou em São Paulo nos interessa sobremaneira, uma vez que ela foi decisiva para o estabelecimento do circuito do violão na cidade. Embora não tenha lecionado violão formalmente, deixou diversos discípulos informais, cujas obras serão tratadas proximamente. Ele deve ter sido bastante próximo do violonista paulistano Antônio Giacomino[434], que compôs a música *Recordação de Agustín Barrios*, registrada em disco de 78 RPM pela Victor, em 1936, com o subtítulo *in memorian* e cuja partitura foi editada[435] no mesmo ano. Tratava-se de uma homenagem "póstuma" para Agustín Barrios. Giacomino foi movido certamente pela falsa notícia da morte de Barrios que, em 1934, circulou na imprensa do México e da Venezuela. Nesse período, em verdade, Barrios estava na Europa e sua morte ocorreria somente dez anos depois[436].

O violonista paulistano João Avelino de Camargo (1880-1936) e seu filho Américo Piratininga de Camargo (1903-1928) teriam sido dois dos melhores amigos e alunos de Barrios na cidade. Consta que o violonista paraguaio se hospedava na casa de Avelino quando estava em São Paulo. Em 1929, ao chegar para sua segunda turnê em São Paulo, foi surpreendido pela notícia da precoce morte de Américo, vitimado pela tuberculose, e teria composto o *Choro da Saudade*. Estas informações encontram-se na Coleção Ronoel Simões, anexadas a uma cópia manuscrita do citado choro, datada de 1935, que teria sido escrita por

---

[432] Além disto, adaptou obras de caráter popular como *Fado Lyró*, *Saudades da Minha Terra* - *Marcha Brasileira*, *Viola Cantadeira*, *Luar do Sertão* (essa última de seus conhecidos Catullo e João Pernambuco), tocou vários choros em duo com Alfredo Medeiros e executou obras para violão solo de outros violonistas como *Tarantela*, de Levino Albano da Conceição e *Impressões de um conto*, de Alberto Baltar ou obras de como o *Hino* [nacional] *Brasileiro* de Francisco Manuel da Silva e *Romance*, de Arthur Napoleão (DELVIZIO, 2015: 193).

[433] Ver mais sobre as críticas citadas em: PRANDO, Flavia. "Louvemo-Lo com os violões de cordas de tripa": Mário de Andrade e a crítica sobre o violão em São Paulo (1929). **OPUS**, v. 24, n. 1, p. 187-198, 2018.

[434] Ver mais sobre Antonio Giacomino no capítulo 11.

[435] Há uma discrepância entre o gênero que consta na partitura, *adagio*, e a do disco, *prelúdio*. É bem provável que a mudança tenha relação com a necessidade de adequação para o formato da gravação, pois executada em andamento mais lento, o *adágio*, mais pertinente a uma homenagem póstuma, aumentaria a minutagem, tornando impossível o registro em disco.

[436] STOVER, Richard Dwight. **Six Silver Moonbeams:** The Life and Times of Agustín Barrios Mangoré. California: Querico Pubns, 1992, p. 51-53.

João Avelino de Camargo. Segundo o documento, Ronoel Simões adquiriu, de um sobrinho de João Avelino de Camargo, diversas partituras manuscritas que pertenceram ao violonista, entre elas a citada cópia do *Choro da Saudade*. Abaixo, a transcrição de um excerto do documento localizado na Coleção Ronoel Simões:

> Barrios - Choro da Saudade. Composto em novembro de 1929, na casa de João Avelino de Camargo, na Rua Barão de Iguape, 58, no Bairro da Liberdade, em S. Paulo, Brasil. O Américo Piratininga de Camargo, filho de João Avelino de Camargo, nasceu em São Paulo, em 01/06/1902 e morreu em São José dos Campos, estado de São Paulo, em 20/10/1928, de tuberculose. João Avelino de Camargo nasceu em 27/05/1880 e faleceu, de câncer na próstata, em 26/02/1936, com 56 anos de idade. João Avelino de Camargo e Américo Piratininga de Camargo foram alunos de Barrios e quando Barrios estava em São Paulo, hospedava-se na casa de João Avelino de Camargo[437].

A partitura exibe ainda a data de morte de Agustín Barrios como tendo sido em 1934, evidenciando que a inverídica notícia se espalhou entre os violonistas paulistanos. João Avelino, que faleceu em 1936, provavelmente não soube que a notícia da morte do mestre e amigo era falsa.

Outro violonista, o já mencionado José Martins Duarte de Mello (1873-1960), Melinho de Piracicaba, aluno de Alberto Baltar, que, conforme será visto, fez parte do trio Três Sustenidos, teria sido também bastante próximo ao violonista paraguaio. Em 1917, Barrios "tornou-se logo amigo inseparável de Melinho. Nesta ocasião, Melinho convidou Barrios para passar uma temporada em sua fazenda de Piracicaba. Durante oito meses permaneceram juntos tocando diariamente violão"[438]. Mais uma vez, é possível que a escolha pela estadia em uma fazenda do interior tenha sido uma saída para um lugar tranquilo em meio a um período de incertezas na capital paulista.

Barrios teve uma relação importante também com o construtor de violões Romeo Di Giorgio. Segundo Paraguassú, Di Giorgio, ao estabelecer-se no Brás, tinha uma oficina na Rua Rangel Pestana, "lá apareciam os grandes violonistas para fazerem as suas tocatas: João Avelino, Theotonio Côrrea, Canhoto, Baltar, Oswaldo Soares e outros famosos do pinho"[439].

---

[437] Trecho do documento anexado à cópia manuscrita do *Choro da Saudade*, pertencente à Coleção Ronoel Simões.

[438] VASCONCELLOS, Ary. **Panorama da música popular brasileira na "Belle époque**". Rio de Janeiro: Livraria Sant'Anna, 1977, p.277.

[439] PARAGUASSÚ. Org. Neide Lopes Ciarlariello. **Baú da Saudade.** São Paulo: Matarazzo, 2016, p. 52. O já citado livro é composto de anotações de Paraguassú e foi organizado pela neta do cantor. Infelizmente, as anotações que compreendiam os anos em que Barrios estava no Brasil foram perdidas.

Assim sendo, a oficina de Di Giorgio era um dos lugares de sociabilidade dos violonistas e Barrios passou a integrar este circuito. Segundo Ronoel Simões, "o Romeo contava que, no tempo em que a loja funcionava na Avenida Rangel Pestana, o Canhoto e o Barrios se encontravam lá todos os dias, às sete da noite, ele fechava a loja[440], e os dois ficavam ali até as oito, nove da noite, um tocando as músicas do outro"[441], apontando para a ligação de Barrios com o mais destacado violonista da cidade naquele momento.

Anos após a morte de Barrios, Romeo publicou um álbum com vinte e três músicas do amigo paraguaio[442], na contracapa expressou sua admiração: "Ao meu inolvidável e querido amigo Barrios uma homenagem póstuma de Romeo Di Giorgio".

Figura 31. O agradecimento de Barrios ao construtor Di Giorgio pelo violão presenteado em 1918, serviu de propaganda para atestar a qualidade dos violões Di Giorgio, Barrios elogiou o volume, as madeiras utilizadas e afirmou que o instrumento tinha as qualidades de um verdadeiro "violão de concerto".

Attestado do grande Violonista BARRIOS

Illmo. Sr. ROMEO DI GIORGIO
Amigo e Snr.

Tenho o prazer de communicar-lhe que tenho examinado minuciosamente o violão com que o amigo quiz presentear-me. Neste sentido é para mim muito grato manifestar-lhe que realisei o meu ultimo concerto no Conservatorio de São Paulo, executando nesse explendido instrumento da sua fabricação e alcançado real successo. A minha impressão sincera a respeito da sua technica como fabricante, é de que ella será difficilmente igualada e nunca sobrepujada : o volume do son, a macia entrastadura, a excellencia da madeira nacional empregada, tanto faz com que o mais exigente "virtuose" encontre n'elle os predicados essenciaes d'um verdadeiro **Violão de Concerto.**

Aproveito esta opportunidade para reiterar-lhe os meus agradecimentos fazendo votos pela sua felicidade pessoal e prosperidade de sua fabrica.

Amigo e Obr.°
BARRIOS

S. Paulo, 12 de Setembro de 1918.

Fonte: Rosenfeld (2008).

---

[440] É bastante provável que Ronoel tenha se equivocado e que não fosse a loja, mas sim a oficina, conforme o relato de Paraguassú, que frequentou o espaço.
[441] ROSENFELD, Marcelo (org.) e WERNECK, Humberto (texto). **Violões Di Giorgio:** os primeiros cem anos. São Paulo: Di Giorgio, 2008, p. 34.
[442] DELVIZIO, Cyro. **Agustín Barrios no País do Sonho:** A incrível jornada de um violonista paraguaio pelo Brasil. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2015, p. 126.

Em 1919, em apresentação no Conservatório Dramático Musical, Barrios acompanhou, ao violão, o violinista Lambert Ribeiro. No mesmo programa, o pianista Francisco Mignone apresentou-se também acompanhando Lambert. A notícia[443], além de demonstrar a atividade camerística do violonista paraguaio, chama atenção pelo "registro da presença do importante compositor nacional, Francisco Mignone (1897-1986), mesmo que ainda em início de carreira (ele tinha 21 anos na época), dividindo uma apresentação com Agustín"[444].

Agustín Barrios conseguiu, de fato, agradar a um amplo espectro social e arrancar rasgados elogios da imprensa com suas performances e composições originais. Embora sua obra nunca tenha deixado de ser cultivada no Brasil e na América Latina, a gravação do violonista australiano John Williams (1941), em 1978, *John Williams Plays Music Of Agustín Barrios Mangoré,* canonizou as obras do paraguaio no repertório dos violonistas de concerto no restante do mundo. A publicação realizada pelo norte-americano Richard Stover (1945-2017) de quatro álbuns de partituras[445] contendo as obras do violonista paraguaio disponibilizou definitivamente a obra de Barrios.

O violonista figura hoje na nota de 50.000 guaranis, a segunda nota de maior valor do Paraguai e há uma estátua erguida em sua homenagem na capital do Paraguai, Assunção. A atuação de Agustín Barrios será retomada em ocasião de sua segunda temporada na cidade (1929), no capítulo 10.

7.3 Josefina Robledo

Conforme já mencionado, Josefina Robledo foi discípula de Francisco Tárrega. Em 1914, iniciou turnês de concertos pela Argentina, Uruguai, Paraguai e Brasil. Fixou residência na América do Sul por uma década, primeiro na Argentina e depois no Brasil. Sua primeira apresentação em São Paulo ocorreu quando Agustín Barrios partiu para o interior, em julho de 1917. Foi um recital fechado para a imprensa, conforme hábito já assinalado. Assim, alguns dias depois, ela se apresentou ao público paulistano no Conservatório Dramático e Musical.

---

[443] *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano XLV, n. 14621, 10 jan. 1919, p. 03.
[444] DELVIZIO, Cyro. **Agustín Barrios no País do Sonho:** A incrível jornada de um violonista paraguaio pelo Brasil. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2015, p. 97.
[445] STOVER, Richard D. **The guitar works of Agustín Barrios Mangore.** 1 ed. Miami, Florida. Belwin Mills, 1977-1985.

Na segunda parte do recital, a violonista realizou um duo com o violoncelista Fernando Molina[446]. No programa constavam obras de Albeniz, Godard, Gottschalk, Tárrega, Squire, Pergolesi, Godard e Glazounov[447].

Josefina Robledo encontrou a mesma resistência que Agustín Barrios em relação ao público e foi somente no terceiro concerto, após forte campanha da mídia local — assim como ocorreu com Barrios alguns meses antes e com Jacomino em 1916 — que seus concertos começaram a atrair público. Um dos articulistas manifestou sua exasperação ao tentar convencer os leitores: "o instrumento da Sra. Robledo não se parece em coisa nenhuma com o violão popular, das serenatas e troças, dos bailaricos *assustados*"[448], colocando o instrumento novamente no centro do discurso que afirmava a fixação de fronteiras sociais e estéticas rígidas[449].

Assim como no caso de Américo Jacomino e Agustín Barrios, a despeito da transversalidade do instrumento ter começado a se revelar na mídia impressa, a narrativa ainda deixava escapar aqui e ali seu preconceito: "sóbria no estilo, segura no frasear, tirando das cordas do violão os máximos efeitos, a Sra. Robledo sabe elevar esse rebelde instrumento à categoria dos que, num concerto público, exercem sobre o auditório a maior impressão do encanto"[450]. Ou: "o violão, de fato, não é instrumento de concerto que ordinariamente desperte grande interesse. Mas, já o dissemos aqui e não nos cansaremos de repetir, nas mãos da Sra. Robledo ele apresenta modalidades tais que o elevam a uma altura nunca atingida"[451]. Há ainda a tentativa de reforço no estabelecimento de distinções entre o violão "autêntico" que Robledo representava, seja pela técnica que apresentava ou pelo tipo de encordoamento

---

[446] Fernando Molina acompanhava Josefina Robledo em suas viagens pela América do Sul. Em diversos periódicos apareceu como esposo da violonista. Em sua biografia, "In Memorian" Josefina Robledo (1892-1972), consta que Josefina Robledo se casou somente em 1927, quando retornou à Espanha, porém a biografia foi escrita por Ricardo Garcia de Vargas, seu esposo. É possível que o primeiro casamento tenha sido omitido de sua biografia, pois há pouca informação sobre os dez anos em que Josefina passou na América do Sul. Por outro lado, devemos notar também que um acompanhante masculino era conveniente para uma mulher no início do século XX viajando em turnê. "Cabe observar que Fernando Molina acompanhava Josefina Robledo, e está listado na notícia como participante do recital. Devemos lembrar que, como concertista, Josefina viajava por diversos lugares, e uma companhia masculina poderia representar, neste momento, uma proteção necessária para conter a maledicência ou o assédio resultante de sua posição de artista". PORTO; NOGUEIRA. Imagem e representação em mulheres violonistas: algumas reflexões sobre Josefina Robledo. **Anais do Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, ANPPOM, XVII**, São Paulo. 2007, p. 8.

[447] GONÇALVES, Leandro Márcio. **O processo de difusão do violão clássico no Brasil através da "Escola de Tárrega" entre 1916 e 1960.** 2015. Dissertação (Mestrado em Musicologia) − Universidade de Évora, 2015, p. 63-64.

[448] *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano XLIII, N. 13096, 31 jul. de 1917, p. 03.

[449] REILY, Suzel Ana. **Hybridity and Segregation in the guitar cultures of Brazil**., p. 157-178. In: Guitar cultures. Oxford: Oxford International Publishers Ltd, 2001, p. 158.

[450] *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano XLIII, n. 14.089, 24 jul. 1917, p. 4.

[451] *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano XLV, n. 14754, 27 maio 1919, p. 2.

que utilizava[452]: “Convém acrescentar que a Sra. Robledo toca em violão autêntico de cordas de tripa e que a sua execução obedece aos melhores preceitos da técnica do seu instrumento, sem truques, nem artifícios para impressionar o público”[453].

A importância que a violonista alcançou no país pode ser calculada pelo fato de criarem um modelo de violão com seu nome[454]. A loja carioca Guitarra de Prata anunciava a venda deles em 1928:

> O violão Modelo Josefina Robledo é um instrumento de elite para a elite. Modelado em proporções para o belo sexo e satisfaz sempre tanto os mestres como os discípulos.
>
> CAUTELA!
>
> O modelo Josefina Robledo é de nossa exclusiva fabricação, e é fácil identificar os legítimos os quais trazem no interior o rótulo representando a exímia violonista executando no seu instrumento.
>
> Fabricação exclusiva de “A GUITARRA DE PRATA”[455].

Figura 32. Selo interno do violão modelo Josefina Robledo. Pode-se notar, além da foto, o ano de fabricação, 1929, e a numeração do instrumento, 190.

Fonte: Anúncio Mercado Livre[456].

---

[452] O tipo de encordoamento utilizado pelos instrumentistas, aço ou nylon, nos parece uma questão crucial para a compreensão do desenvolvimento do violão no país. Esta questão será retomada proximamente.
[453] *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano XLV, n. 14754, 27 maio 1919, p. 2.
[454] TABORDA, Marcia. **Violão e identidade nacional.** Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2011, p. 93.
[455] Revista *O Violão*, Rio de Janeiro, ano 01, número 01, 1928, p.10. A publicação foi veiculada em outro momento da reputação do instrumento e o violão é tratado como instrumento de elite para elite, ver mais em Violão e Modernismo no capítulo nove.

A repercussão de seus concertos na imprensa também fornece a dimensão do impacto que a sua chegada causou. A revista *O Violão* traz em seu primeiro número:

> A rainha do violão terminou aqui a turnê que fez pela América do Sul e tais encantos encontrou em nossa cidade que aqui permaneceu por espaço de dois anos, exercendo o professorado e fundando os alicerces da moderna escola de Tárrega, graças a ela hoje disseminada aqui e em São Paulo onde deixou inúmeros discípulos [457].

A violonista residiu no país entre 1917 e 1923, primeiramente na capital paulista e posteriormente no Rio de Janeiro[458], dedicando-se a lecionar e divulgar o instrumento. Ao estabelecer-se na cidade, Robledo agregou mais legitimação para o processo que havia sido iniciado com Américo Jacomino e Agustín Barrios. Josefina era portadora da autoridade de uma escola europeia já consolidada e tais artistas forjam uma tradição com as suas convenções, assim, ela representava um conjunto de modelos a imitar[459], que vinha muito a calhar para a elite que almejava a modernização via civilização. O fato de ser mulher cooperou sobremaneira para o discurso que tencionava incluir o violão no rol dos instrumentos "sérios". Ela "contribuiu de forma fundamental para o aumento da prática do instrumento entre as mulheres, naquele período elas, das classes sociais mais abastadas, tinham por hábito tocar o piano, pois ele estava associado a uma educação refinada" [460].

Certamente uma mulher europeia, tocando violão e figurando em matérias em jornais e revistas da cidade, deve ter impulsionado o cultivo do instrumento entre as mulheres e homens da elite paulistana. Porém, também é lícito imaginar que a exposição da figura

---

[456] https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1096815953-violao-josefina-robledo-1929-rardade-_JM, acesso em 05 out 2020.

[457] Revista *O Violão*, Rio de Janeiro, ano 01, n.01, dez. 1928, p. 9. O mais conhecido aluno de Josefina Robledo em São Paulo foi Oswaldo Soares, que publicou um método de violão, *A Escola de Tárrega*, *Método Completo de* Violão, em São Paulo (1932).

[458] Não foram encontradas referências exatas das datas em que Josefina residiu em São Paulo, mas as notícias dos periódicos nos levam a crer que seja entre 1917 e 1920, quando fixou residência no Rio de Janeiro. Ela retornou à cidade entre 1922 e 1923, sendo que em 1924 a violonista retornou a Espanha. No entanto, ela realizou grandes turnês por diversos estados durante sua estadia no país. Ver mais sobre a vida e atuação da violonista: GONÇALVES, 2015.

[459] BECKER, Howard S. **Art worlds**: updated and expanded. California: University of California Press, 2008, p.294.

[460] GONÇALVES, Leandro Márcio. **O processo de difusão do violão clássico no Brasil através da "Escola de Tárrega" entre 1916 e 1960. 2015.** Dissertação (Mestrado em Musicologia) − Universidade de Évora, Évora, 2015, p. 89.

feminina de Josefina Robledo empunhando o violão[461] deve também ter motivado as práticas musicais que eram realizadas em âmbito doméstico a se tornarem públicas, uma vez que, conforme já apontado, a elite cultivava o violão em seus saraus e recepções:

> O Sr. Caio Prado e sua Exma. esposa deram anteontem no seu palacete de Higienópolis, uma recepção dedicada aos nossos ilustres hóspedes.
>
> Foi uma festa encantadora, que se prolongou até alta madrugada, com rara animação. As salas, em cujo arranjo se percebe o fino gosto dos donos da casa, regurgitavam de convidados. As danças sucediam-se quase sem interrupção, com grande júbilo dos distintos oficiais norte-americanos e, especialmente, do almirante Caperton, que carrega com galhardia os seus 63 anos de idade e dança com o *entrain* [sic] e a flexibilidade de um rapaz. O glorioso marinheiro atingiu nesta festa o recorde das contradanças.
>
> Após a ceia, a senhorita Maria Guedes Penteado e o Sr. Heitor Prates cantaram ao violão, com muita graça, várias modinhas brasileiras, que despertaram no auditório vivo entusiasmo.
>
> Os donos da casa foram de uma solicitude e amabilidade que a todos cativaram[462].

Figura 33. Anúncio do concerto da violonista Josefina Robledo em São Paulo. Além da moderna arte realizada pela revista *A Cigarra*, a propaganda chamou atenção para o fato de a violonista espanhola ter sido discípula do célebre Tárrega.

---

[461] Ver mais em PORTO, Patrícia Pereira; NOGUEIRA, Isabel Porto. *Imagem e representação em mulheres violonistas: algumas reflexões sobre Josefina Robledo*. In: **Anais do Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), XVII**, São Paulo, 2007. p. 1-12.

[462] *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano XLIII, n. 14150, 29 set. 1917, p. 2.

Fonte: Revista *A Cigarra* (1917).

Além dos concertos e da difusão positiva da imagem do violão na imprensa, a atividade didática de Josefina em São Paulo impulsionou o crescimento do circuito do instrumento na cidade. Entre seus alunos, o mais destacado foi o já citado Oswaldo Soares (1884-1966), que se tornou um proeminente professor, abordado no próximo capítulo.

Outro discípulo de Robledo em São Paulo foi Aristodemo Pistoresi, filho do construtor de violões pioneiro na cidade Francisco Pistoresi, personagem já abordado. Aristodemo teve destaque na década de 1920 e mereceu um verbete no dicionário do argentino Domingo Prat[463], que o definiu como um violonista que "possuía uma cultura musical embasada, como poucos cultores do nosso instrumento naquele país".

A presença de Josefina Robledo em São Paulo mudou ainda a rota de outro músico decisivo para a constituição do *mundo do violão* na cidade: Atílio Bernardini (1888-1975)[464]. Aos onze anos, Bernardini iniciou seus estudos musicais tocando bandolim, depois estudou

[463] PRAT, Domingo. **Diccionario de guitarrista.** Casa Romero y Fernandez, Buenos Ayres, 1934, p.248.
[464] Voltaremos a tratar da obra e atuação de Bernardini no capítulo 8.

violão “sem mestre”, passando ainda a tocar violino e contrabaixo profissionalmente nos cinemas e nas improvisadas orquestras da cidade. Em 1917, ingressou no curso de composição no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, e esteve presente no citado concerto de Josefina Robledo:

> Bernardini ficou encantado com os dotes interpretativos, precisão técnica e sonoridade límpida de Robledo. Após o concerto, em companhia de alguns colegas do Conservatório, foi ao camarim da artista, que em agradável palestra, falou sobre o violão, exemplificando com pequenos fragmentos, palestra da qual, segundo ele, todos os estudantes tiraram muito proveito e conclusões. Deste dia em diante, dedicou-se seriamente ao violão, encomendando da Espanha e Argentina, todas as composições de Tárrega, fotos e biografias. Além disso, durante oito anos estudou e analisou a obra de Tárrega, sua estrutura, efeito de seus portamentos e ligados, posição de reter o instrumento e a maneira de aferir as cordas, encontrando assim, a técnica que tanto procurava em vão nos tempos de adolescente. Durante esse período de oito anos estudando a obra de Tárrega, obtinha sua subsistência tocando contrabaixo na Orquestra Sinfônica Municipal [sic][465] .

Em 1919, chamou atenção a presença no repertório de Robledo de transcrições de uma gavota e um minueto, da obra *O Contratador de Diamantes*, do compositor brasileiro Francisco Braga[466]. Na década de 1920, publicou arranjos para violão solo de músicas populares como a composição de Catulo da Paixão Cearense, *Ontem ao Luar*, pela Casa Arthur Napoleão, tendo se apresentado no Rio de Janeiro com o renomado compositor de modinhas em diversas ocasiões[467]. Em 1920, o compositor João Octaviano Gonçalves (1892-1962)[468] dedicou uma série de quatro peças em homenagem a ela: *Nocturno*[469], *Estudo,*

---

[465] GONÇALVES, Leandro Márcio. **O processo de difusão do violão clássico no Brasil através da “Escola de Tárrega” entre 1916 e 1960**. 2015. Dissertação (Mestrado em Musicologia) − Universidade de Évora, Évora, 2015, p. 94. Certamente o autor refere-se à orquestra em atuação na cidade que, naquele momento, ainda não era um corpo estável.

[466] Ver mais sobre o recital em ANTUNES, Gilson Uehara. **Américo Jacomino Canhoto e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo.** Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo, 2002, p.45. Infelizmente estas partituras estão desaparecidas. Francisco Braga (1868-1945), compositor, regente e professor carioca. Foi aluno de Jules Massenet (1842-1912) em Paris, França. Foi o autor do *Hino à Bandeira Brasileira*, cujos versos foram escritos por Olavo Bilac (1905). Compôs (1905-1906), a partir de temas nacionais, a música para *O contratador de diamantes*, drama de Afonso Arinos. Ver mais em CARDOSO, André. Introdução a *Gavota* e *Minueto*, de *O contratador dos diamantes*, de Francisco Braga. **Revista Brasileira de Música**, v. 24, n. 1, 2011, p. 224-228. Vale lembrar que Francisco Mignone (1897-1986) compôs outra ópera com este mesmo nome em 1921. https://musicabrasilis.org.br/compositores/francisco-mignone , acesso em 05 out. 2020.

[467] TABORDA. Marcia. **Violão e identidade nacional.** Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2011, p. 92-93.

[468] Compositor, pianista, regente, natural de Porto Alegre, residente no Rio de Janeiro. Sua obra mais conhecida é a ópera *Iracema*, que estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1937.

[469] O *Nocturno* — composto em duas partes, (*Lento e Agitato*) —, conforme o manuscrito do autor, é datado de julho de 1917, período em que Octaviano ainda estudava composição no Instituto Nacional de Música do Rio de

Rêverie e *Moto Perpetuo*[470]. Observa-se, portanto, que Josefina transitava com o seu violão nos mais diversos contextos sociais.

Após temporada no Rio de Janeiro, a violonista realizou concertos novamente em São Paulo, no ano de 1923, sendo que a récita para imprensa antes do concerto no Conservatório motivou um extenso texto, sem assinatura, sobre a violonista:

> Josefina Robledo interpretou ontem à noite, trechos de Beethoven, Bach, Schumann e Tárrega, executando a obra desses autores com o cunho que lhes é peculiar e revestindo-as de muito colorido. A assistência, excelentemente impressionada, dispensou à notável virtuose, francos aplausos no final de cada número. Merece também uma referência especial o violão usado pela concertista, o qual não tem, ao contrário do que poderia supor-se, acréscimo de cordas. Impressiona otimamente pela sua sonoridade e é de fabricação paulista. Foi feito pelo fabricante sr. Francisco Pistoresi, desta capital[471].

Surpreende o fato de Josefina Robledo ter se apresentado no Conservatório Dramático e Musical utilizando um instrumento fabricado por um luthier local, praticamente desconhecido atualmente, que ainda por cima impressionou o articulista pela ótima sonoridade. Dias depois, um anúncio de apresentação de despedida da violonista com a participação dos atores Abigail Maia e Procópio Ferreira chamou atenção, por indicar o relacionamento de Josefina com artistas renomados do teatro brasileiro.

> **JOSEFINA ROBLEDO NO REPÚBLICA.**
>
> A distinta virtuose de violão, Josefina Robledo, está em véspera de deixar S. Paulo definitivamente. Desejando, todavia, despedir-se do público paulistano, que tantas palmas e tantos elogios lhe tem dispensado, a festejada artista resolveu dar uma última audição no República, quinta-feira próxima, 08/02. Será uma encantadora festa de arte, na qual Josefina Robledo terá o concurso de Abigail Maia e Procópio Ferreira, e de outros elementos de destaque da Companhia Brasileira de Comédia, atualmente no Apollo[472].

Janeiro. Alguns anos depois, após conhecer Robledo, compôs *Estudo (Vivace), Rêverie (Andantino) e Moto Perpétuo (Presto)*, todas datadas de março de 1920, dedicando-lhe as quatro obras (GONÇALVES, 2015, p. 78).

[470] Esta obra pode ser considerada a primeira obra escrita para violão no Brasil por um compositor não violonista, sendo contemporânea de Homenaje a Debussy, do compositor espanhol Manuel de Falla, apontada como a primeira obra escrita para violão por um compositor não violonista.

[471] *A Gazeta*, São Paulo, ano XVII, n.5124,03 fev. 1923, p. 5.

[472] *A Gazeta*, São Paulo, ano XVII, n.5124,03 fev. 1923, p. 5.

Alguns meses após o concerto de "despedida", Josefina apareceu em uma apresentação em homenagem ao compositor e pianista Marcelo Tupinambá, reforçando mais uma vez sua ligação com os músicos locais:

> Está anunciado para hoje o espetáculo organizado em homenagem ao distinto maestro Marcelo Tupinambá, um dos mais festejados compositores de música genuinamente brasileira e que vem enriquecendo o nosso folclore musical com trabalhos de merecimento.
> A récita tem o patrocínio do sr. Raymundo Duprat e da Câmara Municipal, foi organizado um bom programa, do qual constam: a engraçada comédia A inquilina de Botafogo e ato variado, em que atuam a violonista Josefina Robledo, em concerto de violão, o tenor Reis e Silva etc.[473].

Antes de partir definitivamente, Josefina Robledo realizou ao menos mais duas apresentações, sendo uma delas em São Paulo[474] e outra na cidade de Santos[475]. Em São Paulo, além dos recitais na capital, entre 1917 e 1919, tanto Robledo quanto Barrios fizeram temporadas de apresentações pelo estado. Sobre as diversas incursões ao interior e litoral realizadas pelos dois músicos, deve-se que levar em conta o período tumultuado que vivia a capital paulista. Além das já citadas consequências locais da Primeira Grande Guerra, desde meados da década de 1890 a economia cafeeira revelava-se vítima de seu próprio vigor: a produção cada vez maior derrubava os preços do produto no mercado internacional, e a crise afetava todos os setores de uma sociedade que tinha sua base em um só produto. Uma série de fatores culminou na histórica greve geral de 1917[476] e a insatisfação dos operários gerou instabilidade política e social na cidade. E o ano de 1918 foi ainda o pior: à guerra e às greves somaram-se a geada, uma praga de gafanhotos nas lavouras e a gripe espanhola, fatores que ficaram conhecidos como os cinco gês[477] que devastaram a região.

A presença desses instrumentistas representou um salto qualitativo e quantitativo para o violão paulistano. Eles ajudaram a colocar o instrumento em evidência, legitimando sua prática; conquistaram a crítica a favor do violão com suas performances; influenciaram a técnica e o repertório dos violonistas; o aprimoramento da luteria, além de constituírem uma rede de relacionamentos que fortaleceu e impulsionou o movimento local.

---

[473] *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano XLVIII, n. 16712, 8 maio 1923, p. 5.
[474] *A Gazeta*, São Paulo, ano XVII, n.52005, 12 maio 1923, p. 1.
[475] *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XL, n. 21574, 31 jul. 1923, p. 2.
[476] Ver mais sobre a greve e seu contexto em BIONDI, Luigi. A greve geral de 1917 em São Paulo e a imigração italiana: novas perspectivas. **Cadernos AEL**, 2009.
[477] Ver mais sobre o assunto em TOLEDO, Roberto Pompeu. **A capital da vertigem:** uma história de São Paulo de 1900 a 1954. São Paulo: Objetiva, 2015.

Os intercâmbios entre os músicos ampliaram as possibilidades técnicas e influenciaram diretamente o ambiente violonístico local. Eles possibilitaram a difusão de repertórios diferenciados, ampliando as práticas em torno do instrumento, cativando plateias diversificadas[478]. Cruciais para o crescimento do violão brasileiro, cada um à sua maneira, eles auxiliaram na formação do *mundo do violão* em São Paulo que se expandiu ainda mais com o advento da radiofonia, e da posterior união dos interesses da fonografia com as emissoras de rádio.

Outro importante fator de valorização do violão foi a ascensão do movimento modernista, conforme será visto no capítulo nove.

[478] BECKER, Howard S. **Art worlds**: updated and expanded. California: University of California Press, 2008, p.296.

8. REDE DE SOCIABILIDADES: INÍCIO DOS ANOS 20

Américo Jacomino, Agustín Barrios e Josefina Robledo passaram a ser referências do violão solo na cidade a partir desse período. Cita-se, como exemplo, um texto publicado em 1919 (s.a.), escrito por ocasião de uma das apresentações de Robledo. O autor começou dizendo que o violão " alcandorou-se às alturas do instrumental de concerto e tornou-se elemento poderoso para a virtuosidade de artistas que se dedicam ao estudo de sua literatura"[479], mas destacou que, mesmo antes daquele tempo, já existiam bons violonistas, como o " ultra-violonista da Pauliceia desse tempo, o Venâncio, que era mestre nesse instrumento", violonista sobre o qual nenhuma informação foi localizada e " o Theotonio[480], outro violonista de valia, que no S. Paulo de antanho fez época, sendo extraordinário onde foi parar o violão desse tempo?".

O articulista mencionou Canhoto, "que ainda mantém algo da tradição desses violonistas, mas esse mesmo já com certos laivos de *civilizado*, com tendências de seguir a moda dos violonistas que executam Bach, Beethoven, Schubert e outros autores de nomeada". Elogiou o paraguaio Barrios, "um técnico desse instrumento que, nas suas mãos, assumia certa superioridade como elemento de expressão, como variedade de efeitos, como exemplar de harmonização interessante na formação dos acordes, como recurso de modulações estranhas, pela sua novidade". E comparou Josefina a Barrios: "a consideramos superior a Barrios quando executa composições de autores espanhóis como Tárrega, Albeniz, Granados, Aguado, no arpejo Robledo é inexcedível. A nosso ver, nas peças de virtuosidade, o sr. Barrios tem a primazia".

É digno de nota o fato de o autor ter falado com nostalgia, em 1919, de um movimento de violão na cidade, que possuía repertório próprio e não se valia do repertório europeu, o que dá a nítida impressão de que uma valiosa produção tenha se perdido. Mais curioso ainda o autor colocar Canhoto na linha sucessória desta tradição, o que, de alguma forma, é um consolo: pode-se supor que as composições de Canhoto representem, através da genialidade do músico, uma síntese do movimento apontado pelo saudosista autor anônimo de 1919. Lamentável que, do século XIX, só tenha sido localizada, até o momento, uma peça do "violonista de valia", o Theotonio Gonçalves Côrrea, a já citada *Recordação Saudosa*. De

---

[479] *Correio Paulistano*, São Paulo, ano LVII, n. 20092, 12 jun. 1919, p. 3.
[480] Certamente referindo-se a Theotonio Gonçalves Côrrea, violonista e compositor pioneiro já tratado no capítulo 2.

todo modo, o que se pode depreender do texto, além das usuais contradições no trato do instrumento, é que já havia certa tradição de concertos de violão na cidade. Partindo dos primeiros concertos de Gil-Orozco com Martínez Toboso, realizados na última década do século XIX, pode-se traçar um arco de três décadas da presença de violonistas, professores, construtores de instrumento, composições, apresentações, críticas na imprensa, e, a partir de 1913, as gravações. De fato, a rede de cooperação que viria a dar sustentação ao *mundo do instrumento* estava se completando[481]. Faltava ainda o circuito de impressão de partituras para violão. Conforme visto, as músicas de violonistas nesse período eram publicadas em versões para piano, ou circulavam, entre os músicos em versões manuscritas.

Outro exemplo que ilustrou a referência que esses violonistas passaram a representar data de 1920. Publicado na *Revista Feminina*, o texto foi escrito por Helena de Magalhães Castro[482] (1902-1995), sob o pseudônimo de Helena Sol, em resposta a uma leitora que gostaria de dedicar-se ao estudo do violão, mas estava na dúvida se o esforço valeria a pena:

> **CANDIDA (Varjinha)**
>
> Apresso-me em responder a sua pergunta, e faço com alguma segurança e certeza. O violão é um instrumento dos mais amplos recursos. Claro está que cultivado como é entre nós, isto é, de ouvido e sem escola, torna-se um instrumento mesquinho e desagradável. Mas, nas mãos de artistas, como por exemplo, Tárrega, ele é tão rico como o piano, e em muitos casos, lhe é superior, pela delicadeza do som e por muitos outros efeitos de que o piano é incapaz.
> Pelo Brasil passaram, não há muito dois artistas, Barrios, paraguaio, e Robledo, espanhola. Se Candida ouvisse Chopin interpretado pelo primeiro, e Mendelssohn interpretado pela segunda, por certo que não faria essa pergunta.
> Se quer dedicar-se ao violão, compra o método espanhol de Aguado, que é um pouco antigo, antigo mas que é ainda aproveitável, e também o de Tárrega, que é moderníssimo e é o melhor. Se os estudar bem, poderá obter alguma vitória. Digo "alguma", porque o violão é tão difícil, que não basta o esforço próprio, senão auxiliado por um bom mestre. E no Brasil não se encontra nenhum mestre, nem mesmo mediocre.
> S. Paulo
> Helena Sol[483]

---

[481] BECKER, Howard S. **Art worlds**: updated and expanded. California: University of California Press, 2008.
[482] Helena de Magalhães Castro foi cantora, pesquisadora da música brasileira, professora de música, tocava violão e piano. Em 1931, ao lado do poeta Guilherme de Almeida e do maestro João Souza Lima, Helena fundou a Instrução Artística do Brasil (IAB). Ver mais em: ANDRADE. Marcelle Marques de. **Helena de Magalhães Castro:** uma intérprete genuinamente brasileira? (1924-1931). 2020. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) − Instituto de Estudos Brasileiros, USP, São Paulo, 2020.
[483] **Revista Feminina**, 1920, ano VII, número 78, p. 48.

O texto é interessante, pois apresenta um resumo daquilo que já foi visto até aqui: a rejeição ao cultivo "sem escola", que tornaria o instrumento "mesquinho e desagradável"; a mítica reverência ao espanhol Francisco Tárrega; e a tradição no uso dos métodos europeus, sejam os antigos, como o de Aguado, ou os modernos, como o de Tárrega, frisando a tradição de autodidatismo no aprendizado do violão[484].

Sobre a carência de professores de instrumento, não é possível afirmar isto tão categoricamente. Ao que se sabe, neste início de década, ao menos Baltar, João dos Santos e Leopoldo Silva estavam lecionando na cidade. Jacomino retomou suas aulas no final de 1924, em seu retorno à capital paulista. Oswaldo Soares e Atílio Bernardini também passaram a atuar como didatas em meados da década de 1920. A importância destes dois transcendeu o magistério, pois eles foram responsáveis também pela edição e circulação de métodos e partituras que iriam finalmente fechar o circuito necessário de atividades em torno do instrumento, possibilitando que o *mundo do violão*[485] se estabelecesse na cidade, mas havia outros violonistas em atuação na cidade e muitos lecionavam o instrumento, como será visto.

Uma notícia trazida pela revista *A Cigarra* (1920) indicou que a influência dos grupos introduzidos por João Pernambuco e sua trupe continuava dando frutos: o presidente do Estado, Washington Luis — aquele que, em 1906, enquanto Secretário da Justiça, era cobrado no sentido de coibir as práticas musicais "vulgares" que interrompiam o sossego dos paulistanos cultores da "ordem" — recebeu, por ocasião de seu aniversário, no Palácio dos Campos Elíseos[486], o grupo sertanejo d'*A Cigarra*. O conjunto, organizado pela citada revista, trazia entre seus integrantes moços e moças da alta sociedade vestidos de sertanejos, contando anedotas caipiras e cantando toadas caipiras e sertanejas, exemplificando uma prática já anteriormente abordada:

---

[484] O primeiro método publicado com os ensinamentos de Francisco Tárrega de que se tem conhecimento é de seu aluno Pascual Roch (1860-1921). É possível que Helena tenha se referido a uma edição da década de 1910 do Método Moderno para Guitarra deste compêndio. Embora a edição trilíngue (1921), realizada nos Estados Unidos, seja referenciada como a primeira edição do método, não se pode descartar a hipótese de que uma edição anterior, em espanhol, possa ter circulado no país, já que, desde 1901, a firma Pascual Roch tinha como representante em São Paulo o violonista Gil-Orozco, conforme já assinalado.

[485] Para a compreensão da formação de um *mundo da arte*, segundo a abordagem de Howard Becker, impõe-se um roteiro específico: devemos localizar a relação dos tipos de pessoa cuja ação é indispensável para o estabelecimento deste mundo. BECKER, Howard S. org.: Gilberto Velho. **Mundos artísticos e tipos sociais.** Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro: Zahar, p. 9.

[486] O Palácio dos Campos Elíseos (antigo "Palacete Elias Chaves"), situado na Avenida Rio Branco, zona central de São Paulo, foi projetado pelo arquiteto alemão Matheus Häusler. Originalmente construído para ser residência do cafeicultor e político Elias Antônio Pacheco e Chaves, passou a chamar-se Palácio dos Campos Elíseos quando se tornou sede do Governo e residência oficial do governador. *O Estado de São Paulo* (1915). http://www.aprenda450anos.com.br/450anos/vila_metropole/2-3_palacio_camposeliseos.asp, acesso em 12 jul. 2020.

> Na noite do aniversário do Dr. Washington Luis, presidente do Estado, o *Grupo Sertanejo d'A Cigarra*, foi comprimentá-lo, a carácter, nos Campos Elíseos. S. Exca. recebeu-o carinhosamente, convidando-o a tocar e a cantar no salão principal do Palácio. Foram cantadas diversas canções e toadas sertanejas pela senhorita Rosaura Cesar e pelo Sr. Francisco Nascimento Pinto, tendo este último narrado também interessantes anedotas caipiras. Os coros e os acompanhamentos em violão, viola, cavaquinhos, flauta, saxofone, chocalho e reco-reco, foram feitoas pelos srs. Antonio Nolis, Manoel da Fonseca Osorio, Leopoldo Antunes, Floriano Masseran, Hudson Gaia, Natal Nolis, José do Patrocínio e Luiz Lagoa, coadjuvados pela senhorita Maria Antonietta da Fonseca Osório. Todos os números executados foram entusiasticamente aplaudidos pelos cavalheiros, senhoras e senhoritas presentes. O *Grupo Sertanejo d'A Cigarra*, ficou cativado pela fidalga gentileza com que o acolheram e Dr. Washington Luís e sua exma. Família[487].

Figura 34. Grupo Sertanejo d'*A Cigarra*, em ocasião do aniversário do então presidente do Estado de São Paulo Washington Luís, no Palácio Campos Elíseos. Há a presença de duas mulheres na foto, sendo que as duas são as únicas que não estavam fantasiadas de "sertanejas".

Fonte: Revista *A Cigarra* (1920).

Vale ressaltar que as apresentações não eram realizadas pelos representantes diretos das manifestações tradicionais retratadas. Tratava-se de um grupo arregimentado pela própria

[487] Revista *A Cigarra*, São Paulo, ano VII, edição 148, 1920, p. 5.

revista, reforçando a relação já abordada, ou seja: para que fossem aceitas, era decisivo que as práticas populares fossem chanceladas pela elite. Não foram os sertanejos que entraram no palácio, mas a versão apropriada pela classe social que tinha trânsito naqueles espaços, legitimando-as. Cabe recordar que a valorização das raízes nacionais, tão cara aos modernistas, estava aflorando no país, e a cidade sediaria logo mais a Semana de Arte Moderna (1922). O violão passou a ser o instrumento inspirador do movimento, em oposição ao piano, representante da europeização que, não sem inúmeras contradições, o modernismo combateu. Este assunto será abordado no próximo capítulo.

Antes, serão tratados alguns personagens que despontaram até 1924 — ano do surgimento da radiofonia paulistana — atuando e interagindo no circuito local do instrumento. Aqueles cuja obra foi possível localizar foram tratados separadamente. Muitos, porém, ficarão aqui assinalados — pela atuação que se perpetuou em periódicos ou na recordação de músicos e memorialistas — como parte da investigação da rede de sociabilidades que compôs o circuito do instrumento na cidade. Registra-se aqui a atividade destes músicos também na esperança de que futuros pesquisadores possam se aprofundar ainda mais no rastreamento de suas obras, e que este estudo sirva de auxílio na recomposição de mais trechos da trilha musical da cidade.

Os violonistas que participaram da homenagem a Washington Luís, Hudson Gaia (conhecido como Petit) e Floriano Masseran (conhecido como Chuvisqueiro nos grupos paulistanos de inspiração sertaneja), foram bastante participativos no cenário musical da cidade do início da década de 1920. Com o estabelecimento da radiodifusão, Hudson Gaia (1896-?) trabalhou na Rádio Educadora Paulista, Rádio Cosmos e Rádio Difusora[488]. Até o momento, foi localizada apenas a partitura de uma composição para violão, a valsa *Na luz dos teus olhos*[489]. Petit deixou duas composições registradas em 78 RPM (1932) pela gravadora Arte-phone: O choro *Ranzinza* e a valsa *Beijos por Sociedade*. Existem diversas notícias de sua participação em grupos de inspiração sertaneja, como o organizado pela revista *A Cigarra*, durante a década de 1920 e início de 1930.

Graças ao "Grande Concurso de Música Brasileira", promovido pelo jornal *A Gazeta* com patrocínio da Rádio Educadora (1931), é possível conhecer um pouco mais da trajetória

---

[488] LIMA, Giuliana Souza de. **O som da garoa:** cultura radiofônica e produção musical em São Paulo (anos 1930 e 1940). 2018. Tese (Doutorado em História) − Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

[489] Arranjada por Aimoré e Garoto pela Editora Mangione, São Paulo, na década de 1940. Há ainda uma versão manuscrita desta obra na Coleção Ronoel Simões, em arranjo de Antônio Giacomino.

não somente de Petit, mas também de outros violonistas atuantes no período em São Paulo, pois o jornal publicou algumas reportagens que exibiram o perfil de diversos músicos participantes do concurso. O certame será tratado mais adiante.

Através do citado artigo, foi possível saber Petit nasceu na cidade paulista de Jacareí e fixou residência em Mogi das Cruzes, em 1919. Em 1920, Floriano Masseran convidou-o para participar do já mencionado grupo da revista *A Cigarra*, organizado por Gelásio Pimenta, diretor da revista. Foi banjista do conjunto de Jazz de Luiz Salvans (1924) e excursionou em trio com o Alonsito e Henrique Bifano, este último ficou mais conhecido como empresário. O trio figurou em programas da Rádio Educadora até 1928, ano em que passou a integrar o elenco da rádio, onde trabalhava em 1931, quando o artigo do jornal *A Gazeta* foi publicado. No regional da Rádio Educadora de São Paulo, fundado em meados década de 1920, atuou juntamente com Masseran, Pilé, Carraro e Garoto[490]. Na década de 1930, segundo Paraguassú, "o regional já era outro, com o Pecce, na clarineta, o famoso Zezinho, no cavaquinho, Alberto Marino, no violino, eu [Paraguassú], Petit, Sampaio, Pilé e Armandinho nos violões"[491]. Em 1932, era membro da orquestra Colbaz, conjunto instrumental dirigido pelo Maestro Gaó[492].

Figura 35. Anúncio de discos da Orquestra Colbaz. No piano e direção, Gaó; Acordeon, José Rielli; Clarineta, Jonas Aração; Flauta, Atílio Grany; Violão, Hudson Gaia (Petit) e Violino, José do Patrocínio Oliveira (Zezinho).

[490] MELLO, Jorge. **Gente Humilde:** Vida e música de Garoto. São Paulo: Edições SESC SP, 2012, p.33.
[491][491] PARAGUASSÚ. Org. Neide Lopes Ciarlariello. **Baú da Saudade.** São Paulo: Matarazzo, 2016, p. 132.
[492] CAMORIM. Botyra. **Sonata em quatro movimentos:** vida artística do maestro Gao. Mogi das Cruzes: Edição da autora, 1985, p. 20.

Fonte: Camorim (1995).

Sobre Floriano Masseran, sabe-se ainda menos. Ele foi igualmente citado por sua participação em diversos grupos de inspiração sertaneja, onde utilizava o codinome de Nhô Chuvisqueiro. Foi auxiliar de administração do *Correio Paulistano* (1915) e capitão do A. A. Santo Alberto, time de futebol[493]. Em 1921, formou um quarteto, composto por dois violões e dois cantores: "acaba de se fundar nesta capital o Quarteto Brasileiro de que fazem parte os srs. Floriano Masseran e João dos Santos, violonistas, Raul Torres e Januário de Oliveira, cantores"[494]. Fez parte do Grupo Regional da Rádio Record, "composto dos seguintes elementos: Armandinho, Laroza Sobrinho, Ernesto, Pinheirinho, Lazaro, Machado, Masseran e Orlito"[495].

---

[493] *Correio Paulistano*, São Paulo, ano LII, n. 18679, 17 jul.1915, p. 3. *Correio Paulistano*, São Paulo, ano LII, n. 18686, 24 jul.1915, p. 3
[494] Revista *A Cigarra*, São Paulo, ano VIII, n. 159, 1921, p. 21.
[495] *Correio Paulistano*, São Paulo, ano LXVII, n. 23813, 16 mar. 1930, p. 5.

Floriano Masseran parece ter sido um ator bastante importante na rede de sociabilidades ligadas ao violão do período, transitando em diversos contextos. Conforme visto, ele apareceu no texto sobre Petit, como tendo convidado o violonista para integrar o grupo da revista *A Cigarra;* e no artigo do jornal *A Gazeta* sobre Antônio Giacomino, violonista também conhecido como Lourinho, que será tratado adiante*:* "Lourinho, que veio à nossa redação trazido pelas mãos amigas de Masseran, é realmente um artista em toda a extensão da palavra"[496].

Dois outros dois violonistas passaram em palcos paulistanos antes do início das atividades musicais na radiofonia local. Em 1921, Benedito Capello fez uma apresentação no salão da Revista *A Cigarra*[497] e no teatro Politeama[498]. No repertório, Pujol, Mendelssohn, Coste, Verdi, Chopin. Não foram localizadas mais informações sobre este violonista, que, ao que parece, somente passou pela capital:

> O sr. Benedicto Soares Capello, que ainda recentemente realizou uma bem aplaudida audição no salão de A Cigarra, revelando-se um bom concertista de violão, segue por estes dias para S. José do Rio Pardo, de onde pretende iniciar uma tournée artística pelo interior do estado[499].

O outro foi o violonista cego Domingos Anastácio da Silva. Já citado pela execução de uma fantasia sobre temas da ópera *O Guarani*, apresentou-se no Conservatório Dramático e Musical em abril[500] e em setembro de 1924[501]. Executou, além de temas de ópera adaptados ao instrumento, composições próprias, a *Alvorada*, de Levino da Conceição, e *Bicho Feio*, obra de Agustín Barrios. Apesar de não termos localizado mais informações sobre este violonista, o fato de apresentar deficiência visual e do repertório incluir peças de Levino e Barrios, nos leva a supor que Domingos fosse próximo ao violonista Levino da Conceição.

8.1 João Reis dos Santos

João dos Santos (1886-1950), um dos integrantes do citado quarteto de Masseran (1921), foi um violonista de bastante destaque no cenário paulistano das décadas de 1920 e

---

[496] *A Gazeta* São Paulo, ano XXVI, n.7551, 13 abril, 1931, p. 2.
[497] *Correio Paulistano* São Paulo, ano LIX, n. 29699, 15 fev., 1921, p. 6.
[498] *Correio Paulistano*, São Paulo, ano LIX, n. 20785, 14, maio, 1921, p. 5.
[499] *Correio Paulistano*, São Paulo, ano LIX, n. 20709, 25, fev. 1921, p. 4.
[500] *A Gazeta*, São Paulo, São Paulo, ano XVIII, 05 abril 1924, p. 1.
[501] *Correio Paulistano*, São Paulo, ano LXIII, n., 17 set. 1924, p. 4.

1930. Sua obra é praticamente desconhecida atualmente e pouco se sabe sobre este músico, cujo nome completo era João Reis dos Santos. Felizmente, diferente da maioria dos violonistas deste período, foi possível localizar peças para violão solo de sua autoria em diferentes acervos particulares pesquisados. São músicas que revelam uma linguagem instrumental elaborada, conforme será possível observar. Hermínio Bello de Carvalho levantou a hipótese de que João dos Santos fosse paulista:

> Bandolim de Ouro, da Rua Uruguaiana, "ponto" dos artistas da época, onde se encontrava facilmente João dos Santos, compositor bastante divulgado por Dilermando. Ao que se sabe era paulista. Além dos *Batuques n°1 e 2*, conhecem-se também o *Paulista*, o *Alma Brasileira*. Gostava de escrever choros com modulações inesperadas para "derrubar" seus companheiros de roda, prática musical da época[502].

Embora Hermínio tenha citado Dilermando Reis como divulgador da obra, o violonista paulista não registrou nenhuma obra de João dos Santos. Em um dos manuscritos localizados no acervo de Jacob do Bandolim — feito a lápis, aparentemente incompleto, e em estado de conservação precário — há uma dedicatória que pode ter sido feita para Dilermando Reis: "D.R. Um abraço, João dos Santos". Trata-se de um fragmento do choro *Murmúrios.* Alexandre Gonçalves Pinto, conhecido como *Animal*, em seu célebre livro sobre o choro e os chorões no Rio de Janeiro, localizou-o no cenário fluminense, em 1936:

> Esse Chorão é o esplêndido plantador de modinhas, regular tocador de violão, poeta dos bons, possuidor de dom da palavra, tornando-se desta forma o orador dos pagodes daquele tempo, trabalha ele no fórum desta capital e reside em Niterói; tem uma boa palestra e é um bom amigo; há tempo não tenho o prazer de vê-lo, mas sei que ainda vive[503].

Ary Vasconcellos complementou, trazendo a informação de uma nota que Catulo da Paixão Cearense fez em seu livro *Mata iluminada*[504] sobre João dos Santos: "ainda vive. Está com seus 60 anos, mas forte e resistente. É hoje silencioso, mas foi um cantor inteligente e orador dos antigos "choros" de que nunca falarei sem saudades"[505].

---

[502] CARVALHO, Hermínio Bello de. **Mudando de conversa.** São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 107.
[503] PINTO, Alexandre Gonçalves. **O choro:** reminiscências dos chorões antigos. Typ. Glória, fac-símile, 1936 p.238.
[504] A primeira edição de *Mata Iluminada* foi em 1924. É bastante provável que esta citação não esteja na primeira edição. João dos Santos em 1924 deveria ter cerca de 40 anos de idade, e estava em São Paulo no período.
[505] CEARENSE apud VASCONCELLOS, Ary. **Panorama da música popular brasileira na "Belle époque**". Rio de Janeiro: Livraria Sant'Anna, 1977, p. 261.

Figura 36. João dos Santos, foto da capa de seu método prático, destaque para a posição impecável das duas mãos.

Fonte: Capa Método Prático João Reis dos Santos (s.d.)

A julgar pelas notícias dos periódicos, ele deve ter residido na capital paulistana entre 1920 e 1936, ano em que possivelmente teria ido residir em Niterói, caso a informação de *Animal* esteja correta. Publicou um método prático com seu nome completo, João Reis dos Santos. Foi o perfil de João dos Santos publicado pelo jornal *A Gazeta*[506] que trouxe a informação que ele nasceu no Rio de Janeiro. A exemplo dos demais violonistas do período, o repertório de João dos Santos era eclético, composto de obras de sua autoria, danças de salão e músicas de Francisco Tárrega. Recebeu a quinta maior votação como violonista no já citado concurso da Rádio Gazeta (1931), com mais de 30 mil votos, e participou ativamente no certame, organizando programas na mesma emissora para promovê-lo.

Em uma destas apresentações, um fato curioso chamou atenção, entre solos de violão de sua autoria, acompanhou dois cantores em composições: *Sem ti* e *Lamentos*. O jornal anunciou o nome do letrista: "as letras das canções de João dos Santos são de autoria do jornalista Euclides da Cunha"[507]. Lamentavelmente, não foi localizada mais nenhuma informação acerca desta parceria. Euclides da Cunha faleceu em 1909, João dos Santos tinha

[506] *A Gazeta*, São Paulo, ano XXVI, n. 7553, 16 abril 1931, p. 2.
[507] *A Gazeta*, São Paulo, ano XXVI, n. 7561, 24 abril 1931, p. 2. Euclides da Cunha (1866-1909), autor do célebre livro sobre a Guerra de Canudos, *Os Sertões* (1902).

25 anos. Não se sabe se foram utilizados textos de Euclides da Cunha pelo compositor ou se os dois de fato compuseram juntos.

Segundo o violonista carioca Nélio Rodrigues (1946-2020) e o violonista baiano Nicanor Teixeira (1928), João dos Santos teria uma música em parceria com o violonista carioca Othon Salleiro (1910-1999)[508]: "tem o famoso *Batuque* do João dos Santos que é parceria também. E ele contou, ele me mostrou a batucada que ele fazia, começou no *Batuque* com o João dos Santos"[509]. Como complementa Nicanor Teixeira:

> Ele [Salleiro] me disse que tinha uma parceria com João dos Santos. Um violonista, ótimo, adorava derrubar os outros, ninguém acompanhava ele não, tinha um swing. O Salleiro era muito amigo dele. Ele chegou a me passar este choro, um choro simples. Era um choro simples, mas bonito[510].

É possível que ambos estivessem referindo-se ao *Batuque nº1,* que recebeu diversas versões com diferentes nomes: *Malandro Descendo o Morro*, *Choro Clássico* e ainda *Choro Baiano*. O violonista paulista João Camarero gravou em vídeo uma versão desta obra com o nome *Malandro descendo o morro*[511]. Ou talvez se tratasse do *Batuque nº 2*, citado por Hermínio Bello, música que não foi encontrada. Também não foi encontrada a citada *Alma Brasileira*, ao menos como este nome, pois, conforme notado acima, João dos Santos tinha o hábito de atribuir mais de um nome para a mesma peça, dificultando a vida dos pesquisadores.

As obras do violonista, localizadas até o momento são: *Acabei de Crer*, *Arrufos* (ou *Paulista*), *Batuque nº1* (ou *Malandro descendo o morro/Choro Clássico/Choro Baiano*), *Bombardino*, *Carioca*, *Serelepe*, *Choro da Saudade* e *Evocativo*. De todas, a única que recebeu edição foi *Arrufos*, pela *Editora Fermata do Brasil* (1966), com digitação de Ronoel Simões. Dos manuscritos *Acabei de Crer e Evocativo* constam apenas as melodias.

Dos choros de João dos Santos, *Choro da Saudade*, *Serelepe* e *Bombardino* foram compostos em *forma ternária* ABA, ou seja, a última parte é uma repetição da primeira. Os

---

[508] Ver mais sobre Othon Salleiro em PRANDO, Flavia Rejane. **Othon Salleiro:** um Barrios brasileiro? Análise da linguagem instrumental do compositor-violonista. (1910-1999)**.** 2008. Dissertação (Mestrado em Musicologia) − Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

[509]RODRIGUES apud PRANDO. Em: PRANDO, Flavia Rejane. **Othon Salleiro:** um Barrios brasileiro? Análise da linguagem instrumental do compositor-violonista. (1910-1999)**.** 2008. Dissertação (Mestrado em Musicologia) − Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008, p. 90.

[510] TEIXEIRA apud PRANDO. Idem, 2008, p. 91.

[511] https://www.youtube.com/watch?v=xKOeMUk6hAU, acesso em 14 out. 2020.

outros dois apresentam a forma tradicional do choro, *forma rondó*[512] ABACA, identificada pelo pesquisador Manoel Corrêa do Lago[513] como "padrão carioca". Conforme será visto adiante, há uma prevalência dos choros mais curtos (ABA) na produção dos compositores paulistanos, não somente dos violonistas. Esta parece ser uma das características dos choros paulistanos. Este assunto será retomado ao final capítulo onze.

Conforme é possível notar através dos arquivos sonoros de *Arrufos (Paulista)* (Faixa 3) e *Carioca* (Faixa 4), João dos Santos era um compositor inventivo. Embora simples harmonicamente, suas obras exploram o idiomatismo do instrumento, utilizando paralelismo[514], recurso ainda não tão frequente no período, e contrapontos que revelam uma técnica composicional sofisticada. Quanto ao hábito das "modulações inesperadas", com o objetivo de "derrubar" os colegas nas rodas de choro — citado tanto por Hermínio quanto por Nicanor Teixeira — sobressaiu-se de modo singular no choro *Carioca*.

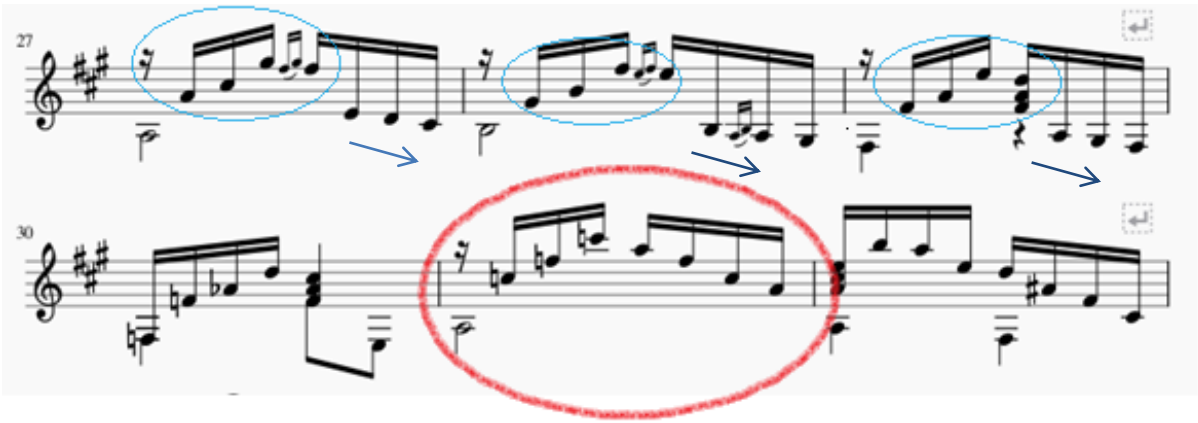
Na segunda parte do choro (B), o autor apresenta um diálogo entre uma melodia mais aguda, cujo padrão intervalar se repete, conforme as quatro notas caminham pelos acordes da tonalidade de lá maior; e o contracanto descendente no baixo, tão característico dos violões de sete cordas do choro, que responde a cada fragmento melódico, fazendo a ponte entre eles. Poucos compassos antes da cadência da parte B para retornar à primeira parte (A), o compositor introduz um arpejo em lá menor com sexta (ou seria fá maior com baixo em lá?). Indiferente, uma vez que a intenção é a ruptura, talvez uma maneira de deixar registrada sua marca pessoal, já que ficou lembrado pelo uso deste artifício. O trecho ainda revela a maestria do compositor na construção dos padrões de melodia e contracanto para o instrumento.

Figura 37. Fragmento do *Choro Carioca*, de João dos Santos.

---

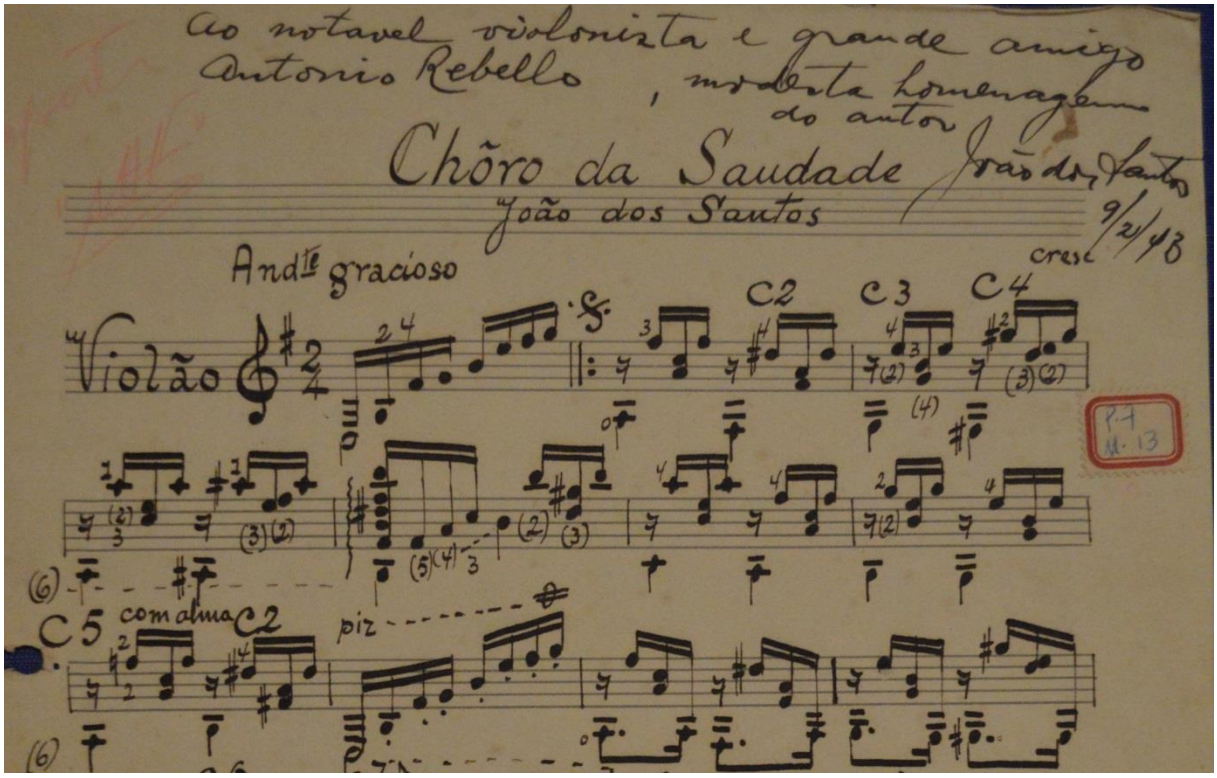
[512] Forma Rondó é uma forma musical estruturada a partir de um tema principal (A) e de pelo menos dois temas secundários de caráter contrastante (B, C, D etc.), sempre intercalados pela repetição do tema principal: ABACADA, etc. No caso do choro, convencionou-se a forma rondó em três partes: ABACA.

[513] LAGO, Manuel Aranha Corrêa do. **O boi no telhado. Darius Milhaud e a música brasileira no modernismo francês**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012, p. 181-182.

[514] O idiomatismo é o resultado sonoro proveniente das condições particulares que envolvem determinado meio expressivo de cada instrumento, no caso o violão. Paralelismo é a utilização de uma mesma posição de mão esquerda transitando em diferentes casas do violão. No piano, tal progressão seria dificultada pela constante mudança de molde da mão. Tal procedimento pode ser encontrado abundantemente nas obras de João Pernambuco e Villa-Lobos para o violão. BONILLA, Marcus Fachin; PREDADE, Acácio. Interrogando de João Pernambuco, e sua relação com a prática do Jongo. **Anais do XXIII encontro da ANPPOM**. Natal, 2013, p. 5.

Fonte: PRANDO (2021).

Um manuscrito autógrafo do *Choro da Saudade*[515] (1943), com dedicatória para Antônio Rebello (1902-1965), foi localizado no acervo pessoal deste último[516]. Trata-se de um choro curto, composto em duas partes, na tonalidade de mi menor, simples e bem escrito. Além de evidenciar a relação entre João dos Santos e um dos mais importantes personagens do violão brasileiro da primeira metade do século XX, o professor Antônio Rebello[517], esta partitura ainda comprova que João dos Santos sabia grafar músicas, e a caligrafia demonstra prática, além da habilidade.

Figura 38. Dedicatória do compositor João dos Santos a Antônio Rebello (1943) em um manuscrito autógrafo do *Choro da Saudade*. "Ao notável violonista e grande amigo Antonio Rebello, modesta homenagem do autor". Destaca-se a boa caligrafia musical e todos os detalhes que o compositor anotou, como as indicações precisas de dedilhados (número dos dedos da mão esquerda, corda em que a nota deve ser executada).

[515] Foi encontrada ainda uma versão para piano de Djalma Pádua (s.d.) do *Choro da Saudade* no acervo de Jacob do Bandolim.
[516] O acervo encontra-se em posse do violonista Sérgio Abreu, neto de Antonio Rebello (ver mais detalhes na Introdução deste trabalho). A cópia foi gentilmente cedida para esta pesquisa por Humberto Amorim e Ricardo Dias.
[517] O professor e violonista português Antonio Rebello foi mestre dos violonistas Turíbio Santos, Jodacil Damaceno e dos irmãos Sérgio e Eduardo Abreu, sendo que avô dos últimos dois violonistas.

Fonte: Acervo Antônio Rebello (Rio de Janeiro).

João dos Santos parece ter sido importante ainda para o cenário do violão na cidade de Campinas. O artigo "Apontamentos sobre o violão em Campinas", publicado na revista *Violão e Mestres*[518], informou que João dos Santos passava temporadas na cidade, onde, além de ministrar o instrumento, organizava concursos e apresentações, patrocinados por importantes casas comerciais daquela cidade. No ano de 1936, promoveu um concurso para classificação dos melhores acompanhadores de Campinas, "os solos a serem acompanhados pelos concorrentes, composições de João dos Santos, serão executados ao violão pelo próprio autor"[519]. Na programação do concurso, a primeira e a terceira parte do programa eram compostas basicamente de músicas de João dos Santos. As peças *solos* eram tocadas pelo autor; para canto e violão, com o compositor ao violão e Roberto Roldan, na voz; além de músicas executadas por trio e sexteto de violões[520].

Santos atuou também em duo de violões com um violonista chamado Bucione (sobre o qual nenhuma outra informação foi localizada):

---

[518] Revista *Violão e Mestres.* São Paulo: Giannini, nº 6, 1966, p. 6.
[519] Ibidem, p. 8.
[520] Em 1926, o violonista paraguaio Pablo Escobar (que será tratado adiante) apresentou o *Choro Brasileiro*, de autoria de João dos Santos, em programa na Rádio Educadora Paulista. Não foi encontrada nenhuma partitura com este nome, e não é possível saber se era mais um título para os choros já citados ou se foi apresentado um choro que se perdeu.

> **UNIÃO SANTO AGOSTINHO**.
>
> Na sede da União Santo Agostinho, realizou-se anteontem, 22 de maio, o 3º sarau litero-musical que essa antiga sociedade católica oferece a seus sócios e famílias, todas as quintas-feiras. No evento, o duo de violões formado pelos professores Bucione e João Reis dos Santos apresentou as seguintes músicas: i) "Imitação de cavaquinho". ii) "Gavotte". Por outro lado, o professor de violão João Reis dos Santos apresentou duas composições suas, inéditas, que foram calorosamente aplaudidas[521].

Além de se apresentar e promover programas em emissoras de rádio, João dos Santos organizava recitais do instrumento, e um deles, no Salão da Sociedade Germânia[522], chamou atenção pela presença de violonistas de diversas formações e gerações:

> AUDIÇÃO DE VIOLÃO. No próximo dia 08 do corrente mês, o exímio professor de violão sr. João dos Santos, promoverá, no Salão Germânia, uma audição desse instrumento, que hoje é tão apreciado pelos amantes da boa música. Essa audição terá o gentil concurso dos melhores professores desse instrumento, sr. João Avelino, Oswaldo Soares, Leopoldo Silva e Aristodemo Pistoresi[523].

Mais do que promover os concertos e lecionar, João dos Santos deve ter influenciado violonistas locais, entre ele Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto[524]. A grande quantidade de violonistas que grafaram peças de João dos Santos[525] aponta para uma difusão considerável de suas obras entre os pares de diversas gerações e formações. Estas partituras encontram-se dispersas nos acervos de Jacob de Bandolim, Almirante, Ronoel Simões e Antônio Rebello, mostrando que a difusão da obra também foi notável.

---

[521] *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XLI, n.21867, 24 maio 1924, p. 3.

[522] A Sociedade Germânia, pelo menos desde 1886, possuía um salão utilizado para pequenos concertos de música de câmara e bailes. Em meados de 1893, a Sociedade inaugurou o novo edifício do Clube, anunciando sua disponibilidade para bailes e concertos, e afirmando ser "o mais vasto e o de melhor acústica de São Paulo". BINDER, Fernando Pereira. **Profissionais, amadores e virtuoses:** piano, pianismo e Guiomar Novaes. 2018. Tese (Doutorado em Musicologia) − Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, p. 118.

[523] *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XLI, n. 21946, 02 set. 1924, p. 4.

[524] Um dos manuscritos do choro *Arrufos*, localizado na Coleção Ronoel Simões, trouxe a seguinte inscrição: "Arrufos, choro. Gravada na fita pelo Garoto, na cidade mineira de Pedro Leopoldo, em 06/04/1952. Escrita para violão pelo maestro José Torres", indicando que o compositor fazia parte do repertório de Garoto.

[525] Entre eles Ronoel Simões, José Lansac, Vital Medeiros, Atílio Bernardini, Maurício Nogueira, Edmar Fenício e Paulo César Faria (Paulinho da viola), este último realizou uma das cópias do choro *Carioca*, datada de 1962, localizada no acervo de Jacob do Bandolim. Os choros *Paulista*, *Batuque* e *Carioca* foram os que apresentaram mais versões.

8.2 Leopoldo Silva

Sobre Leopoldo Silva, acima citado entre os melhores professores da cidade, não foram localizadas datas de nascimento, morte ou qualquer informação sobre sua origem ou formação. Atuou regularmente no meio musical paulistano na década de 1920, mas, a julgar por uma notícia do jornal *A República*, do Paraná, Leopoldo Silva teria travado contato com Agustín Barrios ainda na primeira visita do violonista paraguaio (1917-1919):

> LEOPOLDO SILVA. Para Ponta Grossa, onde dará um concerto de início de sua turnê artística, seguiu hoje o exímio violonista patrício Leopoldo Silva que numa permanência de dois meses nesta capital tem se feito apreciar em audições públicas e particulares.
> O público pontagrossense aplaudirá certamente o distinto patrício, de quem, d'uma feita, disse em São Paulo, o genial Barrios: *usted no toca mejor que yo, pero tan bien como yo.*
> Agradecendo a visita de Leopoldo Silva, auguramos-lhe pleno sucesso[526].

Seja como for, seu concerto para imprensa em São Paulo realizou-se em abril de 1921, assim noticiado pela revista *A Cigarra*:

> AUDIÇÃO DE VIOLÃO
> Realizou-se, numa das salas da redação d'A Cigarra, a audição de violão do sr. Leopoldo Silva, dedicada à imprensa. O auditório compunha-se não só de jornalistas como também de outras pessoas, entre as quais vários apreciadores daquele instrumento.
> Foi excelente a impressão deixada pelo Sr. Leopoldo Silva. A sua execução é homogênea e sem asperezas, notando-se na sua interpretação uma natureza sentimental.
> As peças executadas foram muitíssimo aplaudidas e algumas bisadas[527].

Sobre a mesma apresentação, o jornal *Correio Paulistano* estampou, além do repertório executado pelo violonista, o nome de três de suas composições. O preconceito contra o violão marcou presença mais uma vez, operando mesmo na hora de exaltar o instrumentista:

> Em audição especial dedicada à imprensa paulistana, exibiu-se ontem à tarde, na redação da nossa colega *A Cigarra*, o violonista patrício sr. Leopoldo Silva. Sem artifícios ou acrobatismos de qualquer espécie, mas unicamente servido por uma técnica segura e brilhante, o sr. Leopoldo Silva

---

[526] Jornal *A República*, Curitiba, ano XXXV, n. 3, 05 jan. 1921, p. 1.
[527] Revista *A Cigarra*, São Paulo, ano VIII, n. 159, 1921, p. 22.

> revelou-se, na execução de interessante programa, um solista exímio do difícil e ingrato instrumento, tido e havido como mero órgão de acompanhamento, pela reconhecida pobreza de sua escala cromática. Além dos reduzidos recursos do instrumento, outra dificuldade e que não é das menores, é a que se antolha ao solista de violão, constituída pela escassa literatura musical apropriada. A ambas essas falhas, porém, supriu perfeitamente o concertista de ontem, já pelos excelentes efeitos de sonoridades que arrancou ao instrumento, já pela felicidade e fidelidade com que transcreveu para o violão composições de vários autores, escritas algumas para orquestra e outras para piano. Os presentes na audição de ontem, bem compreenderam o trabalho e a inteligência do sr. Leopoldo Silva, aplaudindo-o com sinceridade ao final de cada um dos seguintes números:
>
> i) "O Guarani", fantasia de Carlos Gomes. ii) "Belle fille de Seville", gavota de Czibulka. iii) "Souvenir de Martha", Streabbog. iv) "Il trovatore", pot-pourri, Verdi. v) "La voix du Coeur", Van Gael. vi) "La Traviata", Verdi.
>
> Ao finalizar a execução do último número desse programa, o sr. Leopoldo Silva, atendendo a insistentes pedidos do auditório, executou as composições "Céu do Paraná", "Noite calorosa" e "Prece", todas de sua autoria, revelando-se também um compositor servido por boa inspiração. Enfim, já pela execução de todos os números, já pelas suas composições, o sr. Leopoldo Silva impressionou otimamente os presentes que, como dissemos não lhe regatearam palmas"[528].

Trata-se da primeira menção na impressa paulista acerca da execução de uma fantasia da mais conhecida ópera de Carlos Gomes[529]. Conforme já citado, fantasias sobre temas de óperas foram uma constante no século XIX e início do XX no repertório para violão[530]. Do repertório de Leopoldo Silva faziam parte ainda: o *Capricho árabe*, de Francisco Tárrega; *Una lágrima*, de Sagreras; e *Canção do berço* [*Canción de Cuna*], de

---

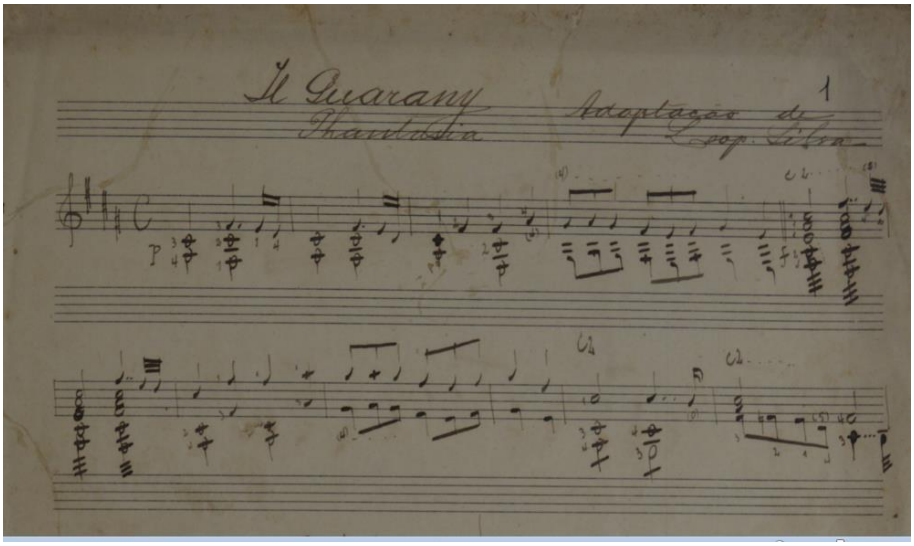
[528] *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XVIII, n. 20754, 15 abril 1921, p. 3.

[529] Embora seja possível que os violonistas espanhóis Gil-Orozco e Martínez Toboso tenham apresentado uma adaptação para duo da fantasia sobre temas da ópera O Guarani em São Paulo, em 1890 — uma vez que ela fazia parte do repertório do duo desde 1889 —, não se pode afirmar que o fizeram, já que não foram localizados vestígios da possível performance da peça na cidade. Canhoto registrou em disco sua fantasia pela Odeon (1926), com acompanhamento de José Sampaio ao violão.

[530] Em São Paulo, além de Leopoldo Silva (1921; 1924; 1926; 1927), fantasias sobre os temas d'*O Guarani* foram executadas pelos seguintes violonistas: Domingos Silva (1924); Larosa Sobrinho (1926) e Canhoto (1927). Canhoto registrou em disco sua fantasia pela Odeon (1926), com acompanhamento de José Sampaio ao violão. O violonista Aimoré, embora não tenha sido localizada nenhuma informação sobre apresentação da peça publicamente, também deixou sua versão de uma fantasia sobre temas d' *O Guarani*, em manuscrito autógrafo. Há ainda uma cópia desta adaptação, assinada por Vicente Moreno (1950). Ambas fazem parte da Coleção Ronoel Simões. Curiosamente, a peça publicada por Theotonio Correa, em 1882, levava o título de *Pery*, personagem central do enredo da ópera do compositor Carlos Gomes.

Emílio Pujol (1886-1980)[531], numa evidente influência do repertório Tárregueano. Como professor, o já mencionado Antônio Giacomino foi seu aluno de maior destaque[532].

Embora seja um dos compositores cujas obras não foram localizadas até o presente momento, duas adaptações suas, verdadeiras joias musicológicas, fazem parte da Coleção Ronoel Simões: a citada *Fantasia sobre o Guarani*, de Carlos Gomes; e o *Hino Nacional Brasileiro*. Há também uma cópia da *Canción de Cuna,* peça de Emílio Pujol[533]. Embora não tragam a assinatura, pela semelhança da grafia, é possível que as três peças tenham sido escritas pela mesma pessoa. No entanto, não se pode afirmar se são de fato manuscritos autógrafos de Leopoldo Silva. Ao que tudo indica, Leopoldo Silva deve ter exercido um papel importante na difusão de partituras para o instrumento nas décadas de 1920 e 1930. É uma pena não termos acesso às suas composições e a mais informações sobre sua formação e atuação.

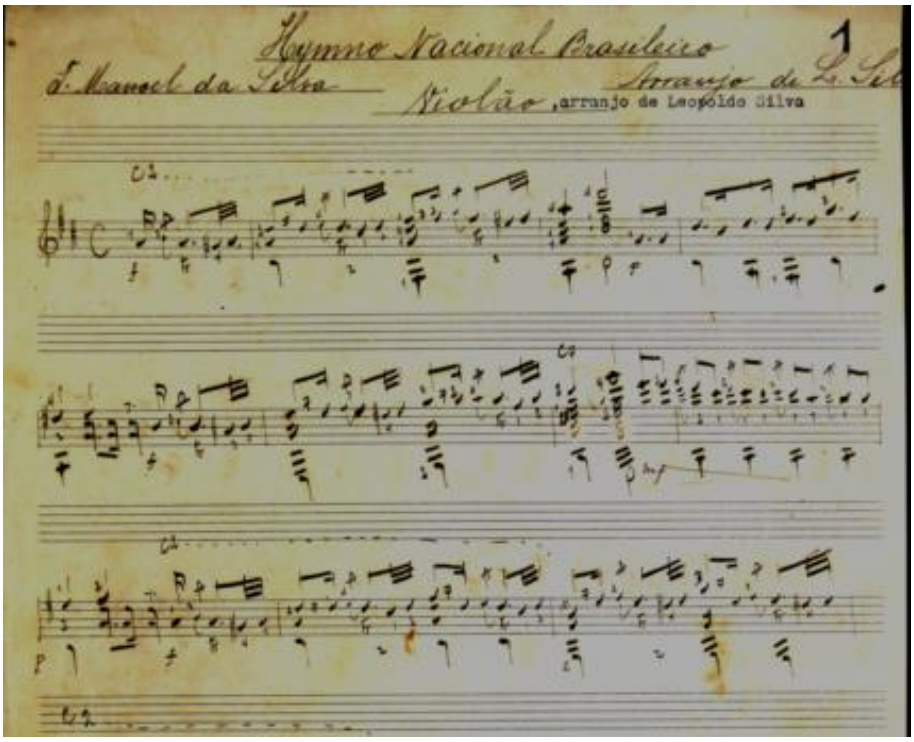
Figura 39. Excerto da adaptação do *Guarani*. O manuscrito não traz autor ou data, não sendo possível saber se se trata da caligrafia do próprio arranjador Leopoldo Silva.

Fonte: Coleção Ronoel Simões.

---

[531] *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XLI, n. 22016, 11 nov. 1924, p. 2. Emílio Pujol, violonista espanhol, foi discípulo de Francisco Tárrega.

[532] Eles chegaram a publicar um arranjo, pela Casa Delvecchio, em coautoria, da gavota *Tu e Eu*, obra de Alphons Czibulka (1842-1894), um compositor eslovaco bastante executado pelos violonistas na cidade, mas também pelos pianistas. A primeira citação da execução de obras de Czibulka para violão foi em concertos de Agustín Barrios (1917), sendo que Pablo Escobar, Leopoldo Silva, Levino da Conceição e Antônio Giacomino executaram gavotas do compositor na cidade nas décadas de 1920 e 1930.

[533] Interessante notar que a peça *Canción de Cuna*, composição do violonista espanhol Emílio Pujol, recebeu edição somente em 1931, pela casa francesa Max Eschig, o que indica uma boa difusão da peça em São Paulo bem antes da impressão da partitura e reforça a ideia da existência de um circuito de manuscritos entre os violonistas. A peça foi executada pela primeira vez na cidade em 1919, por Josefina Robledo, além de Leopoldo Silva (1924, 1926, 1927), executaram a *Canción de Cuna*, ou *Canção do Berço*, os violonistas: Benedito Capello (1921), Aristodemo Pistoresi (1925), Oswaldo Soares (1926) e Antonio Giacomino (1927).

Figura 40. Excerto de uma cópia manuscrita do *Hino Nacional Brasileiro*, em arranjo de Leopoldo Silva, possível manuscrito autógrafo do arranjador.

Fonte: Coleção Ronoel Simões.

8.3. Theotonio Côrrea (filho)

O violonista e compositor Theotonio Côrrea (1881-1941), filho de Theotonio Gonçalves Côrrea (violonista pioneiro na cidade, tratado no capítulo 2), participou do início da radiofonia e da fonografia elétrica em São Paulo. Em 1929, apresentou-se em duo com José Martins Duarte de Mello, o Melinho de Piracicaba[534] (1873-1960), e meses depois, João Avelino Camargo somou-se ao duo[535]. Juntos, formaram o primeiro trio brasileiro de violões do qual se tem notícias, o trio Três Sustenidos. Theotonio teve duas músicas registradas na fonografia pelo citado trio (1930): *Cadê o cruzeiro* e *Bancando o Nazareth*. *Cadê o Cruzeiro*[536] foi editada para violão solo e arranjada para três violões para as gravações fonográficas, apresentações em público e programas da radiofonia.

---

[534] *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XLI, n. 23637, 21 ago. 1929, p. 6.
[535] *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XLI, n. 23698, 10 out. 1929, p. 7.
[536] A partitura está classificada como maxixe e foi revisada por Atílio Bernardini, ver mais em capítulo 4, em 4.4.1

Participou ativamente de apresentações públicas, em 1931, por exemplo, apareceu ao lado da soprano brasileira Elsie Houston (1902-1943) em apresentação no Portugal Clube:

> Antes de mais uma viagem para a Europa, Elsie Houston participou da "Tarde Musical" organizada pelo compositor Luiz Gonzaga Assumpção no dia 08 de janeiro de 1931 no salão do Portugal Clube. Encarregaram-se das interpretações, além de Elsie Houston, Jayme Redondo, Edgard Arantes, Antônio Marino Gouvêa, Maria Graccho e José Galante. Elsie Houston interpretou *Porque sou triste*, de Decio Abramo, e *Papai*, de Assumpção Fleury. Os acompanhamentos foram feitos, ao piano, pelo próprio L. Gonzaga Assumpção. A apresentação reuniu, também, músicos populares como Gaó (Odmar Amaral Gurgel - piano); Jonas; Zezinho (banjo, cavaquinho); Petit (violão); Calazans; Sampaio (violão); Theotônio Corrêa (violão); Pinheirinho (cavaquinho) e João Avelino Camargo. Os músicos Gaó, Jonas, Zezinho e Petit participaram de gravações junto com Elsie Houston[537].

Apresentou-se na radiofonia dos anos 1930 em duo com de banjo e cavaquinho, com o multi-instrumentista Adail Pinheiro Machado (1909-1944), mais conhecido como Pinheirinho[538]. Sua última aparição em concertos públicos noticiada pelo jornal foi em 1936, participando de um duo com um violonista chamado Antonio Mastrangelo, quando executaram a peça *Edith*, de João Avelino de Camargo e *Una Lagrima*, de Sagreras.[539].

8.4 João Avelino de Camargo

As informações sobre João Avelino de Camargo (1880-1936), já mencionado como aluno e amigo de Barrios, são bastante dispersas. As primeiras notícias nos periódicos sobre ele surgiram no ano 1921, embora seja provável que ele tenha iniciado anteriormente. Seguindo o mesmo padrão de repertório de seus contemporâneos, mesclava obras clássicas transcritas para o instrumento, peças características e obras de sua autoria. Apresentou-se no Conservatório Dramático e Musical[540] e na Associação do Rosário Perpétuo do Brás[541]. O repertório foi: a gavota *Iole*, de sua autoria, *Berceuse*, de Schumann, e *Uma lágrima*, de Gaspar Sagreras. Em 1924, apresentou-se na União Católica Santo Agostinho, tocando, além da mazurca *Iole* e *Una Lagrima*, de Sagreras, a mazurca *Recordação Saudosa*, de Theotonio Gonçalves Côrrea (pai).

---

[537] BERTEVELLI, Isabel. Elsie Houston e o canto nacional dos anos 1920 a 1940: trajetória profissional da "genuína voz brasileira". Revista Brasileira de Música, v. 29, n. 2, p. 365-397.
[538] *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XLII, n. 23792, 19 fev. 1930, p. 8.
[539] *Gazeta Popular*, ano VI, nº 2017, São Paulo, 29 ago. 1936, p. 2.
[540] *Correio Paulistano*, São Paulo, ano LIX, n.20664, 10 jan. 1921, p. 2.
[541] *Correio Paulistano*, São Paulo, ano LIX, n. 20942, 23 out. 1921, p. 4.

> UNIÃO CATÓLICA SANTO AGOSTINHO. Com muito brilho, realizou-se sábado último na sede da União Católica Sto. Agostinho, o festival oferecido às famílias dos associados. A segunda parte do programa se iniciou com três solos de violão pelo professor João Avelino, que interpretou "Recordações saudosas", "Yole", de sua composição e "Lágrimas", de Sagreras, arrancando demorados aplausos da assistência[542].

Em sarau na mesma União Católica, tocou *Recuerdos de Alhambra*, de Tárrega, e mais três números extras; e, em uma terceira apresentação, novamente *A Lágrima* e *Choro Paulista* e *Recordação Saudosa*[543]. Esses poucos exemplos revelam mais uma vez a versatilidade do repertório desses violonistas: peças de concerto de autores como Tárrega e Sagreras, estilizadas danças de salão como as mazurcas *Recordação Saudosa* e *Iole*, e músicas de caráter brasileiro, como o *Choro Paulista*.

Conforme já mencionado, Avelino ainda teve destaque na radiofonia com o grupo Três Sustenidos (1929) e algumas de suas obras sobreviveram, seja pelas gravações do trio, ou através de partituras manuscritas e editadas. A gavota *Iole*, e os choros *Sabãozinho* e *Negrinha de filó* foram gravados pelo trio. *Iole* (Faixa 🔈 5) e *Edith* (Faixa 🔈 6) foram editadas pela casa Manon e Del Vecchio, respectivamente (c.1930), sendo que *Edith* teve revisão de Atílio Bernardini.

Duas citações sobre Avelino em livros que se restringem ao território musical do choro carioca — "nasceu presumivelmente em São Paulo, por volta de 1870, e deve ter falecido também na capital paulista, lá por 1940"[544] e "violonista de mérito, discípulo do grande Barrios. É de São Paulo. Vive ainda, pesado de anos"[545] — nos fazem crer que Avelino tenha frequentado as rodas de choro no Rio de Janeiro. Além disto, Antônio Rebello realizou duas cópias da mazurca *Iole*, uma em 1930 e outra em 1940, indicando que sua obra circulou no ambiente violonístico da capital federal. Avelino era próximo de João Pernambuco, a quem endereçou uma carta, em 1924, quando se referiu a um período passado no Rio de Janeiro, durante o carnaval daquele ano. O conteúdo da carta é interessantíssimo para o intuito do presente estudo de rastrear a rede de sociabilidades em torno do instrumento:

---

542 *Correio Paulistano*, São Paulo, ano LXII, n. 21.803, 19 mar. 1924, p. 4.
543 ANTUNES, Gilson Uehara. **Américo Jacomino Canhoto e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo.** DISSERTAÇÃO, Universidade de São Paulo, 2002, p. 24.
544 VASCONCELLOS, Ary. **Panorama da música popular brasileira na "Belle époque**". Rio de Janeiro: Livraria Sant'Anna, 1977, p.262.
545 PINTO, Alexandre Gonçalves. **O choro:** reminiscências dos chorões antigos. Typ. Glória, fac-símile, 1936 p.250.

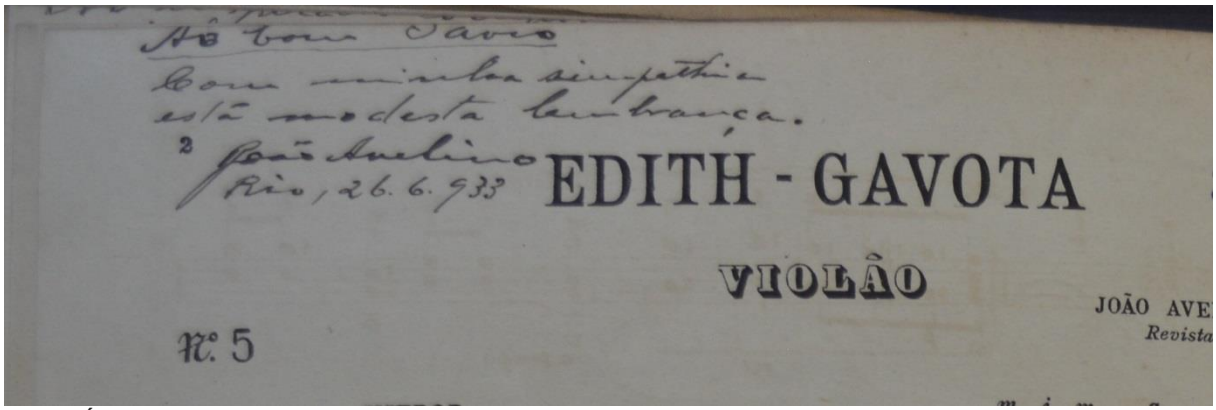
Caro João Pernambuco:

Desejo-te saúde e bastante disposição para sempre dedilhares o nosso querido pinho! Preciso que você me preste um obséquio que é o seguinte: Quando aí estive, pelo carnaval, o *Levino Albano* [grifo nosso], fez-me presente de uma segunda de aço para violão que junto envio para amostra afim de que o amigo veja se é possível descobrir aí no Rio ou então indagar do Levino onde ele a adquiriu.
Segue hoje para aí, e vai se hospedar no Copacabana Hotel, *o nosso Mário Amaral* [grifo nosso]. Você não deixe de ir visitá-lo, pois é um dos melhores artistas do violão, moço distinto e, sobretudo muito gentil. Sei que você, que possui o fogo sagrado de artista, como dizia *o nosso Barrios* [grifo nosso], vai apreciá-lo e muito.
Se não encontrares a segunda igual à amostra, compre-me uma das mais finas e entregue ao amigo Mário Amaral que por obséquio será o portador. Recomende-me aos conhecidos e receba um forte e saudoso abraço.

Do amigo, João Avelino[546]

Na biblioteca de Isaías Sávio, pertencente à Coleção Ronoel Simões, as duas obras de Avelino, editadas pela Casa Del Vecchio, as mazurcas *Edith* e *Iole,* aparecem com dedicatória do compositor ao violonista Isaías Sávio. Assim, sabe-se que, no ano de 1933, o violonista paulistano também esteve na capital federal. Além de evidenciar a relação entre os dois músicos, trata-se de uma demonstração evidente de que Isaías Sávio tinha conhecimento do movimento do violão na cidade de São Paulo já no início da década de 1930.

Figura 41. Dedicatória de João Avelino para Isaías Sávio. "Ao bom Savio, com minha simpatia esta modesta lembrança. João Avelino, Rio, 26.6.1933". Indicando a relação entre os dois violonistas e corroborando a informação de que Avelino frequentava o ambiente violonístico da capital federal.

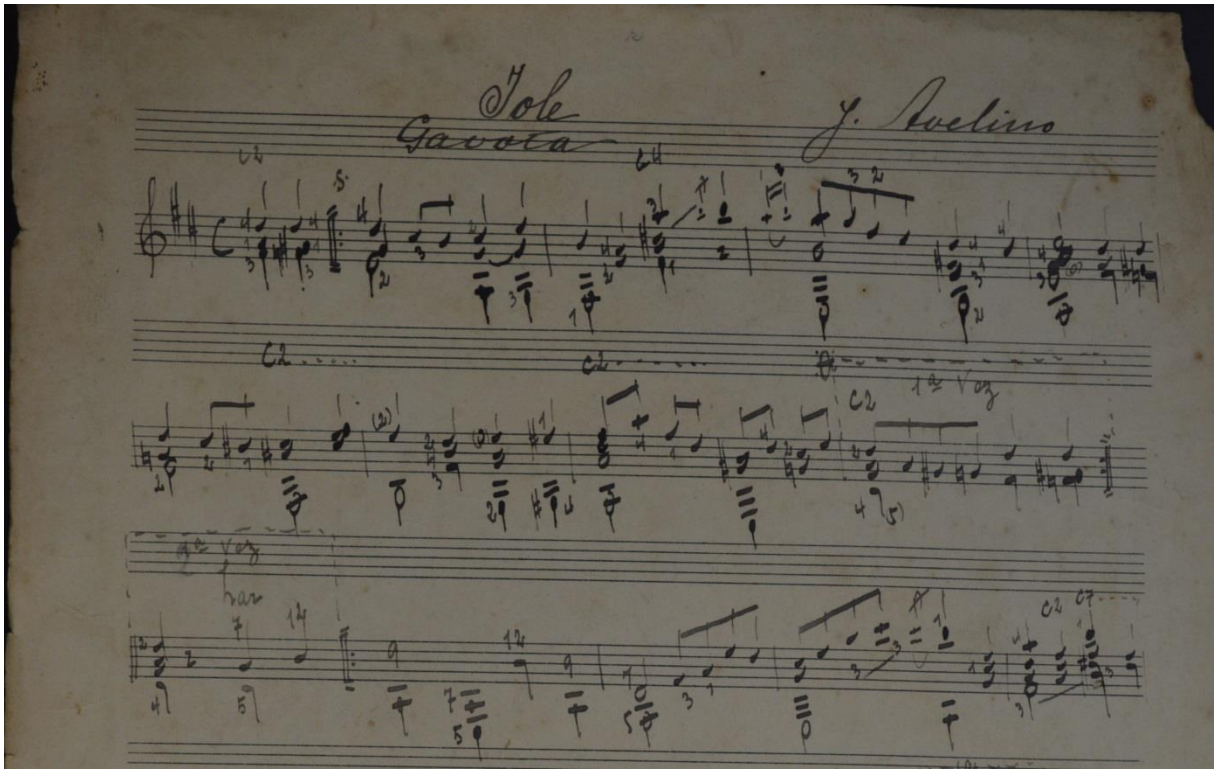


Fonte: Álbuns de músicas Isaías Sávio (Coleção Ronoel Simões).

[546] PRATA, Paulo. **João Pernambuco, o Violão Brasileiro:** Biografia e retrospectiva artística. Rio de Janeiro: Letras e Versos, 2019, p. 199.

Paulo Prata, autor de uma biografia de João Pernambuco, gentilmente cedeu uma cópia da citada carta para que fosse possível comparar a letra de Avelino com a caligrafia de manuscritos constantes na Coleção Ronoel Simões. Pela semelhança da letra, o excerto abaixo é parte de um manuscrito autógrafo da gavota *Iole* (s.d.). As peças de João Avelino representam a síntese do repertório cultivado pelos violonistas neste período: músicas de salão e choros, explorando os idiomatismos do instrumento e deixando transparecer, aqui e ali, o sotaque caipira que insistia em permanecer na música e nos costumes da metrópole em crescimento.

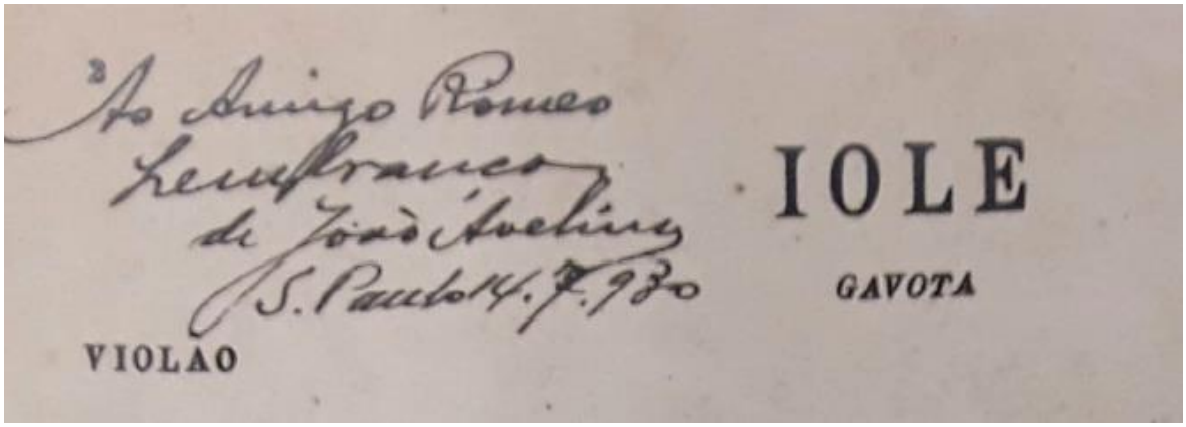
Figura 42. Excerto do manuscrito autógrafo da gavota *Iole*, de João Avelino.



Fonte: Coleção Ronoel Simões.

Outro exemplar de *Iole*, também localizado na Coleção Ronoel Simões, trouxe a dedicatória do compositor para o luthier paulistano Romeo Di Giorgio. Percebe-se que João Avelino estava inserido numa rede mais ampla de sociabilidades ligadas ao violão, não somente local, fato que deve ter auxiliado na circulação de sua obra.

Figura 43. Dedicatória de João Avelino de Camargo para Romeo Di Giorgio, em exemplar da gavota *Iole*: "Ao Amigo Romeo, Lembrança de João Avelino, São Paulo 14.07.1930".



Fonte: Coleção Ronoel Simões.

8.4.1 Levino Albano da Conceição

Um dos violonistas citados na carta de Avelino foi Levino Albano (1883-1955). Em um período em que o ensino formal ainda não era uma realidade, o violão era, muitas vezes, ensinado de maneira oral, ou seja, sem o uso de partituras. Conforme já foi salientado, muitos violonistas que sabiam ler partituras executavam também outro instrumento e aproximaram-se do violão através dos métodos europeus oitocentistas, entre eles Atílio Bernardini e Ernani Figueiredo, por exemplo, que eram violinistas. E havia também os instrumentistas cegos que estudavam música em institutos especializados, como o Benjamin Constant, sendo o mais conhecido deles justamente Levino Albano da Conceição[547].

Ele nasceu em Cuiabá, Mato Grosso, e ficou cego aos sete anos, quando começou a aprender música. Aos 12 anos de idade, mostrava total domínio do violão, já com capacidade de improvisar, tendo sido uma atração em sua cidade. Mudou-se para o Rio de Janeiro e foi estudar música no Instituto Benjamim Constant (1904). A partir de 1917, iniciou trabalho de ensino de música para deficientes visuais e incentivou a criação de escolas para cegos no Rio de Janeiro[548]. Deixou alguns registros de suas composições em discos de 78 RPM. Foi professor do célebre violonista paulista Dilermando Reis (1916-1977)[549]. Realizou diversas

---

[547] COUTO, Flávio; DE OLIVEIRA, Silva. Luz aos cegos, sons ao mundo: aspectos do ensino musical escolar sob o método braile, em uma escola brasileira (1926 a 1935). **Governo do Estado de Minas Gerais**, 2010, p. 36-45.

[548] KFOURI, Maria Luiza. **Violões do Brasil**. Cap., 1 e 2. In: TAUBIKIN. Myriam. São Paulo: Senac, 2004, p. 40-41.

[549] Dilermando Reis gravou duas composições do mestre mato-grossense: *Canção Gaúcha*, no disco Junto a teu coração (Continental, 1964), e *Cateretê mineiro*, no disco Gotas de Lágrimas (Continental, 1965).

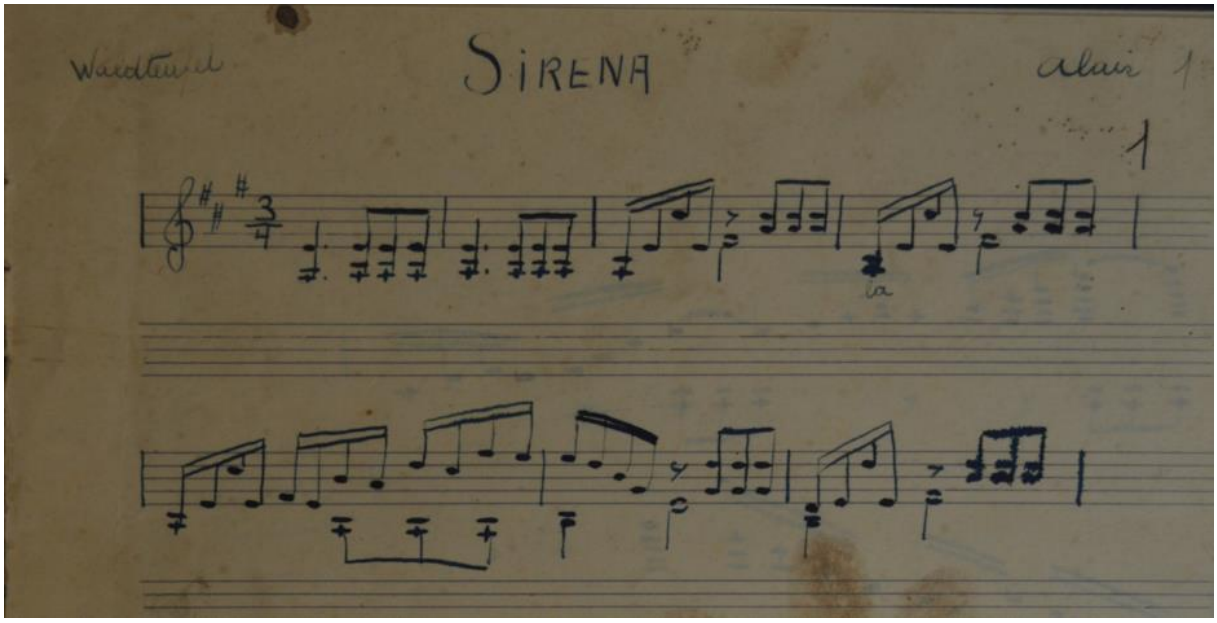
turnês pelo Brasil e circulou em diferentes circuitos de violonistas pelo país, entre eles os de São Paulo e do Rio de Janeiro. Em 1925, o poeta Manuel Bandeira descreveu um concerto que assistiu do violonista matogrossense:

> **Violão de Levino**. Registramos também nesta crônica o concerto de violão do nosso Levino Conceição. Levino tem um mecanismo vertiginoso. Raramente se atropela e quando tal lhe sucede, sente-se que foi por traição do tato, desajudado da vista que lhe falta. A sonoridade é redonda, vibrante, comovente. Como compositor do instrumento, é ótimo, com recursos característicos, o que mostrou no maxixe *Há quem resista?* De fato irresistível, e no romance *Alma Apaixonada*. É pena que os violonistas não organizem os seus programas com alguns números de canto. Afinal o violão é por excelência instrumento acompanhador e irmão gêmeo da modinha. Como os concertos de violão ficariam agradáveis, pondo-se de parte as reduções pobríssimas de músicas clássicas e óperas em favor do canto característico de nossa gente! O sucesso seria outro. Haja vista o agrado que causou a modinha intercalada na *Terra Caída* de Catulo, cantada pelo autor e deliciosamente acompanhada por Levino[550].

Sobre repertório, Levino executou, no Círculo Esotérico de São Paulo (1930)[551], uma peça do compositor Emile Waldteufel (1837-1915), *As Sirenas*, citada como Waldteufel/Levino, provavelmente uma adaptação sua para a valsa do compositor francês. Curiosamente, há uma cópia manuscrita desta valsa na Coleção Ronoel Simões[552]. A existência de uma cópia da peça e o fato dela ter feito parte do repertório de Levino sugere uma boa difusão da música. Além de *As Sirenas*, a valsa *Dolores*, do mesmo autor, foi executada pelo duo Martínez Toboso/Gil-Orozco e alcançou relativo sucesso. Além disto, o compositor, a julgar pelo relato de Jacob Penteado[553], era bastante conhecido na cidade: "Na calçada, uma *furiosa* esmerava-se em massacrar, com todo ardor e arte que era capaz, as mais belas valsas, então em moda. Strauss, Waldteufel e Franz Lehar, se as ouvissem, estremeceriam, por certo, em seus jazigos". Sinalizando, mais uma vez, que o violão cultivou o repertório em voga nas demais práticas musicais da cidade.

---

[550] BANDEIRA, Manuel. **Andorinha, Andorinha:** Seleção e coordenação de textos de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.
[551] *A Gazeta*, São Paulo, ano XXV, n. 7459, 20 dez. 1930, p. 2.
[552] No documento não constam data ou autor, mas, a julgar pela grafia e pelo papel, é provável que tenha sido escrita na primeira metade do século XX. No manuscrito, há o nome do compositor à esquerda, e, à direita, o nome Alais. Trata-se de uma cópia da adaptação do violonista argentino Juan Alais (1844-1914), instrumentista que realizou diversas adaptações de clássicos do século XIX para o violão, entre elas esta valsa. Ver a adaptação de Juan Alais em https://www.free-scores.com/download-sheet-music.php?pdf=75469#, acesso em 06 out. 2020.
[553] PENTEADO. Jacob. **Belenzinho, 1910**. São Paulo: Carrenho Editorial, 2003, p. 171.

Figura 44. Excerto da valsa *As Sirenas*, op. 154, de Waldteufel, em adaptação de Juan Alais. Destaca-se o fato de que estão invertidas as posições dos nomes do compositor que usualmente ficaria no canto superior esquerdo e do arranjador que ficaria à direita. Além disto, pela caligrafia musical, trata-se de uma cópia feita por alguém com poucas habilidades na grafia de partituras.

Fonte: Coleção Ronoel Simões.

Levino participou ativamente do ciclo de sociabilidades ligado ao violão em diversas localidades brasileiras. O fato de estar constantemente em viagens, fez com que ele, conforme notado na carta de Avelino a Pernambuco, representasse um elo entre os violonistas de diversas localidades. Através da carta, soube-se que ele presenteou Avelino com uma corda que agradou o violonista paulista. Pode-se imaginar a importância de um personagem que tinha acesso a diferentes circuitos violonísticos pelo país em uma época em que a comunicação era difícil e restrita. Certamente ele foi relevante para a circulação de informações, materiais e repertório entre os diversos núcleos de violonistas com os quais tinha contato em suas turnês. Em São Paulo, Levino se apresentou em diversas ocasiões, entre 1921 e 1936, no Conservatório Dramático Musical, no Theatro Municipal e em programas de rádio[554]. A atuação de Levino como violonista, compositor[555] e ativista pelos

[554] Ver mais sobre os concertos e o repertório de Levino apresentados na cidade em ANTUNES, Gilson Uehara. **Américo Jacomino Canhoto e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo.** 2002. Dissertação (Mestrado em Musicologia) − Escola de Comunicação e Artes, Universidade São Paulo, São Paulo, 2002, p. 32.

[555] O violonista paraguaio Agustín Barrios fez dois registros de sua *Tarantela* (1921 e 1928). Suas obras foram executadas em palcos e rádios paulistanas pelos seguintes violonistas: Canhoto, Larosa Sobrinho e Domingos Silva. Em 2003, o violonista Leandro Carvalho gravou um CD, Cromo (Produção independente), com nove

direitos das pessoas com deficiência visual no país ainda não recebeu até o momento uma reavaliação.

8.5 Mário Amaral

João Avelino ainda citou outro violonista em sua missiva a João Pernambuco, o paulistano Mário Amaral, que talvez seja a figura mais enigmática deste circuito. Há muito pouco sobre ele nos periódicos e nada foi localizado sobre sua vida, apenas que faleceu cedo. Pelas parcas informações disponíveis, presume-se que tenha falecido entre 1925 e 1928, provavelmente de tuberculose. Em 1920[556], uma composição sua foi notícia na revista *A Vida Moderna*: "Céu *Azul* é o nome da linda valsa com que nos mimoseou o sr. Mário Amaral Souza, e a qual muito agradecemos" e, em 1921, sabe-se de um concerto seu em Campos do Jordão através de uma nota na revista *A Cigarra*[557].

Em 1924, ele mereceu um grande artigo escrito por Eustáchio Alves, violonista que atuou no Rio de Janeiro e foi aluno de Josefina Robledo[558]. Alves, no texto que recebeu o título "Um Grito D'alma: Impressões sobre o violonista brasileiro Mário do Amaral e Souza

", expressou sua admiração pelo instrumento. No entanto, mesmo sendo violonista, não deixou de externar os habituais preconceitos em frases como "instrumento de tão poucos recursos, embora já houvesse excelentes arranjos de óperas e músicas de fôlego". Dirigindo-se a Amaral, iniciou uma digressão sobre sua própria ligação com o violão: "você não pode calcular a minha satisfação em ouvi-lo e, para avaliá-la, mister se faz que lhe conte um pouco de história antiga". Ao citar o período em que foi aluno de Josefina Robledo, Alves comparou Amaral à violonista espanhola:

> A princípio meu entusiasmo cresceu, mas, dadas as dificuldades da escola, senti que outros discípulos de d. Josefina esmoreceriam. Quanto a mim, persisti e persisto no propósito de vencer as dificuldades, mas me julgava isolado. Conto-lhe isso, para você avaliar a minha surpresa lhe ouvindo, pois tive a mesma impressão da tarde em que pela primeira vez admirei a nossa incomparável maestra. Ouvi aqueles mesmos acordes cheios, aquela nitidez,

---

composições de Levino. Em 2009, o violonista Ezequiel Piaz lançou o livro e CD Origens do Violão Brasileiro: Levino Albano da Conceição, o cego Levino (1883-1955), com patrocínio da Petrobrás Cultural e Lei Rouanet, material de difícil acesso nos dias de hoje.

[556] Revista *A vida moderna*, São Paulo, ano XVI, edição 00391, 23 set. 1920, p. 26.

[557] Revista *A Cigarra*, São Paulo, ano VIII, n. 174, 1921, p. 91.

[558] *A Gazeta de São Paulo*, São Paulo, ano XIX, n. 5586, 07 set. 1924, p. 6.

> clareza, expressão, técnica, enfim, vi alguém que executa e sente o violão como ele deve ser executado e sentido. Creio que foi essa a impressão daquela seleta sociedade em que passamos horas agradabilíssimas.
> A minha, porém, foi a maior de todas, pois verifiquei haver em São Paulo alguém que, preso ao companheiro de minhas mágoas e alegrias, sabe transmitir, como muito poucos, aquilo que sente a sua alma de artista. Não lhe notei um só defeito, e suas composições podem figurar, sem favor nenhum, dentre as dos melhores autores.
> Depois de lhe ouvir, sei que já há violonistas no Brasil.
> Temos também instrumentos ótimos, como esse de Pistoresi, que nada fica a dever aos Arias, antes, pelo contrário, notei nele maior sonoridade e doçura.
> Resta agora que você não esmoreça e escreva suas composições para que elas sejam vulgarizadas[559].

Assim como a violonista espanhola, Amaral utilizava um instrumento de Pistoresi, demonstrando que os violões deste construtor ainda eram dignos de nota em meados da década de 1920. Novamente, como no caso da reportagem sobre Robledo, o articulista frisou a boa sonoridade do instrumento. Salienta-se ainda o pedido de Eustáchio a Amaral: "Resta agora que você não esmoreça e escreva suas composições para que elas sejam vulgarizadas". Ainda em 1924, na *Ariel Revista de Cultura Musical*, ilustrando o artigo de Manuel Bandeira, "A Literatura do Violão", há, além de uma reprodução de uma das guitarras do mestre do cubismo Pablo Picasso, uma foto de Mário Amaral[560], com a legenda: "admirável virtuose brasileiro do violão".

Figura 45. Foto de Mário Amaral, que ilustrou o artigo *Literatura do Violão*, de Manuel Bandeira. Pela foto pode-se dizer o violonista tinha conhecimento da postura dita "clássica". Mário de Andrade era editor da revista e provavelmente foi o poeta paulistano quem incluiu a foto de Mário Amaral no artigo.

[559] *A Gazeta de São Paulo,* São Paulo, ano XIX, n. 5586, 07 set. 1924, p. 6.
[560] *Ariel Revista de Cultura Musical*, São Paulo, ano II, n. 13, 1924, p. 467.

Fonte: Ariel Revista de Cultura Musical (1924).

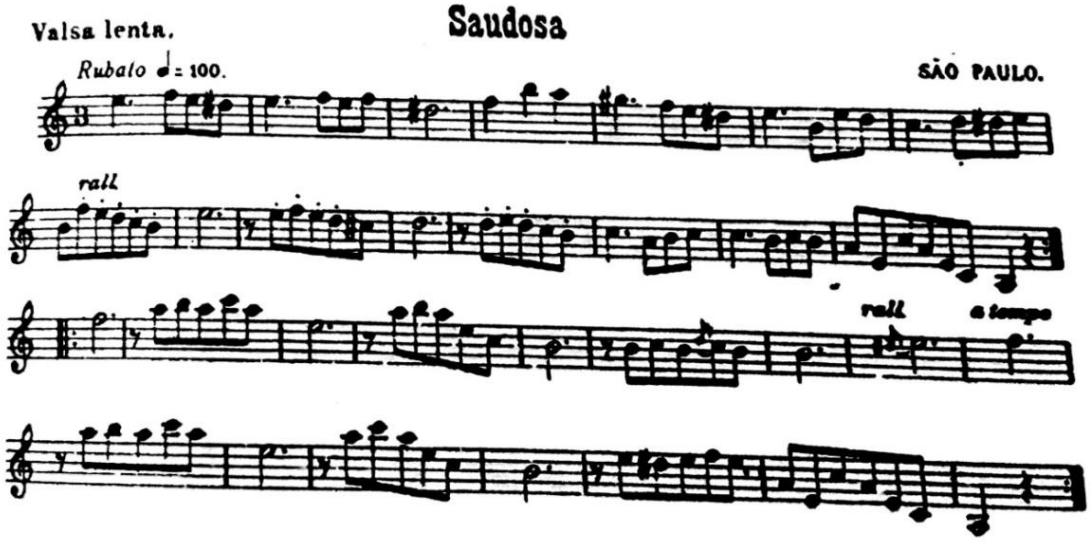
Entretanto, a mais curiosa menção sobre Mário Amaral veio de outro Mário, o de Andrade, juntamente com o que parece ser o único resquício de sua obra: a melodia de uma valsa lenta chamada *Saudosa*, que o poeta paulistano registrou na segunda parte do *Ensaio Sobre Música Brasileira* (1928), em "Exposição de Melodias Populares", com o seguinte texto sobre seu conterrâneo violonista:

> Esta valsa em duas partes foi Mário Amaral que fez. Era músico a valer. Não estudou nada ou quasi [sic] nada e por essa felicidade conservava um cunho forte de Brasil dentro de si. Ficou hético, trocou o violino prejudicial pelo violão e morreu moço. No violão chegou a possuir um toque de virtuosístico. Só executava composições dele mesmo e eram muitas. Dentre tarantelas, prelúdios, peças características etc. só se destacavam mesmo pela originalidade e espontaneidade as peças brasileiras, maxixes, tangos, valsas. Não ficou nada escrito dele, com exceção desta *Saudosa*, valsa lenta de boa têmpera brasileira, melosa e seresteira como o quê, que ele escreveu por minha insistência e me deu[561].

Salienta-se a contradição na nota explicativa redigida por Mário de Andrade: "Não estudou nada, ou quasi nada", com ele "escreveu por minha insistência e me deu" — procedimento não usual nas recolhas de melodias populares realizadas por Mário, em que ele próprio grafava as melodias —, o que nos leva a crer que o violonista sabia escrever partituras, até porque, antes do violão, era violinista. A descrição da técnica e da sonoridade

[561] ANDRADE, Mário. **Ensaio sobre a música brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006, p. 73.

de Eustáchio Alves, aliada à fotografia (figura 44) publicada pela *Ariel*[562], faz crer que Mário Amaral tenha estudado um pouco mais do que "quase nada". Seja como for, o poeta continua tendo razão em um ponto: até o momento, infelizmente, não foi possível localizar nenhuma das tantas e tão afamadas peças de Mário Amaral. Restou, ao que tudo indica, apenas esta melodia, graças à persistência de seu xará Andrade.

Figura 46. *Saudosa*, valsa lenta do violonista paulistano Mário Amaral, única peça conhecida do compositor, publicada no *Ensaio sobre música brasileira*, de Mário de Andrade, em 1928.

Fonte: *Ensaio sobre música Brasileira* (2006).

8.6 Atílio Bernardini

Conforme já citado, os métodos europeus para o instrumento foram fundamentais na difusão e no ensino/aprendizagem do violão no país. A grande circulação destas obras pode apontar para o autodidatismo no ensino e aprendizagem do instrumento. Além dos relatos de músicos que aprenderam a dedilhar o instrumento através de tais livros[563], sabe-se que houve a utilização dos métodos europeus no ensino do violão por professores de outros instrumentos e/ou por mestres das diversas bandas militares e civis, não somente em São Paulo, mas

[562] Revista dirigida por Sá Pereira e Mário de Andrade, entre 1923 e 1924, a *Ariel − Revista de Cultura Musical* foi publicada em São Paulo. Ver mais em: TONI. Flavia Camargo. A primeira fase de Ariel, uma revista de música. **Revista Música Hodie**, Goiânia, V.15 - n.1, 2015, p. 154-170.

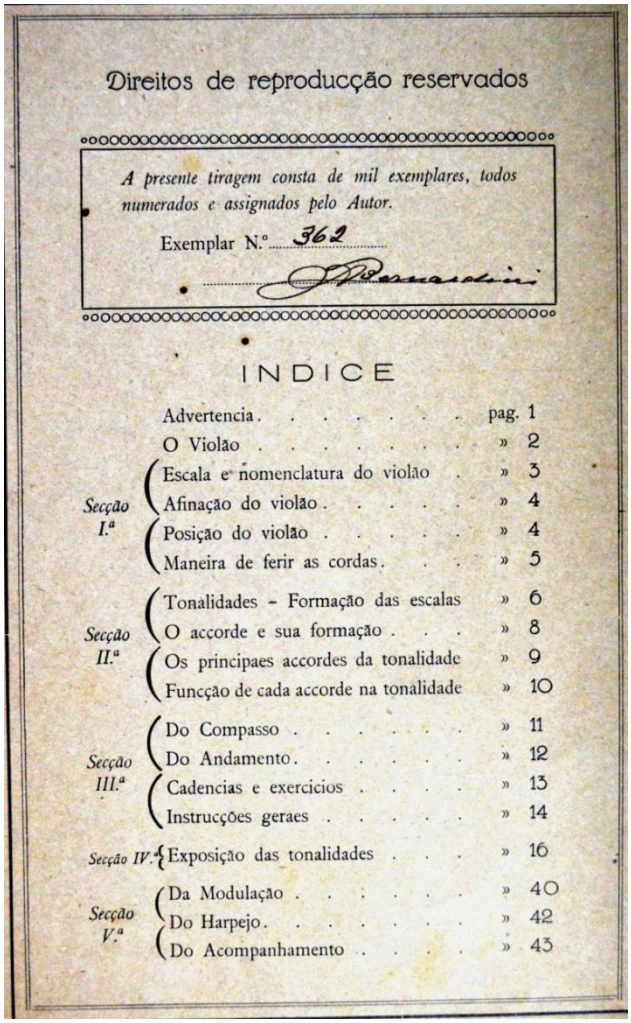
[563] Além dos casos já citados neste trabalho, Heitor Villa-Lobos foi outro músico que, em diversas ocasiões, relatou ter aprendido o instrumento através do método de Dionísio Aguado (1784-1849). Ver em: ZANON, Fábio. O violão no Brasil depois de Villa-Lobos. **Violão com Fábio Zanon**, v. 1, 2006. Disponível em http://vcfz.blogspot.com/2006/05/o-violo-no-brasil-depois-de-villa.html, acesso em 23 set. 2019.

também em diversas cidades pelo país[564]. A grande difusão destes métodos no país põe em xeque a narrativa de que o desconhecimento da notação musical por parte dos violonistas da época era geral.

Atílio Bernardini foi o primeiro músico em São Paulo a publicar métodos para violão de maneira sistemática. Ele começou a lecionar o instrumento em 1924. Com o pseudônimo de Tabajara, publicou um método prático, *O Batuta - Método prático para aprender violão sem mestre* (Casas Manon s.d.). Em 1927, publicou o *Ensaios de Harmonia e Violão* (Tabajara e Souza, 1927), misto de compêndio de lições de harmonia e de método prático para o instrumento. O método foi publicado com seu nome, mas com o pseudônimo entre parênteses, o que pode ser indício do sucesso do método prático publicado anteriormente. Pelo índice dos conteúdos (figura 46), pode-se ter uma ideia do avanço que o método representou, "preenchendo uma lacuna", como disseram seus pares. Foi o primeiro a apresentar as noções de tônica, dominante e subdominante, além de trazer notação em pentagrama, conteúdos e explicações teóricas sobre harmonia. Em edição do autor, o compêndio deve ter tido boa circulação. O exemplar abaixo, de número 362, está localizado no acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno (UFRJ).

Figura 47. Índice de conteúdo do *Ensaios de Harmonia e Violão* (1927). Destaca-se a informação de que a edição teve tiragem de mil exemplares, todos assinados pelo autor e que o presente exemplar, pertencente à Biblioteca Alberto Nepomuceno (UFRJ) é de número 362. Pelo índice, é possível notar que o conteúdo sobre harmonia é bastante detalhado, sobretudo em comparação com outros métodos do período.

[564] Entre os mais utilizados, além do já mencionado Francesco Molino (1768-1847), citam-se os seguintes métodos: dos italianos Matteo Carcassi (1792-1853) e Ferdinando Carulli (1770-1841) e dos espanhóis Fernando Sor (1778-1839) e Dionísio Aguado (1784-1849), que datam do século XIX. No início do século XX, ressalta-se o método baseado nos ensinamentos de Francisco Tárrega, escrito pelo espanhol Pascual Roch (1864-1921), o Método Moderno para Guitarra.



Direitos de reproducção reservados

A presente tiragem consta de mil exemplares, todos numerados e assignados pelo Autor.

Exemplar N.º 362

INDICE

	Advertencia	pag. 1
	O Violão	» 2
Secção I.ª	Escala e nomenclatura do violão	» 3
	Afinação do violão	» 4
	Posição do violão	» 4
	Maneira de ferir as cordas	» 5
Secção II.ª	Tonalidades - Formação das escalas	» 6
	O accorde e sua formação	» 8
	Os principaes accordes da tonalidade	» 9
	Funcção de cada accorde na tonalidade	» 10
Secção III.ª	Do Compasso	» 11
	Do Andamento	» 12
	Cadencias e exercicios	» 13
	Instrucções geraes	» 14
Secção IV.ª	Exposição das tonalidades	» 16
Secção V.ª	Da Modulação	» 40
	Do Harpejo	» 42
	Do Acompanhamento	» 43

Fonte: Biblioteca Alberto Nepomuceno (UFRJ).

Tratava-se de um método único até aquele momento, representando um grande avanço, pois possibilitava o aprendizado da harmonia, sem necessidade de leitura de partitura, de maneira prática, mas não esquemática como nos métodos práticos tradicionais. Este foi talvez o primeiro método de harmonia aplicado ao violão do país, seguramente pioneiro em São Paulo. O método foi bem recebido pelos pares, que assim se manifestaram:

Opiniões dos principais representantes da alta Escola de Violão em São Paulo

São Paulo, 16 de agosto de 1927.

Ilmo. Sr. Atílio Bernardini
Saudações

Li, com particular interesse, seu precioso e muito útil trabalho intitulado "Ensaios de Harmonia e Violão". E, confesso, com toda franqueza e sinceridade, que é o livro mais perfeito e mais completo que vi surgir em o nosso meio violonístico.

Só me resta felicitá-lo e pedir que torne o seu método vulgarizado, de maneira que chegue ao conhecimento e alcance daqueles que desejam aprender, e − porque não dizer − daqueles que necessitem aperfeiçoar seus conhecimentos de harmonia ao violão?... Eu o aconselho aos meus discípulos em geral e recomendo-o aos meus colegas.
É o que penso de seu precioso e útil trabalho.
Com estima e apreço,
OSWALDO SOARES.

São Paulo, 29 de agosto de 1927.

Amigo e Sr. Atílio Bernardini

Li com prazer, o 1º volume do método para violão que o sr. pretende dar publicidade. Posso-lhe afirmar que, de todos os métodos práticos que me tem vindo às mãos, foi este o que mais me satisfez.
Contém o 1º volume matéria mais que suficiente para um amador que, estudando convenientemente, e, não conhecendo música, venha a tocar com certo desembaraço.
Os acordes estão muito bem encadeados, de maneira a despertar no aluno o gosto pela harmonia. Recomenda-se, pois, o seu trabalho às pessoas que queiram estudar o violão praticamente.
Queira aceitar, com os meus parabéns, a expressão do mais alto apreço.
Do admirador e amigo,
JOÃO AVELINO DE CAMARGO

São Paulo, 8 de setembro de 1927.

Ilmo. Sr. Prof. A. Bernardini.

Saudações,

Com vivo interesse examinei seu método “Ensaios de Harmonia e Violão”, para o qual senti o dever de felicitá-lo, não só pela inteligente composição, como também pela habilidade com que vem preenchendo a lacuna de há muito tempo existente entre nós, e especialmente, entre os amadores desse instrumento.
Considerando-a uma obra de real valor faço votos para que seja coroado do melhor êxito.
Com a mais sincera consideração,
ARISTODEMO PISTORESI

São Paulo, 15 de setembro de 1927.

Tendo examinado com muito cuidado o trabalho do prof. A. Bernardini, intitulado “Ensaios de Harmonia e Violão”, achei-o muito bom e que, além de preencher uma lacuna neste modo de ensinar, vem satisfazer ao fim visado.
Claramente distribuído em lições como está, será muito fácil, a qualquer amador que queira dedicar-se ao estudo prático do violão, conseguir, em pouco tempo, o conhecimento não só do instrumento, como também dos acordes e sua qualificação, que é a parte mais importante deste livro cuja

> parte harmônica foi tratada pelo autor com rara felicidade, pois que desta forma qualquer amador poderá aprender um pequeno curso de harmonia complementar e prático, relativo ao instrumento.
> Não vacilo em afirmar, que, entre os métodos para se aprender o violão sem mestre, ocupe este o primeiro lugar e que terá naturalmente uma simpática aceitação.
>
> AMADEO RUSSO (prof. de Harmonia)[565].

Mais tarde Bernardini publicou também um dos primeiros métodos de violão "por música" do país, o *Lições Preparatórias, a Nova Técnica do Violão, baseado na Escola de Tárrega* (1938), método editado até os dias de hoje (Irmãos Vitale). Deixou extensa obra para o instrumento, boa parte de caráter didático[566]. São peças que continuam a ser bastante utilizadas no ensino do instrumento, como as valsas *Irma* e *Rosinha.* Atílio Bernardini representou uma referência para o circuito do violão da época, atraindo muitos músicos populares interessados em aprofundar técnica e repertório, criando em torno de si as condições para a formação de uma escola, mesmo que informal, do instrumento. "A música e a técnica estiveram sempre integradas no universo dos chorões. O método de Bernardini, organizado para iniciantes do violão, desenvolve exercícios de técnica pura que são seguidos de aplicação prática, em lições escritas na forma de pequenas peças"[567].

Nesse intenso trabalho metódico e pedagógico, ele foi responsável também pela edição de obras de compositores contemporâneos, violonistas e não violonistas. Realizou arranjos, adaptações e revisões. Revisou e publicou o choro *Cruzeiro,* de Theotonio Correa e a gavota *Edith*, de Avelino Camargo, na década de 1930, conforme já citado, o que aponta para a formação de uma rede com os violonistas da geração ligeiramente anterior. Fez adaptações para violão de peças do compositor paulistano Francisco Mignone (1897-1986), aproximando o violão da produção contemporânea para outros instrumentos. Para criar seus métodos didáticos, além de composições próprias, ele compilou peças de inúmeros autores para diversos níveis de aprendizado do violão, ampliando o acesso ao repertório do instrumento.

Bernardini não foi um concertista, foi um didata. Profissionalmente tocava violino nos cinemas e contrabaixo nas improvisadas orquestras da cidade. Sua atuação, embora

---

[565] Texto publicado na contracapa *do Ensaios de Harmonia e Violão* (1927).
[566] Há uma listagem de obras de Atílio Bernardini na já citada dissertação de Giacomo Bartoloni (BARTOLONI, 1995, p. 66-68).
[567] DELNERI, Celso Tenório. **O violão de garoto.** A escrita e o estilo violonístico de Aníbal Augusto Sardinha. Tese (Doutorado em Musicologia), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009, p. 14.

sempre citada como pioneira na cidade, ainda não recebeu uma atenção individualizada. Trata-se de mais um caso em que ainda não houve compilação, catalogação e reavaliação da obra. A já citada abertura de diversos acervos particulares e institucionais pode motivar futuros estudos sobre mais este importante personagem da história do violão paulista.

Certamente as atividades de Bernadini aqueceram o rarefeito universo de edição e comercialização de partituras para o violão. Deveu-se a ele a construção das condições que possibilitaram o apuro da técnica no instrumento e o aprendizado dos fundamentos teóricos musicais que muitos músicos *práticos* utilizaram na elaboração do repertório para o violão. Vários instrumentistas paulistanos, entre eles os violonistas Aníbal Augusto Sardinha (Garoto) José Alves da Silva (Aimoré), Milton Nunes, Alfredo Scupinari, Edgar Mello e Ronoel Simões, foram alunos de Bernardini.

8.7 Oswaldo Soares

Contemporaneamente a Atílio Bernardini, outro professor que estava em atuação na cidade era o já citado violonista Oswaldo Soares, que iniciou sua carreira em 1917. No Brasil, Oswaldo Soares foi responsável pela publicação do primeiro método de violão baseado nos ensinamentos de Francisco Tárrega, que ele havia absorvido via Josefina Robledo, o método *A Escola de Tárrega: Método Completo para Violão*, publicado em 1932:

> VIOLÃO (GUITARRA)
> Editado pela CASA BEVILACQUA acaba de aparecer o precioso método de violão A Escola de Tárrega, contendo em um só volume desde as primeiras lições aos exercícios e prelúdios mais difíceis de Tárrega, colecionados em ordem progressiva pelo professor Oswaldo Soares, discípulo da notável violonista Josefina Robledo.
> Preço 30$000
> Pedidos a CASA BEVILACQUA, rua Direita, 13, São Paulo[568].

Ainda no prefácio da edição de 1956, o próprio autor apontou 1932 como o ano da primeira edição de seu método. Além de professor, Soares foi um ativo divulgador do violão e manteve uma coluna sobre o violão em São Paulo na revista carioca *O Violão* (1928-1929). Destacaram-se entre seus alunos Darcy Villa-Verde[569] (1933-2019), Sérgio de Pinna[570] (1936-

---

[568] *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano LVIII, n. 19156, 01 maio 1932, p. 13.
[569] Darcy Villa-Verde foi um dos cinco finalistas da 8ª edição ORTF (1966), o principal concurso de violão daquela época, realizado em Paris, na França, promovido pela Radiodifusão e Televisão Francesa. Este concurso

2013) e Carlos Collet e Silva[571]. Além disso, foi professor de inúmeros moços e, principalmente, moças da sociedade paulistana[572]. Apresentava-se nas rádios, em concertos públicos e transitava com seus alunos no meio violonístico da capital federal, marcando presença do violão paulistano no circuito mais amplo do instrumento.

Figura 48. Em pé: Carlos Collet e Silva, João Pernambuco e Álvaro Cortez (dono da loja Cavaquinho de Ouro). Sentados: Oswaldo Soares e Quincas Laranjeiras. Esta foto é emblemática, pois se trata de mais um indício de que os instrumentistas de diferentes vertentes e formações se inseriam em uma mesma rede em torno do violão. Assim, veem-se músicos como João Pernambuco e Quincas Laranjeiras, tidos como "populares", ao lado de instrumentistas classificados como "de concerto", como Collet e Silva e Oswaldo Soares.

Fonte: Prata (2019) − Acervo João Pernambuco, propriedade da família Teixeira Guimarães/Borelli.

---

teve como primeiro prêmio os violonistas brasileiros Turíbio Santos (1965), Sérgio Abreu (1967) e Marcelo Kaiath (1984).

[570]Professor de violão, arranjador e compositor carioca, exerceu o cargo de diretor da Faculdade de Música da Universidade Estácio de Sá, no Rio de Janeiro.

[571] O violonista teve algum destaque em 1933 e 1934, sobretudo quando Mário de Andrade escreveu sobre um concerto seu (1933). Ver mais em **Música e jornalismo:** Diário de São Paulo. São Paulo: Hucitec-Edusp, 1993.

[572] Voltaremos a este assunto das mulheres violonistas no capítulo 11.

Ao lado de Baltar, que dedicou a mazurca *Bon Jour, papa* a Soares; o violonista argentino Juan Rodriguez dedicou-lhe a *Ronda Paulista*; Gustavo Ribeiro[573] (1896-1951) e Antônio Sinópoli (compositor e violonista argentino já mencionado) dedicaram a ele, respectivamente, *Deslizando-Estudo Op.20* e *Prelúdio nº 2*.

João Avelino de Camargo, João dos Santos, Leopoldo Silva, Alberto Baltar, Mário Amaral, Atílio Bernardini, Oswaldo Soares e muitos outros violonistas atuaram antes do advento da radiofonia paulistana e da circulação comercial de partituras para o instrumento na cidade. Exceção feita a Mário Amaral (que não grafava suas peças, apesar de conhecer a música, tendo sido violinista), cujas obras aparentemente se perderam definitivamente, tudo indica que estes músicos estivessem realizando circulação de repertório através de partituras manuscritas. Pode-se concluir que, nesse caso, para o violão, os *mundos da arte* divergiam consideravelmente no que diz respeito à divulgação do repertório, que não era comercializado 100% pelas casas editoras e lojas. Tal fato talvez tenha estimulado Ronoel Simões e outros músicos a construírem suas coleções particulares.

Além disto, estes instrumentistas foram muito importantes para a manutenção das práticas do violão na cidade nesse período. Canhoto, conforme já citado, que havia sido presença constante em concertos de violão entre 1916 e 1920, fazendo difusão de um grande repertório de composições próprias e transcrições, casou-se e foi residir na cidade de São Carlos, no interior do estado, retornando à capital em final de 1924. Cabe salientar que, salvo os recitais de Robledo em seu retorno à capital (1923), as apresentações desse período foram realizadas por instrumentistas nacionais.

Até 1920, o único compositor violonista brasileiro a constar nos programas da cidade, além de Américo Jacomino, foi Theotonio Gonçalves Côrrea, com sua mazurca *Recordação Saudosa*, executada por Oswaldo Soares (1917). Entre 1921 e 1924, houve um aumento significativo na quantidade de obras dos violonistas locais em programas de recitais da cidade. Se nomes como Tárrega, Czibulka, Sagreras, Pujol, Carlos Gomes, Schumann, Verdi, entre outros autores canônicos, continuavam presentes, informações sobre as composições de Mário Amaral, Leopoldo Silva, João dos Santos e João Avelino de Camargo começaram a aparecer, auxiliando na diversificação do repertório para violão neste início de década.

---

[573] Compositor e violonista gaúcho, que residia na capital federal, autor de diversas peças para o instrumento, ainda não teve sua obra e sua atuação reavaliada pela historiografia musical brasileira. Consultar verbete em Acervo do Violão Brasileiro: https://www.violaobrasileiro.com/dicionario/gustavo-ribeiro, acesso em 23 jun., 2020.

Atílio Bernardini e Oswaldo Soares foram, sem dúvida, fundamentais, pois a atuação de ambos auxiliou na implementação do elemento que faltava para o estabelecimento do *mundo do violão* na cidade: o circuito de impressão de partituras, que teve início por volta de 1930, fomentado pelas fábricas de instrumento, uma vez que as grandes editoras só se interessaram em editar música para o instrumento na década de 1940. No entanto, eles não foram os únicos a disseminar o ensino do violão na cidade naquele período. Na primeira metade da década de 1920, sabe-se da atuação pedagógica de Alberto Baltar, Aristodemo Pistoresi, Melinho de Piracicaba, Avelino de Camargo, João dos Santos, Leopoldo Silva e, certamente, havia muitos outras e outros menos conhecidos. Importa frisar que a quantidade de violonistas e professores de violão em São Paulo nessas décadas iniciais do século XX (nominados ou anônimos), sugere uma argamassa ampla e intricada, de difícil tradução. E, a partir de meados da década de 1920, este cenário vai se complexificar ainda mais.

9. MODERNISMO, RADIOFONIA E GRAVAÇÕES ELÉTRICAS

No capítulo oito, foi apontada uma contradição na nota explicativa que acompanha a melodia da valsa *Saudosa,* composição do violonista Mário Amaral[574]. Nela, Mário de Andrade afirmou que o violonista paulistano havia estudado quase nada e "por essa felicidade conservava um cunho forte de Brasil dentro de si". Logo depois, relatou que Amaral só grafou a melodia da valsa em virtude de sua insistência e ainda que havia sido violinista antes de dedicar-se ao violão. Assim, deduz-se que o músico sabia ler e grafar partituras. Além disso, as demais informações sobre o violonista paulista, elencadas no capítulo anterior, também indicam que é bastante provável que Amaral tenha estudado mais do que *quase nada*. De certa forma, aquela singela nota de Mário de Andrade no *Ensaio Sobre Música Brasileira* aponta para o cerne das contradições entre o violão e o modernismo brasileiro daquele momento.

9.1 Violão e Modernismo

Para Mário de Andrade, naquele período, a exemplo de outros modernistas, a via de nacionalização da música deveria passar pelo aproveitamento da música do povo, denominada então de folclórica, *autêntica*, que ainda não tivesse sido maculada pelos processos urbanos[575]. Assim sendo, no projeto de construção da linguagem nacional em que Mário de Andrade estava empenhado naquele momento[576], o violonista Mário Amaral somente poderia ter conservado "dentro de si o cunho forte de Brasil" pelo fato de, "felizmente, ter estudado nada ou quasi nada", ou seja, de não ter sido "contaminado", de ser "puro". O problema é que os critérios de autenticidade resultavam num posicionamento ambíguo em relação à música popular urbana[577], e esta ambiguidade fica patente no que se refere ao violão.

---

[574] ANDRADE, Mário. **Ensaio sobre a música brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006, p. 73.
[575] TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. São Paulo: Editora Zahar, 2000, p. 52-53.
[576] É necessário frisar que a obra de Mário de Andrade é extensa, abrangente e estava em constante reconstrução autocrítica. Para maior compreensão da complexidade do pensamento do autor sobre o tema, ver a dedicatória feita em 1943 para Antônio Candido em um exemplar do *Ensaio Sobre Música Brasileira*. O volume encontra-se na *Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin* (USP) e a transcrição pode ser acessada na dissertação de mestrado: LISBOA, Sérgio Rodrigues. **Da Bucólica ao Ensaio sobre Música Brasileira.** Dissertação (Mestrado em Musicologia) − Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2015, p. 16-17.
[577] TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. São Paulo: Editora Zahar, 2000, p. 51.

Em 1924, quando Manuel Bandeira, ao discorrer sobre o repertório do instrumento, concluiu: "Como se vê, um amador que se disponha a despender tenacidade e dinheiro pode alcançar um repertório sofrível"[578], Mário respondeu ao amigo poeta: "e mandarei mais uma [partitura] deliciosíssima peça pra violão, de Manuel de Falla. *Homenagem a Debussy*[579], que saiu no *Tombeau de Debussy*, publicado há dois anos ou mais pela *Revue Musicale"*[580]. A citação sobre *Homenagem a Debussy* (1920) e o envio da partitura da peça, além de evidenciarem um contraponto à conclusão de Manuel Bandeira, demonstram o conhecimento, por parte do poeta paulistano, sobre o renascimento do repertório violonístico em curso na Europa na década de 1920, uma vez que ele acompanhava o movimento cultural europeu através dos periódicos especializados, como a citada publicação francesa *Revue Musicale*.

Mais tarde, em 1928, o poeta paulistano arriscou: "talvez mais que o piano, o violão é o instrumento mais... nacional que possuímos"[581]. Já no ano seguinte, afirmou, de modo mais enfático, que o violão, instrumento que a princípio era utilizado para acompanhar o canto e a dança nas serestas e nos choros, "foi convidado pelo dono da casa pra entrar e tomar um chazinho. Entrou. As meninas se engraçaram com ele. No dia seguinte o seresteiro era convidado pra vir dar lições de violão pras meninas. E tornou-se afinal, um elemento consciente da vida brasileira"[582].

Em vários momentos, Mário de Andrade demonstrou interesse por gêneros musicais que se manifestavam no contexto urbano, como o samba e o maxixe. No citado *Ensaio sobre música Brasileira*, notou inclusive a influência do jazz em um maxixe do João da Gente[583]: "tanto mais curioso que os processos polifônicos e rítmicos de jazz que estão nele não prejudicam em nada o caráter da peça. É um maxixe legítimo. De certo os antepassados coincidem"[584]. Ele tratou também das obras de Marcelo Tupinambá (1889-1953)[585], Ernesto

---

[578] "A Literatura do Violão". **Ariel Revista de Cultura Musical**, n. 13, São Paulo, 1924, p. 468.
[579] Homenagem a Debussy representa um marco na história da literatura do instrumento. Pela primeira vez um compositor não violonista, consagrado nos círculos da música "séria", compõe para o violão. Com melodia fúnebre, ritmo de habanera e uma evocativa harmonia quartal, a peça é vista como o ponto de partida para o repertório moderno do violão, que viria a cena no século XX. "Considerada como o gérmen de todo o repertório contemporâneo para guitarra". HERRMANN, Frederico Tavares. **O desenvolvimento do repertório guitarrístico no período entre guerras**. Aveiro, S.D, p. 4.
[580] MORAES, Marcos Antônio de. **Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira.** São Paulo: EDUSP, 2000, p. 140.
[581] *Diário Nacional*, São Paulo, ano II, n. 259, 12 maio 1928, p. 7.
[582] *Diário Nacional*, São Paulo, ano III, n. 603, 20 jun. 1929, p. 7.
[583] João da Gente, nome artístico de João de Wilton Morgado (1882-1937), foi um compositor, teatrólogo e jornalista brasileiro.
[584] ANDRADE, Mário. **Ensaio sobre a música brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006, p. 21.
[585] Marcelo Tupinambá, nome artístico de Fernando Lobo, pianista e compositor paulista. Ver mais sobre o compositor e sua obra em: http://www.marcellotupynamba.com.br/p/home.html, acesso em 26 jul. 2020.

Nazareth (1863-1934) e Chiquinha Gonzaga[586]. Apesar desse cenário, o polígrafo não deixou impressões sobre os violonistas compositores urbanos que estavam criando as bases para o que viria a ser conhecido como violão instrumental brasileiro.

É difícil imaginar que Mário não estivesse a par do movimento do violão no Brasil. Porém, tudo leva a crer que ele tenha desconsiderado o repertório que estava sendo construído pelos compositores violonistas, porque esta produção não se encaixava no projeto estético com o qual ele estava envolvido naquele momento. Não se tratava apenas, conforme afirmara o poeta paulistano, de "acompanhar no canto e nas danças de choros e serestas"[587], músicos como João Pernambuco (1883-1947), Rogério Guimarães (1900-1980), Henrique de Brito (1908-1935) e Américo Jacomino (1889-1928), só para citar alguns, estavam compondo choros, maxixes, toadas sertanejas, cateretês mineiros, cateretês paulistas, valsas e emboladas e registrando suas produções na nascente indústria fonográfica do período. As músicas de João Pernambuco, por exemplo, ganharam edição em partitura a partir de 1928, pela Casa Bevilacqua[588].

Este assunto será retomado no próximo capítulo, mas parece que Mário de Andrade colocou esses compositores na mesma categoria em que havia colocado o paraguaio Barrios: em uma espécie de "limbo" popularesco, "a que tanto falta a pureza ingênua da manifestação popular, como a elevação organizada da música erudita"[589]. Ou seja, "para que o Brasil participasse como igual no *concerto das nações*, o violão teria que ser cultivado de acordo com os ideais estéticos universais da alta arte, preservando seu caráter nacional"[590].

É certo que Mário não se contentou com tais reflexões sobre os trânsitos entre contextos culturais diversos, "em momentos diferentes de suas análises musicais, ele estuda este curioso sistema de empréstimos sobre a música erudita e popular, utilizando, embora de modo muito pessoal, os conceitos clássicos de Charles Lalo (1877-1953)[591] de nivelamento e

---

[586] ANDRADE. Mário. **Música, doce música.** São Paulo: Editora Martins, 1975, p. 115, 121, 328.
[587] *Diário Nacional*, São Paulo, ano III, n. 603, 20 jun. 1929, p. 7.
[588] PEREIRA, Fernanda M. C. O violão na sociedade carioca (1900-1930): técnicas, estéticas e ideologias. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) − Escola de Música, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2007, p. 123.
[589] *Diário Nacional*. São Paulo, ano III, n. 703, 15 out. de 1929, p. 7.
[590] REILY, Suzel Ana. **Hybridity and Segregation in the guitar cultures of Brazil**, p. 157-178. In: Guitar cultures. Oxford: Oxford International Publishers Ltd, 2001, p. 170. "[…] But if Brazil was to participate as an equal in the 'concert of nations', the guitar would have to be cultivated in accordance with the universal aesthetic ideals of high art, while preserving its national character".
[591] Filósofo e esteta francês.

desnivelamento"[592]. Em linhas gerais, chama-se *nivelamento estético* o processo em que ocorre o deslocamento de um gênero popular a um nível de arte culta e *desnivelamento* o fenômeno contrário, quando o povo apreende e adota um gênero dito erudito. Em 1930, no prefácio do livro *Modinhas Imperiais*, ao refletir sobre a origem da modinha, Mário de Andrade[593] se perguntou se seria "o caso absolutamente raríssimo duma forma erudita haver passado a popular? O contrário é que sempre se dá", segundo Gilda de Mello e Souza:

> Talvez porque estivesse ideologicamente muito comprometido com a valorização da cultura popular, Mário de Andrade foi levado a sublinhar sobretudo o fenômeno da subida de nível, no fim da vida, ao analisar o processo criador do cantador nordestino[594], dará igual importância aos dois movimentos complementares[595].

Tivesse vivido mais, certamente Mário teria deixado mais análises e reflexões de sobre os diversificados intercâmbios possibilitados pelos novos meios de comunicação em processo de formação nos anos 1930 e 1940. De todo modo, parece que as fusões transversais entre os mais diferentes níveis de experiências musicais, postas em convivência nas metrópoles em expansão, impulsionaram a rica e diversificada linguagem instrumental desenvolvida pelos violonistas populares brasileiros. Conforme os processos urbanos se estabeleceram, os sistemas de empréstimos entre os diversos contextos culturais tornaram-se mais complexos, e apontam para influências e apropriações multilaterais. Isto porque o hibridismo cultural[596] se impôs de modo muito mais potente e irreversível do que qualquer projeto estético que se pudesse conceber. Neste sentido:

---

[592] SOUZA, Gilda de Mello e. **O tupi e o alaúde:** uma interpretação de Macunaíma. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 21. Para este ponto, consultar os dois textos em *Música, doce música*: "A modinha e Lalo" e "O desnivelamento da modinha". ANDRADE. Mário. **Música, doce música.** São Paulo: Editora Martins, 1975, p. 338-348.

[593] ANDRADE. Mário. **Modinhas Imperiais**. São Paulo: Chiarato, 1930, p. 8.

[594] Referência ao cantador Chico Antônio, ver mais sobre o tema em: BARONGENO, Luciana. **O Espírito da Canção:** ensaio de interpretação a partir da obra de Mário de Andrade. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, 2007, p. 70.

[595] SOUZA, Gilda de Mello e. **O tupi e o alaúde:** uma interpretação de Macunaíma. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 20.

[596] Conceito desenvolvido pelo antropólogo argentino Nestor Garcia Canclini (1939) para analisar a complexidade de relações que figuram nas sociedades modernas, sobretudo da América Latina, onde as diversas tradições culturais heterogêneas coexistem com a modernidade. Suas reflexões sobre o fenômeno da hibridação cultural nos países latino-americanos procuram compreender o intenso diálogo entre a cultura erudita, a popular e a de massas, e sua inserção no cenário mundial. CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas.** Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 2006.

> A intelectualidade nacionalista não pôde entender essa dinâmica complexa que se abre com a emergência de uma cultura popular urbana que procede por apropriações polimorfas junto com o estabelecimento de um mercado musical onde o popular em transformação convive com dados da música internacional e do cotidiano citadino. Como vêem no popular distanciado um *ethos* platônico, acham que ele deve retornar de forma organizadamente pedagógica para devolver o *caráter* perdido pela cultura de massas. Acontece que este retorno nunca pode se dar, essa regressão à origem não encontra o intervalo para se impor, arrastada na esteira do processo tecnológico-econômico onde rola o caos heterônimo do mercado[597].

Assim, "antes que o violão pudesse se tornar o instrumento nacional, seria preciso romper com as raízes profundas de preconceito dos membros dos mundos da arte, o que incluía também pessoas do próprio movimento modernista"[598]. E apesar dos esforços dos atores envolvidos nessa operação, este processo levou décadas. Seja como for, os violonistas populares assimilaram e reelaboraram as danças de salão europeias com temáticas populares locais, urbanas e rurais, utilizando-se das técnicas e do repertório do violão de concerto para explorar novas texturas e novos recursos idiomáticos, conceberam uma linguagem instrumental própria, sem precedentes na história do violão *moderno*. Estes músicos foram muito bem-sucedidos na realização da síntese antropofágica a que tanto ansiavam os modernistas, pois:

> A cultura popular está generosamente aberta a múltiplas influências e sugestões, sem preconceito de cor, classe ou nação. E, o que é rico em consequências, sem preconceito de tempo. A cultura do povo é localista por fatalidade ecológica, mas na sua dialética humilde é virtualmente universal: nada refuga por princípio, tudo assimila e refaz por necessidade[599].

O violão, portanto, ganhou espaço na perspectiva modernista de valorização das culturas populares. "Nesse esforço modernista de aproximar o elevado (associado ao erudito) do baixo (popular), o violão ganhou força simbólica como instrumento que possibilita a

---

[597] WISNIK, José Miguel. **Getúlio da paixão cearense** (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. O nacional e o popular na cultura brasileira – música. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, p. 129-191, 1983, 148.

[598] REILY, Suzel Ana. **Hybridity and Segregation in the guitar cultures of Brazil**., p. 157-178. In: Guitar cultures. Oxford: Oxford International Publishers Ltd, 2001, p. 170. "Before the guitar could become the national instrument, the deeply rooted prejudices still held against it by many influential members of the art world, including some of those attached to the modernist movement itself, would have to be overcome". Tradução nossa.

[599] BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, P. 55

transição entre esses dois mundos"[600]. Em sua versão brasileira, o modernismo promoveu, de certa forma, mesmo que limitada, uma quebra em relação ao passado estético comprometido com aqueles ideais de civilização da virada do século XIX para o XX. Tendeu a rejeitar, assim, as contribuições tradicionais da erudição que excluíssem as manifestações da cultura popular. Não que a aversão dos modernistas à hegemonia do piano — e aos ideais eurocêntricos embutidos no cultivo do instrumento naquele período —, denominada por Mário de Andrade de *pianolatria*[601], tivesse dado lugar a algo como uma *violonolatria*, até porque seria igualmente limitador. Afinal, o movimento modernista visava instaurar o direito à variedade, à pesquisa, à multiplicação da informação e da criação estética. Sendo assim, foi a transitividade social e estética do violão que inspirou os modernistas na valorização do instrumento[602].

Portanto, uma das chaves para compreensão das narrativas conflitantes, que ora exaltam e ora rebaixam o instrumento, pode ser a observação das diferenças entre dois ideais de modernização. Torna-se mais fácil entender as descontinuidades e as contradições geradas por tais narrativas como sendo parte de um embate entre a modernização via *civilização*, embasada em modelos europeus e implementada pelas elites na virada do século, e o movimento modernista das primeiras décadas do século XX, que buscava uma via alternativa. No primeiro caso, objetivava-se manter certo ideal de ordem, disciplinador, conforme já notado, promovendo as separações entre gêneros categorizados como *elevados* e *baixos.* No segundo caso, buscou-se borrar estas fronteiras e recuperar, em nome da originalidade cultural, elementos "inferiores", que haviam sido renegados pelo processo moderno civilizador, como era o caso do violão[603].

---

[600] NAVES, Santuza Cambraia. **O Violão Azul: Música Popular e Modernismo**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1995, p. 26.

[601] ANDRADE, Mário de. Pianolatria. **Revista Klaxon**, n. 1, 1922. Ed. fac-similar. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

[602] Há mais um fator que colaborou para a valorização das culturas populares e que deve ser levado em conta. A experiência da Primeira Grande Guerra (1914-1918) mostrou, pela primeira vez, que o patrimônio histórico e cultural de comunidades inteiras poderia desaparecer. Intelectuais e artistas de diversos países do mundo começaram a se preocupar em coletar informações a fim de catalogar e preservar saberes tradicionais, que julgavam ameaçados de extinção. Reverberando tais anseios, o Brasil também se alinhou a esta perspectiva. Nesse contexto, a Sociedade das Nações — criada como decorrência do Tratado de Versalhes, pacto de paz do qual o Brasil participou ao final da guerra — organizou, através do Instituto Internacional de Cooperação Intelectual, um Congresso de Arte Popular em Praga, em 1928. Mário de Andrade e Luciano Gallet envolveram-se no projeto, e a cantora Elsie Houston representou o Brasil no Congresso. Ver mais em: TONI, Flávia Camargo. Pesquisa e criação nas cartas de Mário de Andrade e Luciano Gallet. **OPUS,** v. 23, n. 1, p. 256-270, 2017. FOCILLON, Henri. Arte e Cultura Populares. São Paulo: **Revista Brasileira de História**, p. 205-214, 1988.

[603] NAVES, Santuza Cambraia. **O Violão Azul: Música Popular e Modernismo**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1995, p. 33.

O que mais nos interessa neste processo é que, independentemente de qual discurso estivesse se sobressaindo, o movimento em torno do instrumento continuou sendo estruturado, pois, quando um sistema instituído rejeita um determinado número de artistas, seus membros acabam organizando uma alternativa paralela que dê sustentação às suas atividades[604]. É neste sentido que o rastreio da rede de sociabilidades que deu suporte às práticas violonísticas é tão importante. Fábricas de instrumento e lojas de música publicaram métodos e partituras para o violão, promoveram concertos e aulas; houve o surgimento de revistas especializadas, realizadas por violonistas (1928-1931); e a circulação de músicas em cópias manuscritas — passíveis de serem acessadas graças à preservação em acervos públicos e particulares — permite o rastreamento de uma parcela da difusão deste repertório. Portanto, mesmo que seja impossível localizar boa parte da produção para violão do período, os rastros deixados nos acervos e nos periódicos da época permitem afirmar que ela nunca cessou, independente da ausência dos sistemas comerciais de distribuição.

Finalmente, ao tratar de São Paulo e do modernismo da década de 1920, não seria possível deixar de citar a Semana de Arte Moderna, que ocorreu no Theatro Municipal de São Paulo (1922), quando, simultaneamente, a rede de sociabilidades em torno do violão estava ganhando corpo. De grande importância cultural não somente para a cidade de São Paulo, muito já foi escrito sobre a Semana[605] e sobre o papel da música durante aqueles três míticos dias[606], cujos ecos chegam até os dias presentes. No que diz respeito ao objeto da presente pesquisa, durante a Semana, o violão não teve nenhuma representatividade, tendo sido o piano o protagonista.

9.2 Bombas e Radiofonia

Foram também os concertos de piano que inauguraram as transmissões de rádio na cidade. No início da radiodifusão no país, houve a tentativa de imprimir o já abordado viés "civilizatório" do projeto de modernização. Na capital paulista, o movimento foi iniciativa de "uma elite intelectual e econômica que se reunia para estudar manuais técnicos, construir

---

[604] BECKER, Howard S. **Art worlds**: updated and expanded. California: University of California Press, 2008, p.97.

[605] Ver Andrade. Mário de. O Movimento Modernista, em: **Aspectos da Literatura Brasileira.** São Paulo: Editora Martins, 1974, p. 231-254. PEDROSA, Mário. A Semana de Arte Moderna. **Acadêmicos e modernos:** textos escolhidos III. Organização Otília Beatriz Fiori Arantes. São Paulo: Edusp, 1998.

[606] Ver WISNIK, José Miguel. **O coro dos contrários:** a música em torno da Semana de Arte Moderna. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

aparelhos e realizar as primeiras experiências", com base em revistas especializadas, geralmente importadas do exterior[607]. A finalidade professada pelos pioneiros era "educar o povo sob o ponto de vista artístico, intelectual e cívico, por meio da radiotelefonia"[608]. As primeiras transmissões na cidade foram irradiações de concertos e óperas do Theatro Municipal e do Conservatório Dramático e Musical, mas, em um curto período, outra lógica se imporia no funcionamento desse veículo de comunicação.

Foi nesse contexto que, em 30 de novembro de 1923, surgiu a Sociedade Rádio Educadora Paulista ou Rádio Bandeirantes, como a sociedade também denominava a emissora. Criada por jovens engenheiros, "contou também com o apoio de industriais e autoridades políticas, mantendo laços estreitos com o tradicional Partido Republicano Paulista (PRP). Na fase de implantação, recebeu 50 contos de réis da Câmara Municipal de São Paulo"[609]. As rádios funcionavam como clubes fechados em um primeiro momento, sendo financiadas pelos seus associados. A regulamentação de propaganda comercial viria somente com Getúlio Vargas, a partir de 1932[610]. Provisoriamente, a emissora funcionou no Instituto de Engenharia, na Rua da Quitanda, no centro da cidade, e a primeira transmissão ocorreu em fevereiro de 1924. A Sociedade possuía microfones em três salas de concertos da cidade: no Theatro Municipal, no Conservatório Dramático e Musical e no Teatro Santana. As transmissões dos espetáculos realizados nestes espaços eram ouvidas via telefone pelos assinantes[611].

Em meados deste agitado ano de 1924, uma revolução tenentista paralisou a cidade, interrompendo inclusive as transmissões radiofônicas. Muitos paulistanos desconhecem, mas a cidade foi bombardeada maciçamente durante vinte e três dias e noites seguidos. As forças federais, ou tropas legalistas, como eram chamadas, não pouparam a população civil, fábricas e mercados, deixando a cidade rendida e humilhada. O então presidente do Estado, Carlos

---

[607] LIMA, Giuliana Souza de. **O som da garoa:** cultura radiofônica e produção musical em São Paulo (anos 1930 e 1940). 2018. Tese (Doutorado em História) − Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, p. 54.

[608] Discurso reproduzido na revista *Antenna* – Edição histórica comemorativa do cinquentenário de fundação1926/1976. Antenna Edições Técnicas Ltda. Rio de Janeiro: São Paulo, 1976, p. 16. CCSP: Arquivo Multimeios, P885/CM RE 67, apud LIMA, Giuliana Souza de. **O som da garoa:** cultura radiofônica e produção musical em São Paulo (anos 1930 e 1940). 2018. Tese (Doutorado em História Social) − Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, p. 55.

[609] Idem, p. 57.

[610] Ver mais sobre a radiofonia em São Paulo em: LIMA, op. cit, 2018. CANTERO, Thais Matarazzo. **A música popular no rádio paulista, 1928-1960.** São Paulo: Editora Matarazzo, 2015. TOTA, Antônio Pedro. **A locomotiva no ar:** rádio e modernidade em São Paulo, 1924-1934. São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura, 1990.

[611] *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano L, n.16613, 28 jun. 1924, p. 3.

Campos (1866-1927), abandonou o Palácio dos Campos Elíseos, sede do governo, o que aumentou a sensação de caos. Houve saques em moinhos de trigo, armazéns e padarias. As tropas legalistas bombardearam os bairros de imigrantes operários — palco dos movimentos anarco-sindicalistas que haviam sacudido a cidade no final da década de 1910 — da Mooca, Brás, Belenzinho e Bom Retiro[612]. Estes bairros eram ainda, conforme já assinalado, redutos de grande parte dos músicos populares da cidade. Mas por que São Paulo foi palco de tamanha devastação?

A cidade chegava ao limite das tensões entre o arcaico e o moderno, abordadas em capítulos anteriores. Esta crise já havia vindo à tona com a grande greve de 1917. A situação econômica e social piorara desde então[613] e a tensão explodiu quando as tropas lideradas pelo General Isidoro Dias Lopes (1865-1949) tomaram a cidade. A revolta era uma tentativa de, através da luta armada, forçar uma reforma política modernizante no país. "Era a quartelada sobre uma cidade que despontava como elemento chave na política e na economia do país"[614]. As chamadas revoltas tenentistas marcaram a crise do estado oligárquico brasileiro e desembocaram na Revolução de 1930.

A mais conhecida revolta do movimento tenentista, no contexto da Primeira República (1889-1930), foi a Revolta dos 18 do Forte, também conhecida como Revolta do Forte de Copacabana, iniciada em 05 de julho de 1922 e encerrada no dia seguinte, na capital federal, o Rio de Janeiro[615]. Dois anos depois, também em 05 de julho, ocorreu mais uma revolta tenentista, desta vez em São Paulo. A Revolução de 1924, também conhecida como Revolução Esquecida, é objeto de estranha desatenção por parte da historiografia nacional, talvez fruto do constrangimento que causou entre vencidos e vitoriosos, tamanha a violência com que foi reprimida.

Não foram encontradas muitas informações sobre os violonistas nesse período de suspensão da vida cultural da cidade. As notícias em periódicos sobre apresentações envolvendo o instrumento cessaram em maio e retornaram em setembro. Segundo as

---

612 Ver mais sobre a revolução de 1924, seu contexto e consequências em: ASSUNÇÃO, Moacir. **São Paulo deve ser destruída:** A história do bombardeio à capital na revolta de 1924**.** São Paulo: Editora Record, 2015. COHEN, Ilka Stern. **Bombas sobre São Paulo:** a revolução de 1924. São Paulo: Unesp, 2007.

613 Para mais informações sobre a condição das classes menos favorecidas, em especial dos operários em São Paulo nas primeiras décadas de 1920, consultar MARX, Geraldina. **Os Humildes.** São Paulo: Publisher Brasil, 1995.

614 TOTA, Antônio Pedro. **A locomotiva no ar:** rádio e modernidade em São Paulo, 1924-1934. São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura, 1990, p.16.

615 COHEN, Ilka Stern. **Bombas sobre São Paulo:** a revolução de 1924. São Paulo: Unesp, 2007, p. 25.

recordações de memorialistas[616], quem podia refugiava-se na casa de parentes em cidades do interior ou nos bairros mais afastados do centro e da zona leste da capital, regiões mais atingidas. Américo Jacomino ainda residia no interior, em São Carlos e, em carta ao amigo Antonio Barros Leite, manifestou a tentativa de retomar suas atividades profissionais na capital paulista: "Já estive em São Paulo e não foi possível realizar um concerto devido a situação atual provavelmente mais tarde realizarei um concerto na Capital"[617]. Conforme será visto, Canhoto parece ter retornado à capital e participado de programas na Rádio Educadora a partir do final do ano de 1924. Curiosamente, o conflito aproximou do violão o músico Antônio Rago (1916-2008):

> Nessa época eu tinha apenas oito anos de idade e meu pai, querendo proteger nossa família das granadas atiradas pelas forças militares, que estavam sediadas no Morro dos Ingleses, hoje Rua dos Ingleses, fez com que nós ficássemos mais protegidos nos porões da nossa modesta casa da Rua Conselheiro Carrão, nº 178, no Bairro do Bixiga. Uma de minhas irmãs tinha um cunhado de nome Alfredo que residia, provisoriamente, em nossa casa. Durante a noite os estampidos das granadas e metralhadoras eram sufocados, em alguns momentos, pelo som de um violão, interpretado por ele, com suas valsinhas e lundus da época. Meus olhos ficavam fixados naqueles dedos que dedilhavam as cordas do violão, fazendo-nos esquecer do medo que nos atingia. Desde então, o violão começou a fazer parte de minha vida (RAGO, 1986: 15).

A Sociedade Rádio Educadora havia interrompido suas transmissões em 05 de julho e retomou em 20 de agosto, tendo anunciado uma programação de óperas e operetas[618] e proclamado a "legalidade restabelecida"[619]. A cidade iniciou a reconstrução e o ritmo do cotidiano foi sendo retomado, mas até o período final desta pesquisa, a população sofreu ainda a consequência de mais dois confrontos: a Revolução de 1930, que derrubou o estado oligárquico, e a Revolução de 1932, a "Constitucionalista", que, conforme indica o nome, reivindicava uma assembleia constituinte para o país. Ou seja, em menos de uma década, a cidade foi palco de três conflitos armados, opondo-se à narrativa de um país pacífico.

---

[616] BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade:** lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. GATTAI. Zélia. **Anarquistas Graças a Deus.** São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2009.

[617] ANTUNES, Gilson Uehara. **Américo Jacomino Canhoto e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo.** Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 2002, p.66.

[618] *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano L, n.16614, 17 ago. 1924, p. 4.

[619] A partir do mês de agosto, a radiofonia começou a anunciar o que chamou de "legalidade estabelecida", colocando-se como um meio de comunicação do poder constituído. TOTA, Antônio Pedro. **A locomotiva no ar:** rádio e modernidade em São Paulo, 1924-1934. São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura, 1990, p.30. Não custa frisar que os meios de comunicação eram mantidos pela elite econômica, política e social, membros tanto da oligarquia cafeeira quanto do Partido Republicano Paulista.

9.3 Violão no início da radiofonia paulista

As irradiações de concertos de música erudita eram a programação musical da única rádio em atividade nesta retomada da vida na cidade. Até que, em outubro de 1924, quando a estação anunciou a mudança para nova sede, no então recém-inaugurado Palácio da Agricultura e da Indústria, no Parque D. Pedro II, a rádio passou também a organizar apresentações musicais. As instalações foram ampliadas e o espaço foi cedido pelo governo estadual. A mesma notícia informou que a emissora encerraria as transmissões dos concertos via telefone, pois, segundo afirmava o jornal, já era grande o número de lares em São Paulo que possuíam o aparelho de rádio[620].

Para as audições musicais que prometera, a rádio contratou um conjunto musical, ainda em fins de 1924: "a Educadora faz irradiar diariamente trechos de música clássica entremeados de músicas modernas da orquestra constituída pelo Trio Bandeirante"[621]. O eclético repertório apresentado pelo conjunto apareceu no jornal pela primeira vez em 12 de novembro de 1924, e abrangia desde arranjos e fantasias sobre temas de óperas a maxixes, passando por marchas, canções napolitanas, tangos e foxtrote. Chamou atenção a presença inaugural de uma música de Américo Jacomino, o maxixe *Se o telefone falasse*[622]. O Trio Bandeirante era formado por Artidoro Pigatti, no piano, Ernesto Bevilaqua, no violoncelo, e Alberto Marino, no violino, sendo que Alberto Marino era também o diretor artístico do trio[623].

Segundo o cantor Paraguassú, em outubro de 1924, seu amigo Canhoto convidou-o para apresentar-se na Rádio Educadora, no Palácio das Indústrias, e, devido ao sucesso que ambos alcançaram, passaram a "participar das transmissões dando uma audição por semana e nossos nomes eram cada vez mais populares"[624]. Portanto, embora os periódicos tenham registrado a presença de Canhoto e Paraguassú na programação da Rádio Educadora somente a partir de março de 1925, não se pode descartar a hipótese de que Américo Jacomino tenha executado, ele próprio, o maxixe *Se o telefone falasse* ainda em 1924. É possível que, a despeito do jornal ter trazido somente o nome do Trio Bandeirante (conjunto musical

---

[620] *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano L, n.16663, 04 out. 1924, p. 4.
[621] *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano L, n. 16698, 09 nov. 1924, p. 6.
[622] *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano L, n. 16701, 12 nov. 1924, p. 5.
[623] PARAGUASSÚ. Org. Neide Lopes Ciarlariello. **Baú da Saudade.** São Paulo: Matarazzo, 2016, p. 131.
[624] Idem.

contratado pela casa), músicos como Paraguassú e Jacomino fizessem apresentações eventuais (não remuneradas, conforme depoimento do próprio Paraguassú). Até porque, foi somente em novembro de 1924, que "os jornais paulistas passaram a incluir em sua pauta editorial uma coluna especializada dedicada à *Radiotelephonia*"[625]. Seja como for, o certo é "que ambos foram alguns dos primeiros artistas a se utilizarem do rádio, e Canhoto seria certamente um dos mais requisitados violonistas, com várias de suas audições sendo irradiadas até 1927, um ano antes de sua morte"[626].

Fica nítido também que, a partir de então, o repertório vai se aproximar cada vez mais da música popular urbana local em construção. No entanto, a programação com transmissão de concertos eruditos iria ainda resistir, e o primeiro concerto de violão irradiado em São Paulo foi de Aristodemo Pistoresi, anunciado para 02 de janeiro de 1925[627]. O músico paulistano tinha estirpe, era filho do renomado construtor de instrumento Francisco Pistoresi — que, conforme visto, havia frequentado exposições internacionais, representando o país com seus instrumentos —, e foi discípulo da respeitável concertista Josefina Robledo. Estes fatores devem ter pesado na escolha de seu nome, pois, no que diz respeito ao repertório, figuravam as mesmas peças dos demais violonistas em atuação na cidade: danças estilizadas, como mazurcas e valsas, transcrições de trechos de óperas, adaptação dos clássicos e peças do repertório de Francisco Tárrega.

---

[625] TOTA, Antônio Pedro. **A locomotiva no ar:** rádio e modernidade em São Paulo, 1924-1934. São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura, 1990, p.41.
[626] ANTUNES, Gilson Uehara. **Américo Jacomino Canhoto e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo.** Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 2002, p.68.
[627] *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano L, n. 16746, 28 dez. 1924, p. 7. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano L, n. 16749, 31 dez. 1924, p. 5.

Figura 49. O violonista paulistano Aristodemo Pistoresi, filho do construtor Francisco Pistoresi, em foto na revista carioca *O Violão*, em 1929.

Fonte: Revista *O Violão* (1929).

A radiofonia, que não possuía ainda os anunciantes comerciais, não alcançava a sustentabilidade econômica somente com o dinheiro dos associados e, neste início de 1925, a elite paulistana — que dominava a política, a indústria, o jornal e a rádio, sempre tão orgulhosa de seu progresso e modernidade — passava por dificuldades. Além da situação calamitosa em que o conflito de 1924 deixou a cidade, reestruturar os meios de produção exigiu investimento do governo local. Havia ainda a crise no mercado do café, que se arrastava havia décadas, sempre contando com a ajuda do governo federal, que, àquela altura, impunha sanções duras ao estado paulista, como resposta à revolta tenentista.

Uma notícia deixou evidente uma das retaliações que o governo federal impôs à capital paulista: a indignação dos paulistas em razão da falta de potência de suas rádios. Atrás do Distrito Federal (com duas estações, uma com 1500W e outra com 500W), de Minas Gerais (500W), Pernambuco e Paraná (300W), o jornal queixou-se que as duas rádios da cidade (uma com alcance de 100 W e outra de 10W), “dada a extensão do Estado, não

atingem seus extremos", e complementou: "É de notar que uma das estações da Capital Federal e as da Bahia e de Minas foram fornecidas pelo governo federal"[628].

Portanto, além da cidade destruída, fábricas arruinadas, o governo federal limitou a comunicação da cidade. Esta estratégia de isolamento político certamente afetou culturalmente a cidade, uma vez que as rádios de Minas Gerais e Rio de Janeiro, financiadas pelo governo federal, com no mínimo cinco vezes mais potência que as paulistanas, seguramente alcançavam boa parte das cidades do interior de São Paulo. Por outro lado, no início da radiofonia, este isolamento deve ter favorecido ainda mais a circulação da música e dos músicos locais, criando uma forte identidade para a rádio paulistana, onde — além dos ritmos difundidos na capital federal, como os derivados de tradição afro-brasileira e da música do nordeste do Brasil — somaram-se os sucessos das serenatas, as modinhas, as *canzonetas* e as músicas caipiras e sertanejas, refletindo a heterogeneidade cultural que constituiu as diversas identidades paulistanas[629].

Américo Jacomino realizou seu primeiro recital na Sociedade Rádio Educadora Paulista no dia 05 de março de 1925, e, a partir daí, foi presença constante na radiofonia paulistana até 1927. Nos anos de 1925 e 1926, Oswaldo Soares apresentou-se com certa frequência na emissora: "o distinto violonista, a insistentes pedidos feitos pelo telefone, teve que executar vários números extraprograma, constituindo enfim, a irradiação de ontem legitimo sucesso, tanto para o festejado artista como para a Rádio Educadora"[630].

Registra-se também a atuação do paraguaio Pablo Escobar[631] (1900-?) na cidade entre dezembro de 1925 e maio de 1926. Ele participou ativamente dos círculos violonísticos, tendo executado um choro de João dos Santos na Rádio Educadora (1926), além de apresentar-se em companhia de Aristodemo Pistoresi em diversas ocasiões:

> PABLO ESCOBAR. Este concertista, nascido no Paraguai, dará um concerto no salão do Conservatório no dia 16 de dezembro, às 21 horas, com o concurso do professor Aristodemo Pistoresi. O programa é o seguinte:
> 1ª Parte:

---

[628] *O Estado de São Paulo,* São Paulo, ano LI, n. 16787, 07 fev. 1925, p. 5.
[629] CANTERO. Thais Matarazzo. **A música popular no rádio paulista, 1928-1960**. São Paulo: Editora Matarazzo, 2015, p. 19.
[630] *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XLII, n. 22245, 01, jul. 1925, p. 5.
[631] Violonista e compositor paraguaio que transitou entre Uruguai, Argentina e Brasil, tendo lecionado e formado cameratas de violão com suas e seus estudantes, sobretudo em Montevidéu. Diferenciava-se de seu conterrâneo Agustín Barrios por utilizar cordas de tripa no seu instrumento, enquanto Barrios utilizava cordas de aço. MARTÍNEZ, Héctor García; OSBORNE, Randy. **Annotations for the history of the classical guitar in Argentina 1822-2000**, 4 vol. Campbell: Finefretted Strings Instruments, 2020, p. 346-354.

> i) “Marcha Paraguai”, Dr. Pinho. ii) “El huerfano”, Iparraguirre. iii) “Recuerdos de Zavala”, Escobar. iv) “Jhá! Che valle!”, Barrios.
> 2ª Parte:
> i) “Madrigal”, Barrios. ii) “Meditacion”, Garcia Tolsa. iii) “Capricho árabe”, Tárrega. iv) “Valse nº 4”, Barrios.
> 3ª Parte: Com Aristodemo Pistoresi.
> i) “Matilde”, Garcia Tolsa. ii) “Ontem ao luar”, Pedro de Alcântara. iii) “Vidalita”, Sinópoli. iv) “Recuerdos de Alhambra”, Tárrega[632].

Nitidamente influenciado por Agustín Barrios, o repertório de Escobar situava-se, a exemplo dos violonistas brasileiros do período, entre as peças de inspiração popular, de caráter nacionalista — tais como o tango *El huerfano*, do compositor argentino Anselmo Aieta, com adaptação do violonista Pedro Iparraguirre[633]; a *Marcha Paraguaia*; além das composições do próprio Barrios — e as peças do repertório Tárregueano, notando-se novamente a presença do *Capricho Árabe*, recorrente nos programas de violão do período.

A mazurca *Mathilde* parece ter sido bastante popular entre os violonistas no período. Uma cópia manuscrita (figura 49), localizada na Coleção Ronoel Simões (s.a.; s.d.), corrobora esta suposição. As obras de Carlos Garcia Tolsa fizeram parte do repertório de diversos violonistas brasileiros[634], tais como o trio Três Sustenidos, Levino da Conceição, João Pernambuco, Quincas Laranjeiras e Ernani Figueiredo. Até Heitor Villa-Lobos tocou Tolsa em sua juventude, o *Noturno* (*Meditacion*), em um concerto beneficente (1909)[635]. Esta peça também fez parte do repertório de Barrios em suas apresentações em São Paulo (1917), com o nome de *Meditacion*[636].

---

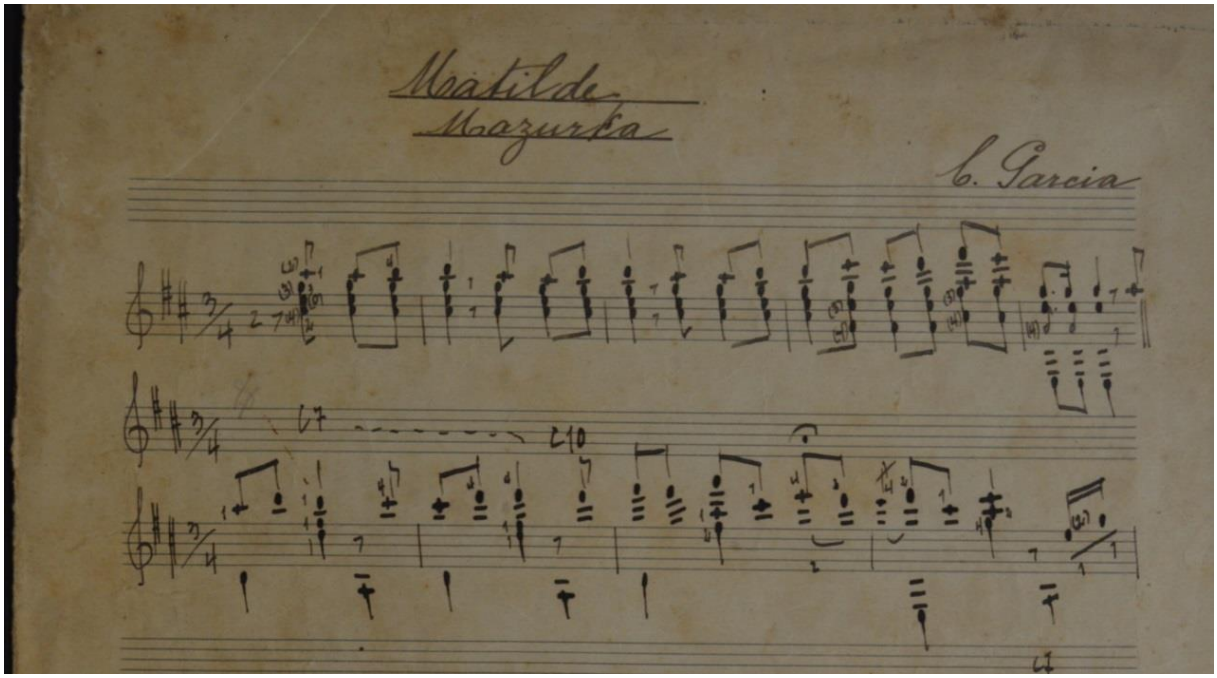
[632] *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XLII, n. 22409, 12 dez. 1925, p. 5.

[633] Ver partitura em OPHEE. Matanya; REGO, Analía. **More tangos, milongas, habaneras for guitar.** COLUMBUS: Editions Orphé, 2005.

[634] Conforme visto no capítulo dois, Tolsa esteve na capital paulistana em 1885, com seu conjunto musical Estudantina Espanhola Fígaro. O violonista se apresentou em diversas localidades brasileiras, especialmente na capital do império, o que pode ter auxiliado na difusão de sua obra. É provável, ainda, que um dos divulgadores das músicas do violonista espanhol entre os violonistas brasileiros, antes do paraguaio Agustín Barrios, tenha sido o violonista fluminense Alfredo Imenes, que integrou a Estudantina Fígaro por um período na turnê do grupo pela América Latina (PRAT, Domingo. **Diccionario de guitarrista.** Casa Romero y Fernandez, Buenos Ayres, 1934, p. 305). Ver mais sobre a relação de Imenes com Tolsa em: AMORIM. Humberto. Alfredo Imenes: um pioneiro da música de câmara com violão no Brasil. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.6, n.3, 2018, p. 1-33.

[635] *O Paiz*, Rio de Janeiro, ano XXXV, n.8996, 22 maio 1909, p. 3. Ainda conhecemos pouco sobre a relação de Heitor Villa-Lobos com o meio violonístico de seu período, nesta apresentação estava o violonista Melchior Cortez, pertencente ao mesmo grupo de Alfredo Imenes. Ver mais sobre Melchior Cortez em: AMORIM. Humberto Idiomatismos na produção para violão de Melchior Cortez (1882-1947). **DEBATES-**Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, n. 21, 2018.

[636] *Mathilde* fazia também fazia parte do repertório de Barrios e foi gravada por ele (1914). O violonista paraguaio foi aluno Gustavo Sosa Escalada (1877-1943), músico argentino, que, por sua vez, foi discípulo de Carlos Garcia Tolsa. Isto explicaria a proximidade de Barrios com o repertório do violonista espanhol. Outro violonista a tocar a mazurca *Mathilde* em São Paulo foi Aristodemo Pistoresi (1925-1930).

Figura 50. Excerto da mazurca *Mathilde*, de Carlos Garcia Tolsa (s.a.; s.d.), violonista que visitou São Paulo em 1885, com seu conjunto musical Estudiantina Fígaro. A mazurca teve grande difusão entre os violonistas da capital durante as três primeiras décadas do século XX.

Fonte: Coleção Ronoel Simões.

Outro nome que surgiu no início da radiofonia foi o de Laroza Sobrinho, importante professor e violonista sobre o qual se sabe pouco e cuja obra, ao que tudo indica, apesar de aparentemente extensa, se perdeu, à exceção de poucos registros fonográficos. Em seu repertório constavam peças de própria autoria em variados estilos: danças características, valsas, choros, cateretês, fados, fox-trotes, ragtimes, além das adaptações de trechos de óperas. Depois de Canhoto, nenhum violonista do período apresentou uma produção tão diversificada e numerosa quanto Laroza Sobrinho. Entre 1926 e 1930, executou ao violão mais de vinte composições diferentes na Rádio Educadora. São peças que parecem ter se perdido[637]. Apenas quatro peças chegaram até nós, pois foram registradas em 78 RPM, pela gravadora Parlophon (1930): *Baianinha*; *Cada vez que eu lembro dela*; *Casamento na roça*, cateretê e *Sem querer*, choro paulista.

As músicas *Baianinha*, um maxixe (embora o disco tenha trazido a designação de cateretê) e *Cada vez que eu lembro dela*, no selo um samba paulista, mas trata-se de um

[637] Entre suas obras estão: *Miss-tura, samba; Marcha Corinthians Paulista Industan*, fox-trot*; Estudos originais; Graciosa*, tango estilo Nazareth*; Lamentos,* valsa*; A caminho da roça,* samba*; Valsa clássica; Passagens da vida,* fado*; Padre nuestro,* tango argentino*; Fado das mãos; No vai e vem das ondas,* gavota*; Rosas,* fox-trot*; Meu primor,* mazurca*; Todos dançam,* ragtime; *Sonho de cardeal,* mazurca; *Até a volta,* cateretê.

cateretê, foram gravadas em solo, por Laroza Sobrinho. Certamente houve uma troca na designação do selo. Já *Sem querer* — obra que trouxe o subtítulo de choro paulista, sendo um choro em duas partes, corroborando a categorização já sugerida no capítulo anterior —, e o cateretê *Casamento na Roça*, foram registrados em duo de violões, por Laroza Sobrinho e Armando Neves. Trata-se do único registro sonoro que se tem conhecimento do violonista paulistano Armando Neves[638].

Figura 51. Selo do lado B do disco 78 RPM gravado por Laroza Sobrinho e Armando Neves (Parlaphon, 1930), com a gravação do choro paulista *Sem querer*. Trata-se do único registro sonoro de Armando Neves que se tem notícias até o presente momento. O exemplar faz parte da coleção Ronoel Simões e foi adquirido na já mencionada Casa Di Franco, como se pode ver pelo selo.

Fonte: Acervo Ronoel Simões.

Conforme será visto, Laroza foi o vencedor do "Grande Concurso da Música Brasileira" (1931), e o jornal publicou um pequeno perfil biográfico do violonista[639]. Foi autor do já citado método prático *Imperial*, editado pela fábrica Del Vecchio. Realizou turnês pelo interior com o cantor Arnaldo Pescuma e foi diretor artístico dos programas de Amaral César, na primeira fase da Rádio Educadora. Ainda segundo o jornal *A Gazeta*, Laroza

[638] O acesso ao disco somente foi possível no final do ano de 2020, devido ao fechamento do Centro Cultural São Paulo, em virtude da pandemia de covid-19.
[639] *A Gazeta*, São Paulo, ano XXV, n. 7553, 15 abril 1931, p. 2.

Sobrinho, músico autodidata, foi responsável pela introdução de diversos artistas na rádio: Genésio Arruda, Francisco de Lima, Plínio Ferraz, Eduardo Dohmen, Pachequinho, Arnaldo Pescuma, Pilé, Sampaio, Fernando, Armandinho, Dormeville de Camargo, Spartaco Rossi, Vicente de Lima.

Até o final dos anos 1920, outras duas estações seriam criadas: a Sociedade Rádio Cruzeiro do Sul, cujo dono era representante dos discos Columbia no Brasil, e a Rádio Sociedade Record, do proprietário da Casa Record, especializada na venda de produtos elétricos, como aparelhos de rádio, peças e acessórios para montagem de receptores e transmissores, além das *máquinas falantes* e discos da Brunswick, Columbia, Victor, Odeon e do selo francês Salabert[640]. A primeira, fundada em fevereiro de 1927, obteve autorização para funcionar em maio e entrou no ar em outubro de 1927. Já a Rádio Record iniciou suas atividades em abril de 1928. Por sua vez, a partir de 1926, a Rádio Educadora Paulista obteve ajuda da Victor para construir sede própria, na Rua Carlos Sampaio[641]. Unia-se a radiofonia aos interesses da fonografia, tornando-se o rádio um potente difusor da produção da indústria fonográfica. Assim, "se, no início, a música erudita ou de concerto tinha destaque, gradativamente os gêneros populares ainda em formação, ocuparam seu espaço, colaborando, inclusive, para construir as especificidades e identidades de cada emissora"[642].

A radiofonia apoiou sua programação nos conjuntos musicais, chamados de regionais de choro. Estes grupos tornaram-se verdadeiras escolas para os instrumentistas. Tais músicos, muitas vezes *práticos* e com pouco conhecimento teórico de música, eram "pau para toda obra", executando qualquer tipo de repertório, a maioria sem ensaio prévio. Esta incipiente atividade profissional dos conjuntos de choro nas rádios foi crucial para a elaboração da linguagem do violão na cidade. A intensa prática e convivência com diversos estilos e gêneros impulsionou a técnica e ampliou as possibilidades musicais dos instrumentistas, sendo que o violão "acabou tornando-se um instrumento indispensável, pois era ele quem formulava os encadeamentos harmônicos, marcava os ritmos com os baixos e

---

[640] LIMA, Giuliana Souza de. **O som da garoa:** cultura radiofônica e produção musical em São Paulo (anos 1930 e 1940). 2018. Tese (Doutorado em História) − Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, p. 58.
[641] GONÇALVES, Camila Koshiba. **Música em 78 rotações:** "discos a todos os preços" na São Paulo dos anos 30. Alameda, 2013, p. 163.
[642] SANTOS, Fernanda Barbosa dos. **A presença da música popular brasileira na primeira década da radiofonia paulistana.** Epígrafe, v. 3, n. 3, p. 95-113, 2016, p. 96.

locomovia-se com desenvoltura nos solos, ganhando, deste modo, destaque e um rápido e substancial desenvolvimento no aspecto técnico e musical"[643].

No entanto, a implantação da programação musical nas rádios foi um processo lento que será tratado adiante. Até a profissionalização das emissoras (1932), os artistas se apresentavam de modo quase amador, e a maioria tinha outros empregos: "o rádio pagava pouco; os discos não davam quase nada; trabalhava nos teatros uma vez ou outra", disse Paraguassú sobre o ano de 1925[644]. Os programas de rádio eram, então, mais uma das possibilidades de atuação dos instrumentistas naquele momento e auxiliavam na formação dos músicos e na divulgação das obras e dos artistas.

9.4 Violão paulista na capital federal: Concurso "O Que é Nosso"

Antes de terminar a década de 1920, um evento colocou o violão paulistano na imprensa da capital federal: o concurso "O Que é Nosso" (1927). Ocorreu no Rio de Janeiro e foi promovido pelo jornal *Correio da Manhã*. Amplamente divulgado pelo jornal, o concurso premiou cantores, violonistas e compositores. O prêmio para os três primeiros lugares na categoria violão era: 500$000, 300$000 e 200$000. Na mesma página em que anunciou o prêmio, o jornal publicou duas partituras para piano, sendo uma delas composição de Américo Jacomino, *Só na Bahia que tem*[645]. Uma semana depois, o jornal estampou uma foto de Canhoto, com a notícia de que o músico de São Paulo iria ao Rio de Janeiro especialmente para participar do concurso[646].

O concurso foi divido em três provas: a primeira deveria contar com a execução de uma peça de um dos compositores canônicos para o violão: Sor, Aguado, Napoleon Coste, Manjon, C. Garcia, Carcassi, Regondi, Arcas, Giuliani, Tárrega, Vinas, A. Cano, Llobet ou qualquer outro autor apresentado pelo concorrente de reconhecida autoridade; na segunda deveria constar a execução de uma peça de composição nacional, e na terceira uma peça de livre escolha do concorrente[647]. O certame continuou sendo anunciado pelo jornal, até que, no dia 18 de fevereiro, o *Correio da Manhã* anunciou a chegada do violonista Américo Jacomino

---

643 MORAES, José Geraldo Vinci de. **Sonoridades paulistanas:** final do século XIX ao início do século XX. Rio de Janeiro: Funarte, 1997, p. 146.
644 PARAGUASSÚ. Org. Neide Lopes Ciarlariello. **Baú da Saudade.** São Paulo: Matarazzo, 2016, p. 126.
645 *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano XXVI, n. 9821, 23 jan. 1927, p. 11.
646 *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano XXVI, n. 9827, 30 jan. 1927, p. 11.
647 *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano XXVI, n. 9839, 13 fev. 1927, p. 9.

à capital federal. O jornal estampou uma foto do violonista com um articulista do jornal, Adalbrum Pinto, que foi buscá-lo na estação[648].

No dia 10 de fevereiro, o *Correio da Manhã* anunciou pela primeira vez o nome dos concorrentes e a data do evento: 19 e 20 de fevereiro. Os concorrentes ao prêmio na categoria violão eram o paulista Américo Jacomino; o alagoano Manoel de Lima — músico cego que estava de passagem na cidade, em turnê com o grupo pernambucano de música regional Turunas da Mauriceia[649]. Manoel Lima tocava com o violão deitado sobre a perna; e Ivone Rebello[650], uma criança de dez anos de idade, filha do renomado instrumentista José Rebello da Silva, violonista e cavaquinista. Além disto, nesta ocasião, o jornal publicou, na mesma edição, que seriam homenageados os instrumentistas João Pernambuco, Levino da Conceição e Joaquim dos Santos (Quincas Laranjeiras). Ao lado da premiação, apareceu também a notícia de que a Casa Edison iria realizar gravações das melhores músicas[651].

O fato de os patronos de cada categoria terem aparecido na mesma edição em que o jornal divulgou os concorrentes inscritos, pode indicar que os jurados já anteviam premiar cada um dos músicos segundo a categorização individual, em função da disparidade de estilo e técnica de execução apresentada pelos candidatos. Houve a substituição de primeiro, segundo e terceiro lugares que haviam aparecido com a notícia da premiação, e surgiram os nomes de patronos que se aproximavam do estilo de cada um dos candidatos. Esta hipótese é confirmada quando o jornal publicou o *Julgamento das Provas do Violão*:

> Dos três concorrentes que se apresentaram apenas Ivonne Rebello solou em violão de cordas 1.ª, 2.ª, e 3.ª de tripa, em posição clássica, executando das peças exigidas o *Capricho Árabe*, de Tárrega. Em se tratando, porém, de um concurso de caráter puramente brasileiro, não seria lícito deixar de ter em conta o que é nosso. Orientando, pois, seu julgamento, segundo a maneira de tocar e o estilo de cada concorrente, a comissão técnica que, por delegação do diretor-geral do concurso presidiu as provas, resolveu apreciá-los separadamente. Aos prêmios instituídos pelo *Correio da Manh*ã foi dado, a cada deles, o nome de um patrono, entre os intérpretes consagrados do violão. O critério adotado na escolha dos patronos foi inspirado justamente na seleção dos estilos para o caso da classificação dos concorrentes. Assim, pois, os srs. Dr. João

---

[648] *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano XXVI, n. 9843, 18 fev. 1927, p. 5.
[649] Juntamente *Manhã*, Rio de Janeiro, ano XXVI, n. 9843, 18 fev. 1927, p. 5.
[649] Os outros integrantes do grupo eram Augusto Calheiros, cantor, Atilio Grany na flauta e Luperce Miranda no bandolim.
[650] Ver mais sobre Yvone Rebello em: LIMA, Luciano. Yvonne Rebello e Garoto: o Violão na Música de Radamés Gnattali antes da Tocata em Ritmo de Samba. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.8, n. 3, p. 1-30, 2020.
[651] *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano XXVI, n. 9836, 10 fev. 1927, p. 5.

> Itiberê da Cunha, Corbiniano Villaça e dr. Homero Álvares resolveram conferir:
>
> O PRÊMIO JOÃO PERNAMBUCO ao sr. Américo Jacomino (Canhoto), porque satisfazendo o programa, em peças nacionais de sua composição, destacadamente o arranjo intitulado *Viola, Minha Viola*, fez com brilhantismo;
> O PRÊMIO JOAQUIM DOS SANTOS à menina Ivone Rebello, pela perfeição técnica que demonstrou além da circunstância de haver executado um dos clássicos do violão, fazendo jus aos louvores da comissão e do público que a aplaudiu;
> O PRÊMIO LEVINO CONCEIÇÃO, ao sr. Manoel de Lima, artista de excepcional inspiração, cego como o patrono do prêmio, cujo mérito está consagrado e não permite confrontos[652].

Ainda assim, Jacomino ficou celebrado como o grande vencedor do concurso. Canhoto permaneceu na cidade até o fim de fevereiro, realizando diversas audições em homenagem ao concurso realizado pelo *Correio da Manhã*, na Rádio Club do Brasil[653]. Ele retornou às notícias cariocas em julho[654], com mais músicos paulistanos, entre eles o cantor Paraguassú. Em todas as ocasiões, apareceu aclamado como o violonista vencedor do concurso "O Que é Nosso", ora homenageando o jornal *Correio da Manhã*, e ora sendo homenageado:

> **A Noite Brasileira**
>
> Homenagem da Empresa M. Pinto a Américo Jacomino (Canhoto), o primeiro prêmio do concurso do Correio da Manhã, e o mais popular violonista brasileiro e seus companheiros, como representantes da canção e música nacional. Tomam parte: Catulo da Paixão Cearense (o poeta da alma brasileira); João Pernambuco (o cantor dos sertões bravios); J. Martins, o rei do bandolim [655].

O primeiro concurso de violão que se tem notícia no país foi, portanto, um evento singular. Realizado pelo jornal, com apoio da Casa Edison, não se pode deixar de notar que o concurso foi uma oportunidade para divulgar, na capital federal, o trabalho de Américo Jacomino e de outros músicos paulistanos como Paraguassú, que, naquele julho de 1927, foi ao Rio de Janeiro, juntamente com Canhoto e outros músicos de São Paulo, como os cantores

---

[652] *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano XXVI, n. 9846, 22 fev. 1927, p. 05.
[653] *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano XXVI, n. 9848, 24 fev. 1927, p. 8. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano XXVI, n. 9851, 27 fev. 1927, p. 10.
[654] *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano XXVI, n. 9938, 3 jul. 1927, p. 14.
Correio da Manhã, Rio de Janeiro, ano XXVI, n. 9962, 8 jul. 1927, p. 6. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano XXVI, n. 9965, 12 jul. 1927, p. 7.
[655] *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano XXVI, n. 9963, 10 jul. 1927, p. 1.

Arnaldo Pescuma e Manoel dos Santos (Pilé) para participar das primeiras gravações brasileiras pelo sistema elétrico[656].

Antes de retornar ao Rio de Janeiro, porém, Jacomino organizaria outras "Noites Brasileiras" em São Paulo. Talvez inspirado pelo sucesso recém-conquistado na capital federal, em maio de 1927, Jacomino organizou uma série de apresentações que, de alguma maneira, remetem às conferências realizadas por Afonso Arinos (1915), tratadas no capítulo seis. A primeira apresentação ocorreu no Theatro Municipal de São Paulo. Participaram Arnaldo Pescuma, Paraguassú e o grupo os Turunas Paulistas[657]. A noite iniciou com uma conferência sobre temas do sertão, proferida pelo escritor Plínio de Castro Ferraz. "O grupo dos Turunas Paulistas executou agradáveis modinhas, choros, sambas e emboladas. Os violões, reco-recos, cavaquinhos e maracaxás emprestaram um cunho forte de regionalismo àquela Noite Brasileira, que foi brilhantemente encerrada pelos números executados pelo Canhoto"[658]. Devido ao sucesso da apresentação, o espetáculo foi reapresentado no Teatro Boa Vista em mais três dias. A cada dia o evento apresentava uma programação diferenciada, sendo que Canhoto encerrava as apresentações com músicas em solos de violão[659].

9.5 Violão e as gravações elétricas

A nova tecnologia das gravações elétricas impulsionou a escuta e o fazer musical, permitindo a captação da acústica do ambiente – uma catedral, um teatro, um estúdio –, possibilitando o registro do piano e do violão com maior profundidade e flexibilidade[660]. A fase mecânica no Brasil durou aproximadamente de 1902 a 1927, e mais da metade dos discos foi registrada pela Casa Edison. A fase da gravação elétrica de 78 RPM no país foi inaugurada em julho de 1927, e os discos foram editados até 1964[661], quando o sistema caiu em desuso[662].

---

[656] PARAGUASSÚ. Org. Neide Lopes Ciarlariello. **Baú da Saudade.** São Paulo: Matarazzo, 2016, p. 187.
[657] O grupo Turunas Paulistas era composto por Manuel dos Santos, o *Pilé,* cantor; Alexandre Carrara, flautista; Francisco Lima, saxofone; José Sampaio, violão; Mário Ramos e José dos Santos, cavaquinho; Cavalheiro Mulato, pandeiro; Domingos Marino, maracaxá e Mário Alvarenga, reco-reco.
[658] *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano LIII, n. 17601, 10 maio 1927, p. 04.
[659] Ver mais sobre as apresentações e sobre o repertório apresentado em ANTUNES, Gilson Uehara. **Américo Jacomino Canhoto e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo.** Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 2002, p. 80.
[660] GONÇALVES, Camila Koshiba. **Música em 78 rotações:** "discos a todos os preços" na São Paulo dos anos 30. Alameda, 2013, p.102.
[661] Para saber mais sobre os processos de formação e constituição da fonografia na cidade de São Paulo, ver em: GONÇALVES, Camila Koshiba. **Música em 78 rotações:** "discos a todos os preços" na São Paulo dos anos 30. Alameda, 2013. GONZÁLEZ, Juliana Pérez. **A indústria fonográfica e a música caipira gravada:** uma experiência paulista (1878-1930). Tese (Doutorado em História Social) − Faculdade Filosofia, Letras e Ciências

Talvez o aspecto social mais proeminente da gravação elétrica tenha sido o de "ampliar o lugar da escuta de música, ao permitir que o amador de música comum, possuidor de algum dinheiro, incorporasse a máquina falante ao mobiliário doméstico"[663]. Assim, a escuta privada foi tornando-se um hábito. Outro grande trunfo do sistema elétrico de gravações foi a densificação do som, tornando-o presente, trazendo a sensação de *fidelidade*, a "gravação elétrica criava uma ilusão acústica para reproduzir a realidade, a materialidade, a performance do artista"[664]. A preocupação de fidelidade, sob os termos *fidelity* e *high fidelity* (HI-FI), acompanhou a história da gravação dos sons desde seu início, gerando a dicotomia original e cópia, sendo o evento ao vivo o original e a gravação uma cópia[665].

O mais importante é que a reprodução musical, fiel ao original ou não, permitiu uma noção bastante precisa para pessoas que até então eram obrigadas a se contentar com relatos de terceiros a fim de conhecer aquilo que os artistas estavam fazendo em outros lugares. Portanto, a gravação ajudou a espraiar a produção musical por um território maior[666], não apenas no espaço, mas, o que também é rico em possibilidades, no tempo. Para o violão, a gravação elétrica permitiu o registro de efeitos sutis, como os harmônicos e as nuances de dinâmica e timbre tão características do instrumento, mas que o sistema mecânico não conseguia registrar.

Com o advento da gravação elétrica, São Paulo passou a abrigar estúdios de gravação permanentes e o repertório registrado expandiu-se e diversificou-se. Antes que as grandes companhias fonográficas estabelecessem seu predomínio sobre a radiofonia e que as músicas registradas pelas grandes empresas se impusessem às produções locais, a virada da década de 1920 e 1930 foi um período de experimentação musical na fonografia paulistana, pois "as gravadoras de discos ainda eram obrigadas a dialogar intensamente com a produção musical

---

Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Para saber mais sobre a atuação de violonistas brasileiros nas gravadoras ver ANTUNES, Gilson Uehara. **Américo Jacomino Canhoto e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo.** Dissertação (Mestrado em Musicologia) − Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2002.

662 ANTUNES, Gilson Uehara. **Américo Jacomino Canhoto e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo.** Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 2002, p.69.

663 GONÇALVES, Camila Koshiba. **Música em 78 rotações:** "discos a todos os preços" na São Paulo dos anos 30. Alameda, 2013, p. 84.

664 Idem, p. 98.

665 STERNE, Jonathan. **The audible past:** Cultural origins of sound reproduction. Duke University Press, 2003, p. 26.

666 BECKER, Howard S. **Art worlds**: updated and expanded. California: University of California Press, 2008, p. 330.

existente nas ruas da cidade, incorporando artistas e gêneros que mais agradavam os ouvintes"[667].

"Na cidade de São Paulo, nestas primeiras décadas do século XX, compunham-se cateretês, catiras e modas de viola, enquanto o Rio de Janeiro estava estilizando o samba de roda e sistematizando, através das criações de Sinhô, o que viria a ser o samba de salão"[668]. E o mercado fonográfico incorporou esta diversidade. Assim, o registro e a difusão da produção paulistana foram intensos, com destaque para a música instrumental das bandas e "orquestras típicas"[669], grupos que ficaram conhecidos como regionais. O violão ganhou destaque não somente porque era presença imprescindível nesses conjuntos, mas também pela maior frequência de gravações solo, o que nos possibilita a conhecer algo do repertório e do estilo de execução de alguns violonistas paulistanos do período, sendo este o aspecto da fonografia que mais nos interessa.

Desde o período da gravação mecânica, houve certa prevalência da música instrumental em São Paulo, quando polcas, mazurcas, valsas, dobrados, schottisches, tangos e maxixes gravados por músicos paulistanos, prevaleciam em versões instrumentais. Tal tradição se manteve no selo paulistano Arte-Phone[670], inaugurado em 1931, no bairro do Brás[671]. Seu diretor artístico foi Alberto Marino (1902-1967), violinista e professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. "Em comparação com os selos internacionais Victor, Odeon e Columbia, a Arte-Phone e a Ouvidor — selos do mesmo dono

---

[667] GONÇALVES. Camila Koshiba. **Vitrola paulistana pelos olhos e ouvidos de um basbaque-andarilho.** José Geraldo Vinci de Moraes, et al. (ed.) História e música no Brasil. São Paulo: Alameda, 2010. p. 326.

[668] PINTO, Aluísio de Alencar. **Francisco Mignone e a música popular brasileira.** In: MARIZ, Vasco. Francisco Mignone: o homem e a obra. Rio de Janeiro: Funarte, Editora da Universidade do estado do Rio de Janeiro, 1997, p. 137-138.

[669] As Orquestras Típicas, segundo Mário de Andrade, no *Ensaio Sobre Música Brasileira*, p. 27, são os conjuntos também denominados Pau e Corda: violão, cavaquinho e instrumento de sopros, depois acrescidos de pandeiro. São também chamados de conjuntos de choro ou regional.

[670]GONZÁLEZ, Juliana Pérez. **A indústria fonográfica e a música caipira gravada:** uma experiência paulista (1878-1930). 2018. Tese (Doutorado em História Social) − Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, p181.

[671] Antes do surgimento da Arte-phone na cidade, Ângelo M. La Porta registrou, na Junta Comercial de São Paulo, o selo paulistano Imperador e a fábrica de discos Brazilphone, conforme indicação do Diário Oficial de 26 de janeiro de 1926. Franceschi, Humberto M. **Registro Sonoro por meios mecânicos no Brasil.** Rio de Janeiro, Estúdio HMF, 1984. "O selo Imperador foi a primeira gravadora de discos a possuir um estúdio permanente em São Paulo, e absorveu, ainda que timidamente, a musicalidade paulistana dos anos 20. A má qualidade da gravação, as condições precárias de preservação dos discos e as poucas informações existentes a respeito da gravadora permitem-nos apenas indicar que seu repertório não se assemelhava ao de nenhuma outra gravadora do período e que sua produção fundamentava-se em alguns aspectos particulares, próprios da cidade – os bairros, as ruas, e os animais dividindo estes espaços com bondes e automóveis". GONÇALVES, Camila Koshiba. **Música em 78 rotações:** "discos a todos os preços" na São Paulo dos anos 30. Alameda, 2013, p. 143.

— produziram uma quantidade de gravações instrumentais proporcionalmente muito maior"[672].

Conforme citado, o bairro do Brás esteve separado da cidade durante mais de cem anos (1865-1967) por porteiras. As "porteiras do Brás" foram erguidas para evitar acidentes e atropelamentos nos cruzamentos da linha férrea (1867). Elas representaram fisicamente a segregação social que foi imposta aos imigrantes pobres: "nos anos 20, os paulistas tradicionais falavam com desdém do pessoal do Brás, expressão quase sinônima de ralé"[673], mas também favoreceram o desenvolvimento e fortalecimento da cultura local. O bairro criou suas próprias formas de entretenimento, abrigando, além do já citado Teatro Colombo, muitos cinemas e cineteatros, como o Cine Ideal, Cine Piratininga, Cine Glória, Cine Oberdan, Cine Babilônia, Cine Universo, Cine Brás Politeama, Cine Olympia, Cine Roxy, Cine Brune Braz, Cine Universo, Cine Mafalda, Cine Iris, Cine Roma e o Santo Antônio[674]. Sabendo-se que a música marcava presença obrigatória nestes locais, pode-se ter uma ideia da circulação de músicos no bairro. Foi nesse cenário que surgiu a gravadora de Ângelo Gagliardi. Nas palavras da pesquisadora Camila Koshiba Gonçalves:

> Foi no Brás, num pequeno estúdio na então distante rua da Mooca, que, por um curto período de tempo, gravou-se música instrumental, executada e assinada por músicos paulistanos. Os discos Arte-phone e Ouvidor, que eram gravados pelo processo elétrico, continham modinhas de viola, choros e valsas. Um repertório urbano desligado da precariedade do repertório modinheiro, que indicava uma tímida possibilidade de profissionalização dos artistas, formados músicos no dia a dia das rodas de choro. Estas gravações paulistanas representam fragmentos de uma prática musical ainda informal, não completamente envolvida pelo profissionalismo precário do mundo do rádio e do disco[675].

As pequenas gravadoras contratavam uma série de bons instrumentistas para acompanhar seus intérpretes e registravam alguns solos instrumentais, ao contrário das grandes gravadoras que, se não podiam prescindir de músicos qualificados, na maioria das vezes aproveitava-os apenas como acompanhantes de cantores[676]. Além do mais, tudo indica

---

[672] GONÇALVES, Camila Koshiba. **Música em 78 rotações:** "discos a todos os preços" na São Paulo dos anos 30. Alameda, 2013, p. 185.
[673] CARELLI, Mário. **Carcamanos e Comendadores. Os italianos de São Paulo:** da realidade à ficção. São Paulo: Editora Ática, 1985, p. 36.
[674] CANTERO. Thais Matarazzo. **Vamos falar do Brás?** São Paulo: Matarazzo, 2016, p. 19-20.
[675] GONÇALVES, Camila Koshiba. **Música em 78 rotações:** "discos a todos os preços" na São Paulo dos anos 30. Alameda, 2013, p. 169
[676] Idem, p. 184.

que, naquele momento, a Casa Edison estivesse mais preocupada em atender à demanda do público carioca e espraiar a produção realizada na capital federal para as demais sucursais, do que em atender as exigências locais: "parece que em meados dos anos 1920 havia especificidades no mercado e no gosto paulista que não eram completamente preenchidas pela Casa Edison do Rio de Janeiro"[677]. Tanto que o único violonista registrado neste período pela Odeon foi Américo Jacomino, artista já nacionalmente consagrado.

Os responsáveis pelas gravadoras Parlophon, Columbia[678], Victor e Brunswick, que chegaram à capital entre final dos anos 1920 e início da década de 1930, foram mais atentos e sensíveis ao gosto do público de São Paulo. A pesquisadora Juliana Pérez González[679], ao falar da música caipira, sugeriu que estes empresários perceberam as faixas do mercado paulista não atingidas pela Odeon até aquele momento e, assim, optaram por gravar um repertório paulista desconsiderado anteriormente. Foi neste cenário que surgiram grandes sucessos regionais, descolados da tendência disseminada pela capital federal, como Raul Torres, Cornélio Pires e Batista Jr. Certamente o mesmo vale para os violonistas que realizaram gravações por estes selos, o que nos possibilita ter contato com algo da produção e da sonoridade de músicos como João Avelino de Camargo, Theotonio Côrrea, Hudson Gaia, José Pedroso de Camargo, Laroza Sobrinho e Antônio Giacomino.

As músicas de João Avelino de Camargo e Theotonio Côrrea foram registradas pelo já citado trio Três Sustenidos[680], composto pelos dois violonistas e por Melinho Piracicaba. O conjunto apareceu pela primeira vez, ainda sem o nome, em um festival literário musical organizado pela Congregação da Imaculada Conceição, realizado no salão do Conservatório Dramático e Musical em 1929[681]. As gravações do trio foram realizadas pelo selo Brunswick e são raríssimas.

---

[677] GONZÁLEZ, Juliana Pérez. **A indústria fonográfica e a música caipira gravada:** uma experiência paulista (1878-1930). 2018. Tese (Doutorado em História Social) − Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, p. 180.

[678][678] Recordando que o selo Columbia foi responsável pelo maior número de registro de composições solo de João Pernambuco, executadas pelo próprio autor, conforme visto no capítulo sete.

[679] Idem, p. 180.

[680] O nome Três Sustenidos apareceu em junho, quando o grupo se apresentou na Rádio Educadora, executando o choro *Bancando Nazareth*, de Theotonio Correa, *Edith*, de João Avelino, a famosa mazurca *Mathilde*, de Carlos Garcia Tolsa e *Uma Lágrima*, de Gaspar Sagreras (1938-1901), "entre outros solos". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, São Paulo, ano LV, n. 18268, 21 jun. 1929, p. 3. Conforme já visto, o trio gravou as músicas: a gavota Iole e o choro Sabãozinho, em 1929, e, no ano seguinte, gravaram os choros *Negrinha de filó*, todas de autoria de *Avelino Camargo*, e *Cadê o cruzeiro* e *Bancando o Nazareth*, composições de Theotonio Correa. *Cadê o Cruzeiro* (cuja partitura está classificada como maxixe e foi revisada por Atílio Bernardini) e *Iole* foram ambas editadas para violão solo e arranjadas para três violões para as gravações fonográficas, apresentações em público e programas da radiofonia.

[681] *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano LV, n. 18215, 20 abril 1929, p. 9.

Figura 52. Trio Três Sustenidos: Melinho de Piracicaba, Theotonio Côrrea e Avelino Camargo. Nota-se a postura "clássica" impecável de João Avelino, utilizando o apoio de pé na perna esquerda e posicionando o instrumento na perna esquerda. Além disto, é possível ver que Melinho e Theotonio também utilizam apoios de pé.

Fonte: Revista *O Violão* (1929).

José Pedroso de Camargo deixou gravações solo das valsas *Triste Carnaval* (1936) e *Manhã Fatal* (1939), de Américo Jacomino e de sua autoria, e dos tangos argentinos *Beijo Mentiroso* (1936) e *Campineiro* (1939). *Beijo Mentiroso* trouxe a classificação de choro, mas trata-se de um tango argentino. As gravações foram feitas pela Columbia. Pelos registros, é possível notar que Pedroso era um compositor e violonista habilidoso, possuidor de uma sonoridade clara. Um evidente herdeiro da tradição de Canhoto, não somente pelas duas composições que registrou do violonista paulista, mas também pela maneira de interpretar. Na radiofonia ele apareceu acompanhando cantores e apresentando solos para violão[682]. José Pedroso foi bastante renomado no período, como compositor e violonista. Infelizmente não foi possível ter acesso a dados sobre sua trajetória, e é lamentável que não tenha deixado grafada em partituras ou registrado em gravação sua produção de músicas brasileiras para violão solo.

---

[682] *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano LIV, n.17869, 08 mar. 1928, p. 4. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano LIV, n. 17863, 01 mar. 1928, p. 6.

Em 1930, foi citado em mais um texto que versou sobre a reabilitação do violão[683]. O artigo afirmava que o movimento do violão paulistano já era "produto de uma compreensão artística, mais do que uma fútil exteriorização", e dizia ter conseguido mais uma confirmação deste "surto" em conversa com "o sr. Pedroso Camargo, um dos maiores afeiçoados daquele instrumento, e dos grandes compositores de suas músicas". Segundo o articulista, Pedroso teria citado Oswaldo Soares, "um dos melhores professores de violão de São Paulo que preparava turmas e turmas de alunos, e dia a dia antevê o desenvolvimento de simpatia pelo nosso instrumento". Ainda segundo o artigo, Pedroso, "tomando o seu pinho", tocou uma composição nova "feita especialmente para o violão, por um apaixonado e entendido, essa música tem como as demais da lavra de Pedroso Camargo, uma grande vida, um colorido brilhante e melodioso". O texto terminava anunciando que Pedroso tocaria *Juramento* em breve na rádio.

A revista *O Violão* (1929) estampou uma foto de Pedroso (figura 52) com a seguinte legenda: "É o Sr. José Pedroso, violonista amador e curioso, que executa o verdadeiro violão popular, isto é, toca alguns choros e valsas e com este programa é um dos ornamentos das duas sociedades da Rádio de São Paulo", mas sem nenhum outro texto ou referência sobre o artista.

Figura 53. O violonista José Pedroso de Camargo. Embora a descrição o aponte como um "verdadeiro violão popular", a exemplo dos demais instrumentistas "populares" a postura do instrumento e das mãos não o diferencia de um instrumentista "de concerto".

Fonte: Revista *O Violão* (1929).

[683] *Folha da Manhã*, São Paulo, ano V, n. 1832, 13 jun. 1930, p. 2.

Além do já citado caso dos discos de Laroza Sobrinho — em que, graças à fonografia é possível ter ao menos uma pálida impressão do que foi a produção e a performance de um dos mais conhecidos músicos *práticos* da cidade, permitindo também a recuperação de peças do compositor —; as gravações do músico paulistano Antônio Giacomino nos permitem conhecer um pouco da sonoridade de um dos compositores que mais editou peças em São Paulo no período estudado. Giacomino também deixou dois discos gravados. Em 1932, registrou uma peça de Isidoro Bacelar (? -1952), a mazurca *Mimosa*[684]. No mesmo disco, gravou seu cateretê *Festa na Fazenda*, cujo manuscrito autógrafo encontra-se na Coleção Ronoel Simões. Gilson Antunes realizou uma excelente adaptação desta peça, com base na gravação e no manuscrito do autor[685]. Em 1936, Antônio Giacomino registrou mais duas composições: a já comentada homenagem ao violonista paraguaio, *Recordação de Agustín Barrios*, e a valsa *Solidão*. A atuação e a obra de Giacomino serão abordadas no próximo capítulo.

Outro fator a colocar o instrumento em evidência neste contexto fonográfico — e que não deve ser menosprezado — foi a incorporação do violão, como elemento urbano, na estilização das músicas paulistas então adaptadas para o mercado fonográfico. Com as gravações das músicas caipiras, um tremendo sucesso nos anos 1930, o violão foi incluído e muitas vezes substituiu a viola caipira como forma de tornar a música mais comercial, uma vez que o seu timbre era mais palatável nacionalmente, se comparado ao som regional da viola. Este foi um dos ajustes que as gravadoras fizeram para vender produtos do folclore regional[686].

Conforme notou a pesquisadora Juliana González,

> Em 1929, assimilava-se a viola com o meio rural e o violão com a cidade. Segundo o *Diário Nacional*, o espetáculo de Cornélio Pires e sua turma de caipira ia se tornar "mais divertido" em março desse ano, por incluir "modinhas ao violão, por um caipira que já evoluiu de violeiro a violonista e

---

[684] A partitura de *Mimosa* foi editada pela casa Del Vecchio. O violonista, professor e compositor paulista Isidoro Bacelar instalou-se em Pernambuco a partir da primeira década do século XX, onde "[...] foi funcionário público da Delegacia Fiscal de Pernambuco, mas também respeitável compositor, violonista e professor" SIQUEIRA, Alexandre Henrique de. **Cinco peças para violão de Amaro Siqueira**: edições críticas a partir de manuscritos. 2018. Dissertação (Mestrado em Música) − Universidade do Rio Grande do Norte, Natal, 2018, p. 19. Em 1930, o violonista Bacelar apresentou-se em São Paulo com um repertório de transcrições de óperas e músicas de Schubert. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano LVI, n. 18669, 05 out. 1930, p. 2

[685] https://www.youtube.com/watch?v=druM0lHNUJw, acesso em 22 out. 2020.

[686] A pesquisadora Juliana Perez González analisou detidamente este processo em sua tese de doutorado. GONZÁLEZ, Juliana Pérez. **A indústria fonográfica e a música caipira gravada:** uma experiência paulista (1878-1930). Tese (Doutorado em História Social) − Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

> de cantador de "moda" a cantador de modinhas", especificando a linha evolutiva que, acreditava-se, existia entre a música caipira e a música urbana[687].

Portanto, para que o repertório fonográfico de inspiração caipira pudesse ampliar suas possibilidades de assimilação, coube ao violão o papel de mediador entre a tradição rural e a modernidade urbana. Além disto, o violão solo marcou presença em um gênero rural amplamente apropriado pela fonografia: o cateretê.

De origem controversa, o cateretê fez parte da construção do discurso sobre a origem da elite paulista do final do século XIX, que visava criar uma identidade histórica e cultural aglutinadora para os paulistanos, como mais uma tentativa distinção e manutenção de poder, em uma cidade cada vez mais estrangeira e plural. A dança representaria "a essência paulista e nacional outorgada pelo discurso hegemônico à dança caipira e à reivindicação de um mundo indígena perdido como parte de um processo civilizatório pacífico"[688]. Assim, no final do século XIX, o cateretê teve sua origem ligada às tradições dos povos originários de São Paulo, no entanto, há indícios de ligação entre o cateretê e o fandango ibérico[689]. O que nos importa neste processo não é origem do gênero, mas a incorporação de seus elementos na construção da linguagem dos violonistas. O cateretê foi moda nos espaços de entretenimento urbano das primeiras décadas do século XX, e diversos instrumentistas fizeram suas adaptações da dança rural para outros formatos instrumentais[690], "talvez motivados pelas características musicais do gênero festivo e por sua aceitação nos discursos de reivindicação da cultura caipira"[691].

Entre os violonistas abordados nesta pesquisa, os seguintes instrumentistas deixaram cateretês registrados na fonografia: Américo Jacomino (*Uma Noite na Roça*), Antônio Giacomino (*Festa na Fazenda*) e Laroza Sobrinho (*Cada vez que eu lembro dela* e *Casamento na Roça*). Além disto, o já citado violonista Rogério Guimarães, paulista de Campinas, violonista canhoto, compositor, que foi diretor artístico da Victor, também

---

[687] GONZÁLEZ, Juliana Pérez. **A indústria fonográfica e a música caipira gravada:** uma experiência paulista (1878-1930). 2018. Tese (Doutorado em História Social) − Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, p. 314.
[688] GONZÁLEZ, Juliana Pérez. **A indústria fonográfica e a música caipira gravada:** uma experiência paulista (1878-1930). 2018. Tese (Doutorado em História Social) − Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, p. 328.
[689] Ver mais sobre o assunto em: GONZÁLEZ, Juliana Pérez. "El mito del origen indígena − jesuítico del cateretê en la historiografía brasileña". **Resonancias**, v. 20, nº. 38 (enero-junio, 2016) p. 43-47.
[690] A pesquisadora Juliana Pérez González, em seu já referido trabalho de doutorado, analisa detalhadamente as diferenças e semelhanças entre os diversos cateretês cantados e instrumentais, que integraram a fonografia paulista e carioca no início do século XX. GONZÁLEZ, 2018, p. 355-384.
[691] Idem, p. 374.

registrou seu *Cateretê Paulista* pela Parlophon (1929), com acompanhamento ao violão do cantor Francisco Alves[692].

Os elementos mais comuns no cateretê estilizado para violão solo são: o baixo em *ostinatos*[693]; motivos melódicos recorrentes em ritmo constante; *rasgueados* em padrões rítmicos repetidos; a utilização dos intervalos de terças ou sextas, característicos do canto das duplas caipiras; a utilização dos *portamentos*[694], imitando o som da viola; e a percussão no instrumento, para simular o bate pé característico da dança. Algumas características desta ruralidade já permeavam os choros, sambas e as danças de salão compostas por estes violonistas, porém, os gestos virtuosísticos dos cateretês para violão podem estar relacionados com o processo de introdução e apropriação do violão na cena brasileira[695]. Parece que o caráter do cateretê, composto de diversos momentos coreográficos, em andamento rápido, inspirou a virtuosidade dos instrumentistas e veio bem a calhar aos violonistas que estavam criando técnicas que pudessem expressar o complexo ambiente cultural no qual estavam imersos.

O grande caldeirão em que a nascente indústria da cultura selecionou e misturou ingredientes que começaram a ser servidos pela fonografia e radiofonia auxiliou ainda mais a elaboração da linguagem instrumental dos violonistas da cidade. Os músicos desse período foram expostos aos mais diversos estilos musicais, veiculados pelos novos meios de comunicação, e realizaram suas obras expressando-se nos diferentes gêneros em decantação, enriquecendo sobremaneira as técnicas instrumentais e composicionais.

---

[692] Ver mais sobre Rogério Guimarães em: MOTTA, Jefferson Luis Gonçalves da. **Rogério Guimarães:** O violão brasileiro nas gravadoras, nas rádios e palcos (1926-1968). 2020. Dissertação (Mestrado em Música) − Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2020.

[693] O termo *ostinato* refere-se à repetição de um padrão musical, enquanto outros elementos da música geralmente variam.

[694] *Portamento* é o deslizamento dos dedos da mão esquerda no braço do instrumento. Usualmente chamado de "arraste".

[695] GONZÁLEZ, Juliana Pérez. **A indústria fonográfica e a música caipira gravada:** uma experiência paulista (1878-1930). 2018. Tese (Doutorado em História Social) − Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, p. 372.

10. OUTROS INTERCÂMBIOS INTERNACIONAIS

O crescente número de violonistas, gravações, apresentações públicas e aparições em programas de rádio fez com que o repertório brasileiro em circulação aumentasse em diversas direções: danças de salão estilizadas; maxixes e choros, ou tangos brasileiros, como também eram denominados; valsas e muitos tangos argentinos. Continuava em alta o repertório inspirado em Francisco Tárrega, com composições do violonista espanhol e transcrições de compositores consagrados das músicas para piano. Assim, paulatinamente, a circulação de partituras na cidade começou a ganhar corpo, e dois violonistas argentinos, Juan Angel Rodriguez Vega (1885-1942) e Antônio Sinópoli (1878-1964), alargaram sensivelmente as possibilidades de difusão do repertório ao transcrever e editar peças de autores brasileiros para o violão; compor músicas de inspiração brasileira e ainda divulgar obras brasileiras e latino-americanas em suas turnês.

10.1 Juan Rodriguez

No final de 1928, apareceu a primeira notícia sobre Juan Rodriguez, que realizou um concerto no salão do Conservatório Dramático e Musical[696]. No repertório, o violonista argentino apresentou, pela primeira vez em concertos públicos na cidade, músicas do violonista espanhol Fernando Sor (1778-1839)[697], transcrições de obras do compositor espanhol Maria Porcel, e um *Maxixe*, de autoria de Eduardo Souto[698].

A escolha da peça brasileira é significativa, pois, ao transcrever uma peça de Souto, Rodriguez, além de aproveitar o sucesso da música para piano, se inseriu em um circuito musical exitoso. Eduardo Souto foi um dos personagens mais influentes da fonografia carioca dos anos 1920. Sua obra teve ampla difusão no eixo Rio-São Paulo. Ele trabalhou como editor musical, compositor de teatro musicado e produtor de discos. Foi proprietário da casa de partituras Carlos Gomes. Trabalhou como diretor artístico na Odeon e na Parlophon. Sua

---

[696] *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano LIV, n. 18063, 21 out. 1928, p. 10.
[697] Importante violonista, compositor e didata do instrumento. Seu método revolucionou a forma de tocar o instrumento no século XVIII. Ver mais sobre o método, as composições e o violonista em: CAMARGO, Guilherme de. **A guitarra do século XIX em seus aspectos técnicos e estilístico-históricos a partir da tradução comentada e análise do "Método para Guitarra", de Fernando Sor.** 2005. Dissertação (Mestrado em Musicologia). − Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
[698] *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano LIV, n. 18065, 24 out. 1928, p. 4.

atuação nas diversas etapas da produção e difusão musical permitiu que a circulação de sua música fosse grande, incluindo 288 registros em discos e 209 partituras[699].

Juan Rodriguez reapareceu em maio de 1929, apresentando-se no Teatro Apolo[700]. No repertório, desta vez, apareceu o nome do maxixe de Eduardo Souto: *Nosso Rancho*, e mais uma música brasileira: o *Tango Brasileiro*, de Octávio Dutra[701], amigo de Juan Rodriguez que frequentava os saraus na casa do violonista gaúcho[702]. Rodriguez ainda foi um dos primeiros instrumentistas, juntamente com Antônio Sinópoli, a realizar adaptações da obra do pianista Ernesto Nazareth (1863-1934) para violão. Publicou o arranjo de *Espalhafatoso*[703] na revista *O Violão*, periódico que registrou largamente a passagem de Rodriguez na capital federal e pela capital paulista. A revista trouxe ainda diversas músicas e arranjos de Rodriguez, entre elas a já citada *Ronda Paulista*[704], dedicada a Oswaldo Soares[705].

As demais peças publicadas na revista foram: *Las Furnas de Tijuca* (Preludio op.212)[706]; *Boquet de Salon*[707]; *Rayos de luar op.97*[708]; *Choro e Poesia* (Danza nativa Brasileira)[709]. A música *Choro e Poesia* é *Ontem ao Luar*, música de Catulo da Paixão Cearense e Pedro Alcântara, que recebeu também arranjo da violonista argentina Josefina Robledo. Em 1930, o já citado João dos Santos executou o *Samba Chileno nº 1* (*Zamba Chilena* n. 1, op. 29, ou *Coral del Norte*) na radiofonia paulista. A mesma composição foi

---

699 GONZÁLEZ, Juliana Pérez. **A indústria fonográfica e a música caipira gravada:** uma experiência paulista (1878-1930). 2018. Tese (Doutorado em História Social) − Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, p. 224.

700 *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano LV, n. 18237, 16 maio 1929, p. 7.

701 Violonista e compositor gaúcho, que organizou, em Porto Alegre (1914) o grupo Terror dos facões, integrado por flauta, cavaquinho e violão. O Terror dos facões (em gíria de músico, facão significa o mau instrumentista) tinha seu repertório formado principalmente de composições de sua autoria, e lançou, no mesmo ano, diversos discos para a gravadora Odeon. No início de 1915, o compositor causou espanto no Rio de Janeiro ao registrar, de uma só vez, na seção de Direitos Autorais da Biblioteca Nacional, trinta composições, visando preservar seus direitos, cedidos a Fred Figner, proprietário da Casa Edison e diretor-geral da Odeon brasileira. Deixou inúmeras composições, tendo cultivado todos os gêneros musicais populares, com especial atenção para a valsa. Em: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: http://dicionariompb.com.br/otavio-dutra/dados-artisticos, acesso em 10 ago. de 2020.

702 SOUZA. Marcio. **Espia Só... − A Trajetória Musical de Octavio Dutra**. Porto Alegre: Laser Press, 2016ª, p. 28.

703 Revista *O Violão*, Rio de Janeiro, ano I, n. 8, 1929, p. 14-16.

704 Revista *O Violão*, Rio de Janeiro, ano I, n. 6, 1929, p. 16.

705 Embora não haja dedicatória na partitura, a revista *O Violão* publicou "Por um lamentável descuido, na música Ronda Paulista, da autoria do Maestro argentino J. Rodrigues, publicada no nosso número anterior não saiu a dedicatória que a ela acompanha. Pressurosamente, aqui fazemos a devida retificação, aliás, com grande prazer pois que se trata do nome do mesmo amigo e prestimoso representante em S. Paulo, o professor Oswaldo Soares". *O Violão*, Rio de Janeiro, 1929, ano I, n. 7, 1929, p. 14.

706 Revista *O Violão*, Rio de Janeiro, ano I, n.7, 1929, p. 5.

707 Revista *O Violão*, Rio de Janeiro, ano I, n. 10, 1929, p. 5-6.

708 Revista *A Voz Do Violão*, Rio de Janeiro, ano I, n.1, 1931, p. 10-11.

709 Revista *O Violão*, Rio de Janeiro, ano I, n.9, 1929, p. 11-13.

executada em São Paulo por Juan em recitais em 1928 e 29, e registrada por Dilermando Reis décadas depois[710].

10.2 Antônio Sinópoli

O violonista argentino Sinópoli, em sua temporada na capital paulista, apresentou-se na radiofonia com sua filha Nélida Sinópoli[711] e em reuniões privadas, quando partilhava seu repertório com os músicos locais, pelo que se depreende do depoimento de Oswaldo Soares: "de sua vinda a São Paulo muito eu tenho aproveitado. O Sr. Sinópoli alia às qualidades de professor e delicado executor, uma simpatia muito comunicativa. Jovial e modesto, sua palestra versa sempre invariavelmente sobre o assunto que nos interessa: música, violonistas e violão"[712]. O comentário aponta para a interação do violonista argentino com os músicos locais.

A revista *O Violão* (1929) estampou uma foto de Nélida Sinópoli na coluna *Violão em São Paulo*, cujo correspondente era o mesmo Oswaldo Soares, com os seguintes dizeres: "Senhorita Nélida Sinópoli, a brilhante violonista argentina de técnica primorosa e que, em concertos diversos, tem executado com raro brilhantismo, entre outras, as peças *Bourré* − Bach, *Minueto* de Schubert, *Trêmulo* de Gottschalk e *Sevilha* de Albeniz"[713]. A revista, mais uma vez, aproveitou a oportunidade para apresentar uma figura feminina abraçada ao instrumento, este assunto será retomado no próximo capítulo.

Figura 54. A violonista Nélida Sinópoli, filha de Antônio Sinópoli, mais uma das mulheres violonistas que teve foto estampada na coluna "Violão em São Paulo", em reportagem para a revista *O Violão*, em 1929, por ocasião da visita dos violonistas argentinos à capital paulista.

---

[710] Dilermando Reis gravou duas peças de Juan Rodriguez: *La despedida* (1960), com subtítulo de *Chilena nº1* e *Coral del Nord*, com o subtítulo de *Chilena nº 2* (1961).
[711] *Correio Paulistano*, São Paulo, ano LXV, ano 23424, 13 dez. 1928, p. 7*; Diário Nacional*, São Paulo, ano II, n. 455, 29 dez. 1928, p. 8 e *Correio Paulistano*, São Paulo, ano LXVI, n. 23178, 01 mar. 1929, p. 5.
[712] Oswaldo Soares para a revista *O Violão*, Rio de Janeiro, ano I, n. 3, 1929, p. 12.
[713] Revista *O Violão*, Rio de Janeiro, ano I, n. 3, 1929, p. 11.

Fonte: Revista *O Violão* (1929).

A reportagem noticiou a estadia de Sinópoli na cidade e estampou também uma fotografia do violonista. Na legenda, foi publicado o seguinte texto: “Maestro Antônio Sinópoli, o professor mais em evidência em Buenos Aires, pela sua elevada cultura e profundo conhecimento da arte de ensinar. Possuidor de um grande repertório onde figuram as mais escolhidas e mais difíceis obras de concertistas”[714].

[714] Ibidem.

Figura 55. Antônio Sinópoli, fotografia publicada na mesma coluna “O Violão em São Paulo”, na revista *O Violão*, em ocasião da visita do professor e violonista argentino a São Paulo.

Fonte: Revista *O Violão* (1929).

Antônio Sinópoli publicou quatro arranjos de músicas de Ernesto Nazareth para violão: *Espalhafatoso*, *Odeon*, *Bambino* e *Brejeiro*, editadas pela *Ricordi Argentina* (s.d.). A versão de *Brejeiro* foi dedicada aos construtores da casa Del Vecchio, “a los afamados lutieres Del Vecchio e hijos de São Paulo”[715]. Outro compositor cujas obras foram transcritas por Sinópoli foi o pianista paulistano Marcelo Tupinambá[716].

Sinópoli editou também uma peça de outro compositor paulistano, pela mesma Ricordi **A**rgentina[717], a peça *Nazareth*, de Francisco Mignone (1897-1986), em 1937, com a seguinte dedicatória: “A su autor eminente maestro y compositor brasileño F. Mignone”. Além de transcrever e disponibilizar em partituras obras de músicos brasileiros, Sinópoli divulgava o esse repertório nos círculos argentinos, segundo relato de Oswaldo Soares: “o último desses recitais (dezembro) o Sr. Sinópoli incluiu no programa uma música brasileira, *Cabocla Apaixonada*, de Marcelo Tupinambá, que eu lhe havia remetido”[718]. Cabe recordar que o violonista argentino dedicou ao paulista Oswaldo Soares o já citado *Prelúdio nº 2*.

---

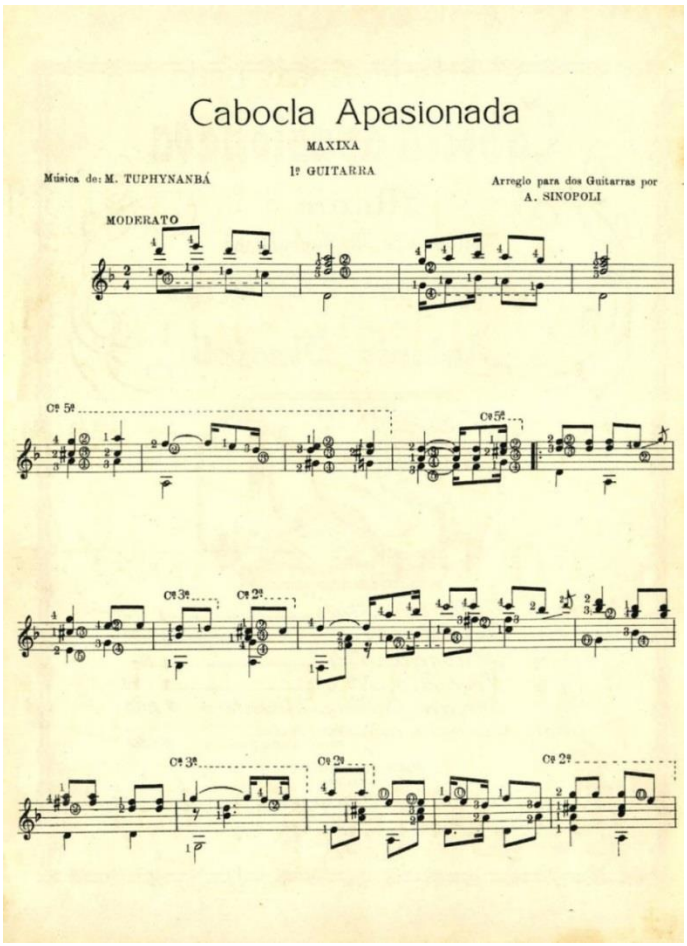
[715] Existe ainda um arranjo de Sinópoli para o Batuque do compositor carioca, em versão manuscrita, na Coleção Ronoel Simões.

[716] Tristeza de Caboclo e Cabocla Apaixonada (esta última em versão para dois violões − vide excerto na figura 55), editadas pela Antigua Casa Nuñez; Diego Garcia y Cia (s.d.) e o ainda Matuto, em versão manuscrita.

[717] Ver mais sobre o compositor e sua relação com o instrumento em GLOEDEN, Edelton. **As 12 valsas brasileiras em forma de estudos para violão de Francisco Mignone:** um ciclo revisitado. 2002. Tese (Doutorado em Musicologia) − Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

[718] Revista *O Violão*, Rio de Janeiro, ano I, n. 6, 1929, p. 16.

Figura 56. Excerto da partitura do primeiro violão do arranjo de Sinópoli para o maxixe *Cabocla Apaixonada*, de Marcelo Tupinambá.



Fonte: Coleção Ivan Paschoito.

Mais uma grande contribuição de Sinópoli foi a publicação de uma versão do método de Dionísio Aguado, cuja difusão no meio violonístico brasileiro parece ter sido expressiva. Oswaldo Soares, sobre a estadia de Sinópoli em 1929 na cidade, escreveu: "ele já era amigo. Porém, nossas relações eram apenas de correspondência e datam de quando ele lançou, com grande êxito e publicidade, o método Aguado-Sinópoli, que foi incontestavelmente, um serviço de grande utilidade para os amadores e mesmo para os professores de violão"[719]. O relato evidencia ainda o contato epistolar, a troca de partituras e naturalmente de informações entre os dois músicos.

Além de ampliar, disponibilizar e divulgar o repertório nacional para violão, Sinópoli e Rodriguez foram importantes no contexto de sociabilidades formado em São Paulo,

[719] Revista *O Violão*, Rio de Janeiro, ano I, n. 3, 1929, p. 12.

agregando visibilidade ao movimento e ao repertório nacional frente à imprensa e à opinião pública. Tudo indica que o intercâmbio entre violonistas latino-americanos e brasileiros, foi intenso. Países vizinhos, como Argentina e Uruguai, possuíam já naquele momento uma forte tradição dos violonistas, consequência da colonização espanhola e das múltiplas ondas migratórias oriundas do país europeu em momentos posteriores[720].

Na Argentina, o ensino em conservatório e a edição de partituras já eram uma realidade. Não se tem ainda a dimensão da influência desses músicos e do alcance do repertório publicado por eles no cenário brasileiro. Uma rápida checagem nos acervos consultados para a realização da presente pesquisa — somente em busca das obras de Sinópoli — indicou a presença de obras do compositor em diversos deles: Antônio Rebello, Mozart Bicalho, Jacob do Bandolim, Almirante, além, naturalmente, de Ronoel Simões. Estes trânsitos parecem ter sido significativos para o violão no país, não somente em São Paulo. Certamente é um ponto da historiografia que ainda requer atenção. Futuras pesquisas poderão auxiliar na reconstrução de mais este pedaço do complexo mosaico de influências que compôs os diversos violões brasileiros.

No ano de 1929, o violão ganhou ainda mais destaque nos periódicos e no meio musical paulistano com a segunda estadia do paraguaio Agustín Barrios e com os recitais do espanhol Regino Sainz de La Maza (1896-1981), aluno de Daniel Fortea (1878-1953), por sua vez discípulo de Francisco Tárrega.

10.3 Agustín Barrios e Sainz de La Maza

Os dois violonistas apresentaram-se em concertos no Theatro Municipal de São Paulo, no mesmo ano de 1929. No entanto, os concertos aconteceram em contextos bastante distintos. Através das reportagens dos periódicos, sabe-se que Regino Sainz de La Maza (1896-1981), cuja estreia na cidade ocorreu em junho de 1929, foi contratado por Octavio Scotto[721], empresário do setor operístico, que fazia a seleção dos espetáculos apresentados nos

---

[720] Ver mais sobre o violão na Argentina em PLESCH, Melanie. **The guitar in nineteenth-century Buenos Aires:** towards a cultural history of an Argentine musical emblem**.** 1998. Tese (Doutorado em Música) − The University of Melbourne, Melbourne, 1998. E sobre o violão no Uruguai em: FORNARO, Marita. La guitarra popular y académica en Uruguay: Una historia de encuentros. In: **La guitarra en la historia XI.** Ediciones de La Posada, 2000. p. 13-54.

[721] *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano LV, n. 18621, 13 jun. 1929, p. 4. *Folha da Manhã*, São Paulo, ano IV, n. 1486, 13 jun. 1929, p. 13.

teatros municipais do Rio de Janeiro e de São Paulo desde 1927[722]. O músico espanhol foi contratado como parte da temporada daquele ano, inserindo o violão na série oficial de concertos da cidade pela primeira vez, possibilitando que o instrumento acessasse um círculo musical mais amplo:

> O máximo teatro da Pauliceia vai abrigando este ano, para a temporada oficial, as mais formosas manifestações de arte. Tivemos já o piano clássico, com Friedman; o violão-concerto, pelo extraordinário De la Maza; a música de câmera pelo maravilhoso Quarteto Guarneri; o bel canto, pelo talento fulgurante de Madeleine Grey [723].

No entanto, de acordo com as notícias, a plateia das temporadas de concertos não compareceu às apresentações do violonista espanhol, talvez porque audiências específicas não tenham interesse em obras não convencionais, que desconheçam e não saibam como assimilar[724]. Todavia, entre o primeiro e o segundo concerto, quando Sainz de La Maza apresentou-se na Rádio Educadora Paulista, "uma assistência entusiasmada encheu a sala de audições da Sociedade"[725]. No repertório, Sainz de La Maza incorporou novidades aos concertos realizados na cidade: foi a primeira vez que os jornais registraram a execução de uma peça ao violão de Heitor Villa-Lobos, o *Choros nº1* (1920), que havia sido estreado por pelo violonista espanhol em 1928[726]. Dignas de nota ainda são as gravações que o violonista espanhol realizou para a fonografia brasileira enquanto estava em turnê pela cidade. Foram três discos de 78 RPM, selo Odeon, registrados em junho[727] e agosto de 1929[728].

Já o paraguaio Agustín Barrios fazia parte do circuito que operava por meio de empresários pessoais[729]. Eles chegavam às cidades, ou "praças", alguns dias antes dos músicos para agendar as apresentações e as tradicionais récitas para imprensa, que visavam apresentar os artistas para jornalistas e pessoas influentes da cidade, como já apontado, a fim

---

[722] DUGO, Sandra. **La fortuna delle opere drammaturgiche e narrative di Luigi Pirandello in Brasile.** 2016. Tese (Doutorado em Letras) − Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016, p. 29.
[723] *Diário Nacional*, São Paulo, ano II, n. 618, 07 jul. 1929, p. 14.
[724] BECKER, Howard S. **Art worlds**: updated and expanded. California: University of California Press, 2008, p.296.
[725] *Diário Nacional*, São Paulo, ano II, n. 601, 18 jun. 1929, p. 7.
[726] . Além de peças de Napoleon Coste (1805-1883), Manuel de Falla (1876-1946) e do Fandanguillo, de Joaquim Turina (1882-1949). *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano LV, n. 18264, 16 jun. 1929, p. 4.
[727] Em 26 jun. 1929, registrou quatro músicas, sendo o *El Vito*, com arranjo do próprio La Maza e *Mazurca* de Tárrega; *Motivo Andaluz* e *Scherzo-Gavota*, ambas composições de La Maza.
[728] Neste disco, Sainz de La Maza registrou *Reverie*, de Tárrega e uma *Bourré*, de Bach.
[729] Para ver mais detalhes das turnês realizadas por Agustín Barrios no Brasil ver em: DELVIZIO, Cyro. **Agustín Barrios no País do Sonho:** A incrível jornada de um violonista paraguaio pelo Brasil. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2015.

de promover os concertos. Em sua segunda estadia na cidade, Barrios já contava com plateia, "afinal o efeito cumulativo de sua intensa atuação nessa capital durante a primeira turnê (tocando aproximadamente 27 vezes), provavelmente lhe proveu um público cativo que, após seus 10 anos de ausência, tinha o anseio de ouvi-lo novamente"[730]. Assim, as récitas para imprensa não se fizeram necessárias.

Em comparação com a divulgação dos concertos de Sainz de La Maza[731], os concertos do violonista paraguaio receberam uma atenção muito maior por parte da imprensa[732]. Agustín Barrios, nesta segunda estada na cidade, ficou cerca de um mês. A publicidade que antecedeu seus concertos deve ser consequência do círculo de sociabilidades por ele conquistado uma década antes em sua primeira vinda à cidade, mas também do trabalho exercido pelo irmão, que o auxiliava como secretário/empresário em suas turnês naquela época. O violonista paraguaio se apresentou também na Rádio Educadora neste período[733].

Ainda sobre Sainz de La Maza, além da estreia do *Choros nº1* e de colocar o violão para figurar na temporada oficial de concertos na cidade, aumentando o alcance da difusão do instrumento, ele ainda motivou dois artigos de Mário de Andrade. Estes textos possibilitam uma maior compreensão do pensamento do polígrafo paulistano acerca do violão. O texto *Sainz de La Maza*[734] foi escrito após o poeta ter assistido ao primeiro concerto do violonista espanhol, e foi através dele que se tem notícia da pequena audiência no concerto: "É difícil a gente dar notícia de um concerto como o de ontem porque até parece coisa imprópria de jornal. Jornal é pra público e este o que menos cogitou na vida foi de ir ao recital de Sainz de

---

[730] DELVIZIO, Cyro. **Agustín Barrios no País do Sonho:** A incrível jornada de um violonista paraguaio pelo Brasil. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2015, p. 176.

[731] *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano LV, n. 18261, 13 jun. 1929, p. 4. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano LV, n. 18263, 15 jun. 1929, p. 7. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano LV, n.18264, 16 jun. 1929, p. 4. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano LV, n.18268, 21 jun. 1929, p. 2.

[732] *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano LV, n.18350, 25 set. 1929, p. 2. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano LV, n. 18361, 08 out. 1929, p. 7. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano LV, n. 18362, 09 out. 1929, p. 5. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano LV, n. 18363, 10 out. 1929, p. 4. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano LV, n. 18365, 12 out. 1929, p. 2. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano LV, n. 18366, 13 out. 1929, p. 5. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano LV, n. 18368, 15 out. 1929, p. 6. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano LV, n. 18370, 17 out. 1929, p. 2. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano LV, n. 18371, 18 out. 1929, p. 3. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano LV, n. 18373, 22 out. 1929, p. 5. *A Gazeta*, São Paulo, ano XXIV, n. 7120, 14 out. 1929, p. 5. *Folha da Manhã*, São Paulo, ano V, n. 1605, 10 out. 1929, p. 14. *Folha da Manhã*, ano V, n. 1604, 9 out. 1929, p. 11. *Folha da Manhã*, ano V, n. 1605, 10 out. 1929, p. 5. *Folha da Manhã*, ano V, n. 1639, 13 nov. 1929, p. 5.

[733] *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano LV, n. 18369, 16 out. 1929, p. 6. Curiosamente, João Pernambuco esteve na cidade apresentando-se na radiofonia, no dia 18 de outubro, às 21 horas, no mesmo momento em que Agustín Barrios apresentava-se no Theatro Municipal. A intensa influência de Agustín Barrios no circuito violonístico paulistano já foi tratada anteriormente neste trabalho e ainda será referenciada adiante.

[734] *Diário Nacional*, São Paulo, ano II, n. 600, 16 jun. 1929, p. 7.

La Maza". E prosseguiu qualificando a pequena plateia: "um atilho de pessoas entre conhecidas, se sabendo apreciadoras de Música e não idólatras de violino ou piano apenas, se reuniram, se agruparam nas três primeiras filas de poltronas, nas primeiras frisas".

Mário de Andrade classificou o violonista espanhol: "um artista finíssimo tocou nosso amigo violão" e "sóbrio, duma graça de raça e guitarrela com encanto indizível". Sobre o repertório, afirmou que o programa todo foi excelente: "uma Sarabanda do Handel, uma Bourrée e uma Corrente de Bach, com exatidão de estilo e de instrumento" e "mesmo a lutar com os ritmos voluptuosos de Villa Lobos de quem executou o adorável *Choros nº1*, Sainz de La Maza, com a técnica e o espírito largos que possui, saiu-se encantadoramente".

Figura 57. Foto de Sainz de La Maza, ilustrando o texto de Mário de Andrade sobre o recital do violonista espanhol em 1929.

Fonte: Jornal *Diário Nacional* (1929).

Já no dia do concerto, o crítico paulistano publicou um artigo maior, que veio estampado com a foto acima (figura 56), intitulado "Renascimento do Violão"[735]. No texto, o poeta opôs o violão que, segundo ele, estava em pleno renascimento — "agora que os grandes virtuosos dele, um Segovia, um Sainz de La Maza, são aplaudidos por toda parte", que estava interessando a compositores como Manuel de Falla e Villa-Lobos — ao instrumento cultivado pelas moças cantoras que: "não sabem fazer nos seus instrumentos senão uns ponteios

[735] *Diário Nacional*, São Paulo, ano III, n. 603, 20 jun. 1929, p. 7.

relíssimos e uns acompanhamentos mais que fáceis, incapazes da mínima polifonia, de harmonias minimamente interessantes". Tratava-se de um convite de Mário para que os leitores comparecessem ao segundo concerto do violonista espanhol: "Se alguns ainda imaginam que o violão é pouco chique, chamem-no de 'guitarra', se lembrem que Luis XIV, nada menos que Luis XIV tocava violão com delícia. E vão escutar as delícias que Sainz de La Maza tira do instrumento dele, um 'Hernandez', sonoroso".

Digna de nota foi a referência sobre o volume de som do instrumento utilizado, em mais uma tentativa de qualificar o concerto como atrativo. E o poeta terminou afirmando: "não se trata de comparar com órgão, piano ou cavaquinho. Se trata é de verificar a que perfeição de recursos pessoais o violão pode chegar quando tocado com arte. E uma lição dessas ninguém melhor que Sainz de La Maza pode nos dar". Não foi localizada nenhuma nota sobre o segundo concerto em nenhum dos jornais da cidade disponíveis para saber se houve mais público.

Alguns meses depois, Mário de Andrade voltou a escrever sobre o violão, desta vez sobre dois concertos de Agustín Barrios. No texto, escrito por ocasião do primeiro concerto do violonista paraguaio[736], o poeta defendeu a tese de que o instrumento ainda não possuía uma verdadeira tradição de virtuosidade: "é muito raro o guitarrista que desde o começo seja músico de carreira, virtuose de música erudita. E que sucede? Sucede que quando se improvisa virtuose fica sempre imperfeito e insatisfatório". E ele poderia "jurar que Barrios é um desses". A interpretação, a técnica e o repertório de Barrios não convenceram ao crítico, que afirmou: "positivamente ele não me agrada e acho mesmo que presta um desserviço enorme ao violão com os seus concertos a que tanto falta a pureza ingênua da manifestação popular, como a elevação organizada da música erudita". Das transcrições só salvou Sevilha, de Albeniz "que ficou boa em violão", mas não pode negar que a plateia aprovou o concerto: "a numerosa e aplaudideira concorrência de anteontem".

Ainda assim, Mário compareceu ao segundo recital de Barrios no Theatro Municipal, e escreveu outro texto[737], onde reafirmou: "O segundo concerto, realizado ontem no Municipal, só me confirma a opinião que tive desse artista. É um virtuoso improvisado, com muito deficiente educação estética e a mais relativa de todas as técnicas". Ele criticou novamente a técnica e as transcrições: "que riqueza de mau gosto, que prodígios de fraseado malfeito, que incompreensão perfeitíssima de estilo. Se pode dizer que estava tudo errado".

---

[736] *Diário Nacional*, São Paulo, ano III, n. 705, 15 out. 1929, p. 7.
[737] *Diário Nacional*, São Paulo, ano III, n. 709, 19 out. 1929, p. 7.

Todavia, revelou alguma simpatia pelas composições de Barrios, "mas é que subsiste em Agustín Barrios o provavelmente interessantíssimo tocador de músicas populares que ele foi. E todo o programa de ontem inda provou isso bem". Neste segundo texto, Mário de Andrade revelou o que aparenta ser o cerne de sua rejeição, não somente a Barrios, mas, sobretudo, em relação aos violonistas compositores seus contemporâneos, cujas obras, conforme já abordado, ele ignorou:

> A começar pelo princípio: não é possível mais a gente imaginar um violonista de verdade, com uma compreensão legítima do instrumento que toca, usando a encordoação que Agustín Barrios inda emprega. O uso de cordas metálicas é vicio suburbano de seresteiro que carece de sons incisivos e metálicos por causa de tocar ao ar livre. Um virtuose de câmara não emprega mais isso não, porque logo percebe que esse vício desequilibra as sonoridades, além de prejudicar a suavidade honesta do violão, da vihuela, do alaúde, da guitarra, qualquer desses nomes serve.

Ocorre que, mais que uma escolha estética dos músicos, a utilização do encordoamento de aço representava uma limitação material, e os artistas são limitados pela indisponibilidade de materiais e equipamentos[738]. Ainda não existiam as cordas de nylon nesse período, e as cordas de tripa, além de caras, eram altamente perecíveis. Feitas de material orgânico, elas duravam pouco, especialmente quando utilizadas em países tropicais. Não é difícil imaginar o custo que representavam para violonistas que se apresentavam diariamente e cujo grau de profissionalização, no sentido econômico, ainda era pequeno.

Para o poeta paulistano, violonista de verdade não utilizava cordas de aço, tanto que, quando escreveu o poema *Carnaval Carioca* (1923), ao evocar Deus para que participasse dos ranchos carnavalescos, entre outros instrumentos que escolheu para louvá-Lo, estava o violão. Não aquele violão dos ranchos ao ar livre, do "vício dos seresteiros", encordoado certamente com aço: "Louvemo-Lo com os violões de cordas de tripa", rogou o poeta que, mesmo embalado pelas memórias do agitado carnaval de 1923, que passara no Rio de Janeiro, não deixou de explicitar sua preferência estética pelas cordas de tripa[739].

Esta separação, dentre outros fatores baseada no tipo de encordoamento, pode ter impossibilitado que a produção dos violonistas compositores fosse valorizada pela crítica

---

[738] BECKER, Howard S. **Art worlds**: updated and expanded. California: University of California Press, 2008, p.210.

[739] Ver mais sobre o assunto em PRANDO. Flavia. "Louvemo-Lo com os violões de cordas de tripa": Mário de Andrade e a crítica sobre o violão em São Paulo (1929). **OPUS**, v. 24, n. 1, p. 187-198, 2018. Ver mais sobre as aventuras de Mário de Andrade no carnaval de 1923 no Rio de Janeiro em: MORAES, Marcos Antonio de. **Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira.** São Paulo: EDUSP, 2000, p. 84.

especializada da época, o que vai acontecer apenas na década de 1970[740]. Mesmo que a distinção entre a utilização de cordas de aço ou tripa seja prática, pois define claramente a separação entre dois estilos, ela é arbitrária no sentido em que — por limitações materiais e consequentemente técnicas[741] — contribuiu para que um repertório hoje canonizado em concertos de violão no mundo todo tivesse sido considerado como detentor de menor valor artístico.

Esse olhar também foi responsável pelo silenciamento de uma ampla comunidade e de suas práticas, já que o arquétipo socialmente aceito (o violão de Maza) mal preenchia as três fileiras do Theatro, enquanto o modelo simbolicamente renegado (o violão de Barrios) não somente lotava os espaços, mas era o responsável direto por promover as interfaces culturais, técnicas e estilísticas que se converteriam num dos grandes trunfos do violão no Brasil. Portanto, é no sentido da apreensão dos caracteres híbridos e transitivos do violão brasileiro, que não opera com distinção de graus hierárquicos na constituição de sua linguagem, que se visa trazer à luz a produção dos violonistas aqui abordados.

No início da década de 1930, o mundo do violão na cidade estava estabelecido. O repertório nacional do instrumento ampliou-se, tanto pelas transcrições de obras para outros instrumentos quanto pela composição de obras dos diversos violonistas em atuação; a circulação de partituras impressas ganhou impulso com as publicações das fábricas de violão; a presença da vertente solista na radiofonia era grande; muitos registraram algo dessa produção na fonografia; o violão participou da temporada oficial de concertos; e o instrumento recebeu textos de um dos poucos articulistas locais especializados em música, o polígrafo Mário de Andrade; e houve uma maior difusão do instrumento nas altas classes, mediadas pelo grande número de mulheres violonistas, conforme será visto no próximo capítulo.

Não havia, ainda, o ensino formal no conservatório, mas existiam diversos professores e o próprio Dramático Musical realizava apresentações do instrumento em sua sala de concertos com certa regularidade. O desenvolvimento do violão em São Paulo, mesmo invisibilizado, foi contínuo e crescente ao longo das primeiras décadas do século XX,

---

[740] Embora sempre tenha sido executada na América do Sul, a música de Agustín Barrios entrou para o repertório de violonistas do mundo todo com as gravações de John Williams (1941). In: *John Williams plays the music of Barrios* (CBS 766672, 1977). E a obra de João Pernambuco foi popularizada pelas gravações de Dilermando Reis (1916-1977), e passou a figurar em concertos e gravações de violonistas *clássicos* depois das gravações dos LPs de Turibio Santos. In: *Choros do Brasil* (Tapecar, 1977) e *Valsas e choros-Turíbio Santos e Conjunto Choros do Brasil* (Kuarup,1979).

[741] BECKER, Howard S. **Art worlds**: updated and expanded. California: University of California Press, 2008, p.141.

conforme é possível notar até aqui. No próximo capítulo, serão elencados os personagens que surgiram nesse contexto e o que foi possível localizar da produção musical de tais artistas[742]. Não custa lembrar que a circulação das revistas especializadas, editadas na capital federal, também auxiliou na disseminação do violão nessa virada de década. Assim, o movimento do violão se intensificou e diversificou, crescendo ainda mais com a profissionalização da radiofonia na década de 1930.

[742] Cabe salientar que as partituras encontradas, tanto os manuscritos quanto as músicas editadas, raramente trazem datação, portanto, a opção foi reunir o máximo de informações sobre as músicas dos violonistas cuja atuação foi registrada no período estudado, sem a preocupação com a periodização das obras.

11. REDE DE SOCIABILIDADES DÉCADA DE 1930

Em fins da década de 1920 e início dos anos 1930, Américo Jacomino[743], Laroza Sobrinho[744], João Avelino de Camargo[745], Hudson Gaia (Petit)[746], Aristodemo Pistoresi[747], Levino da Conceição[748] e Oswaldo Soares[749] continuaram marcando presença na cena musical da cidade. Entraram na cena profissional nesse período, Garoto, Aimoré, Antônio Giacomino e Diogo Piazza. No início da década de 1930, José Sampaio, também chamado de Bich Boch, apareceu executando solos na radiofonia[750]. Ele participou intensamente da fonografia e da radiofonia como acompanhante e integrante de diversos grupos regionais, sempre ao lado de Paraguassú, Américo Jacomino. Realizou diversas gravações com João Pernambuco (1929-1930)[751]. Trata-se de mais um dos violonistas cuja grande atuação em regionais fez com que passasse para história somente como acompanhante. Nada de sua produção chegou até os acervos pesquisados para a presente pesquisa, nem ao menos os títulos de suas músicas. Paralelamente, outro movimento "engrossou o caldo" das sociabilidades ligadas ao instrumento e ampliou sua circulação: o crescimento do cultivo do instrumento por parte das moças das elites brasileiras.

11.1 As mulheres violonistas

Pode-se observar a existência, no decorrer da história da música, de personagens que se tornam pontos de referência em relação à estruturação do *mundo de um instrumento* em dado momento histórico, este parece ter sido o caso do já citado

---

[743] Américo Jacomino faleceu precocemente em 07 set. 1928, ver mais sobre as apresentações de Américo Jacomino em ANTUNES, 2002.
[744] *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano LIV, n. 17907, 22 abril, 1928, p. 3.
[745] *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano LIV, n. 17849, 12 fev. 1928, p. 6.
[746] *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano LIV, n. 18911, 22 ago. 1928, p. 5.
[747] *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano LIV, n.17940, 31 maio 1928, p. 8.
[748] Além da radiofonia, Levino se apresentou em diversos teatros, entre eles o Municipal. *A Gazeta*, São Paulo, n. 7377, 22 de ago. de 1930, p.6. *A Gazeta*, São Paulo, ano XXV, n. 7420, 11 out. 1930, p.2. *A Gazeta*, São Paulo, n. 7459, 20 dez. 1930, p.2.
[749] *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano LIV, n.17976, 12 jul. 1928, p. 3.
[750] *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano LIV, n.17985, 22 jul. 1928, p. 7.
[751] Ver mais detalhes no capítulo sete.

movimento feminino do violão nas décadas de 1920 e 1930[752]. Essas mulheres utilizaram o instrumento para extrapolar o âmbito doméstico ao qual o piano as havia restringido e muitas invadiram os palcos e os periódicos com seus violões. "Neste contexto, aprender violão significava mais que estudar música, era uma tomada de atitude. Apresentá-lo em audições públicas, lançar-se além dos domínios domésticos e até possivelmente, abraçar a profissão, significa mais ainda: uma afronta, um desafio"[753].

Por outro lado, a imprensa, os violonistas e os entusiastas do instrumento utilizaram-se do enorme interesse que o violão despertou nas moças para divulgar o instrumento, associando-o à figura das modernas mulheres da elite nacional, em mais um esforço para desvencilhar o instrumento da má reputação e disseminar suas práticas para um público mais amplo. As revistas *O Violão* (1928-1929) e *A Voz do Violão* (1931) publicaram dezenas de informações, e, sobretudo, fotos de mulheres ao violão[754].

Entre as diversas mulheres contempladas nessas publicações, estão as cantoras e pesquisadoras das músicas brasileiras, também chamadas na época de *folcloristas*, Olga Praguer Coelho (1909-2008), Stefania de Macedo (1903-1975) e Helena de Magalhães Castro (1902-1995). Segunda a pesquisadora e violonista Marcia Taborda[755], o movimento englobou duas tendências que marcaram fortemente o modernismo brasileiro: por um lado representava a retomada da linha regionalista e nacionalista refletida na criteriosa seleção do repertório e por outro consagrava a manifestação de cosmopolitismo simbolizada pela presença de mulheres jovens, bonitas e independentes.

Na coluna *O Violão em São Paulo*, a revista *O Violão* registrou uma parte do movimento do instrumento capital paulista, sendo grande também o número de notícias sobre as mulheres violonistas, a maioria aluna de Oswaldo Soares. Deve-se frisar que ele era apenas um dos professores da cidade, mas era o correspondente da revista na cidade, portanto divulgava suas alunas. Eram frequentes os anúncios de aulas de violão nos jornais, muitos mencionavam lecionar para senhoras e senhoritas. Um dos professores que visivelmente

---

[752] PORTO, Patrícia Pereira; NOGUEIRA, Isabel Porto. Imagem e representação em mulheres violonistas: algumas reflexões sobre Josefina Robledo. In: **Congresso da Associação Nacional de Pesquisa E Pós-Graduação em Música (ANPPOM), XVII**, São Paulo, Anais. 2007. p. 1-12.

[753] TABORDA, Marcia. As senhoritas e o violão: os anos 20 na "Capital Irradiante". In: Estudos de Gênero, Corpo e Música: abordagens metodológicas. p. 581-588, **Anais do XXII Congresso da Anppom**. João Pessoa, 2012, p. 583.

[754] As revistas encontram-se digitalizadas e disponibilizadas na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/

[755] TABORDA, Marcia. As senhoritas e o violão: os anos 20 na "Capital Irradiante". In: Estudos de Gênero, Corpo e Música: abordagens metodológicas. p. 581-588, **Anais do XXII Congresso da Anppom**. João Pessoa, 2012, p. 581.

mirava o público feminino era Laroza Sobrinho: "Violão e Modinhas. Com as aulas práticas do prof. Laroza Sobrinho, v.s. tocará rapidamente. Finíssimo repertório de modinhas para senhoritas. Telefone 4-3299"[756]. Américo Jacomino também lecionou para muitas moças da sociedade paulistana:

> Américo Jacomino – Canhoto, dá aulas, tem perto de 200 alunos da elite paulistana Américo Jacomino é então professor de importantes figuras da sociedade paulista, entre elas a filha do governador do Estado de São Paulo Carlos de Campos, da esposa e da filha de Júlio Prestes e da filha do Dr. Piza Sobrinho[757].

Portanto, as mulheres que ficaram registradas na revista *O Violão*, representam apenas uma pequena parte do movimento em curso nas décadas de 1920 e 1930 na cidade. Entre elas, o primeiro número da revista, de dezembro de 1928, estampou uma foto da já mencionada cantora e *folclorista* Helena de Magalhães Castro com seu violão, afirmando que ela era autodidata e que "com a sua graça e talento originalíssimos, assegurou para São Paulo um lugar de especial destaque no gênero em que é legítimo expoente [canção nacional, ainda segundo a revista]"[758]. A foto de Eurydice Barreiros, pianista, diplomada pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, veio com as palavras de seu professor Oswaldo Soares:

> Tendo começado a aprendizagem do nosso querido violão, talvez por curiosidade, revelou tal aptidão e tão grande talento que se interessou vivamente e é hoje um dos preciosos elementos com que conto, pois que a sua preferência pelo violão é uma vitória nossa. A clareza e riqueza da sonoridade com que já executa estudos de Sor, Aguado, Coste e Prelúdios de Tárrega é de causar admiração e entusiasmo em quem a ouve[759].

A revista continuou: "que esperança forte nos dá a senhorita Eurydice, para a nossa causa, para o futuro do nosso querido instrumento, com os conhecimentos musicais que ela possui e com o temperamento artístico de que nos fala o seu professor?!!"[760]. Annita Silva, professora de violão em São Paulo — "vem se dedicando com carinho ao estudo do nosso violão, revelando surpreendentes predicados artísticos e especiais condições para uma boa violonista. É discípula de Oswaldo Soares"[761] —, apareceu no número sete da revista, ao lado

---

[756] *A Gazeta*, São Paulo, ano XXVII, n. 8086, 26 dez. 1932, p. 2.
[757] *Violão e Mestres*. Giannini: São Paulo, vol. 01, n. 01, 1964, p. 6.
[758] Revista *O violão*, Rio de Janeiro, ano I, n. 01, 1928, p. 20.
[759] Revista *O violão*, Rio de Janeiro, ano I, n. 8, 1929, p. 12.
[760] Idem, p. 17.
[761] Revista *O violão*, Rio de Janeiro, ano I, n. 8, 1929, p. 6.

de Lygia de Barros Loureiro, "fina e inteligente intérprete de nossas canções ao violão, tornando-se, por isso, aluna de real destaque do Prof. Oswaldo Soares"[762]. Mary Buarque, outra professora do instrumento da cidade, teve sua foto ao violão publicada no terceiro número da revista (1929), com os dizeres: "A Senhorita Mary Buarque, fino e delicado temperamento artístico que muito tem concorrido para a propaganda e intensificação do bom gosto pelo violão, promovendo recitais onde o nosso querido instrumento aparece sempre abraçado por gentis senhoritas"[763].

Outra publicação que utilizou a imagem feminina associada ao instrumento foi *Amigo Violão* (1928), da Casa Werhs, Rio de Janeiro. A publicação trazia arranjos para violão solo de músicas brasileiras[764].

Figura 58. Capa do volume número três da publicação *Amigo Violão* (1928), Casa Werhs. "Contendo as mais interessantes canções para violão acompanhada das respectivas poesias". A ilustração do renomado caricaturista Orestes Acquarone trazia uma moça elegante e moderna, indicando a intenção da publicação em dirigir-se ao público feminino.

Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros (IEB).

[762] Idem, p. 7.
[763] Revista *O Violão*, Rio de Janeiro, ano I, n. 3, 1929, p. 11.
[764] Ver mais sobre a publicação *Amigo Violão* em: PRANDO, Flavia. Mário de Andrade e a crítica musical em São Paulo: Música pra violão (1928). In: **XXIX Congresso da Anppom-Pelotas/RS.** 2019.

Em 1931, a cantora e violonista manauense Olga Praguer Coelho foi capa da primeira edição da revista *A Voz do Violão*. Ela foi aluna do cantor e violonista Patrício Teixeira (1893-1972) e graduou-se em canto pelo Instituto Nacional de Música (atual Escola de Música da UFRJ). Lecionou violão para muitas senhoritas da sociedade carioca. Na década de 1940, Olga mudou-se para os Estados Unidos, onde desenvolveu carreira. Lá conheceu o renomado violonista e concertista espanhol Andreas Segovia (1893-1987), com quem se casou[765].

Figura 59. A cantora e violonista Olga Praguer com suas alunas. Ao contrário dos homens, naquele período as mulheres tocavam o instrumento com a perna cruzada, inclusive muitos métodos faziam diferenciação entre a maneira de sentar-se ao violão pelo gênero.

Fonte: Revista *O Violão* (1929).

Os três números da revista *A Voz do Violão* estamparam coloridas ilustrações com mulheres em suas capas, o número dois publicou um desenho da cantora Carmem Miranda e o terceiro, trouxe a já mencionada Helena de Magalhães Castro.

[765] TABORDA, Marcia. As senhoritas e o violão: os anos 20 na "Capital Irradiante". In: Estudos de Gênero, Corpo e Música: abordagens metodológicas. p. 581-588, **Anais do XXII Congresso da Anppom**. João Pessoa, 2012, p. 583.

Figura 60. Capa do terceiro número da revista *A Voz do Violão*, com ilustração trazendo a cantora e violonista Helena de Magalhães Castro.

Fonte: *A Voz do Violão* (1931). Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (RJ).

As fotos ao violão, associadas às notícias que reforçam o temperamento artístico e a posição social dessas mulheres, reforçam a ideia de que as práticas associadas ao instrumento eram legitimadas de acordo com status de quem as executava. Segundo as reportagens, estas moças "causavam admiração, entusiasmo, representavam uma vitória para o movimento, faziam propaganda, disseminavam o bom gosto e eram a esperança para o futuro do violão". Elas tiveram suas imagens associadas ao instrumento e agregaram legitimidade ao movimento que estava em expansão no país. Compuseram, pesquisaram, difundiram repertórios, lecionaram, divulgaram o instrumento em palcos, saraus e salões. Profissionais ou diletantes, elas auxiliaram na formação da rede de cooperação que forneceu as bases sociais e econômicas para a existência do *mundo do violão*. Produziram e consumiram discos, matérias de revistas e jornais, concertos, partituras, e ajudaram na ampliação do público para quem os artistas podiam expor seus trabalhos com esperança de serem compreendidos[766].

No entanto, é preciso ressaltar que apesar da exposição da figura feminina, os processos de invisibilização continuaram em operação. Em São Paulo, os músicos contemplados pela profissionalização foram instrumentistas homens e predominantemente brancos, ou, no máximo, mestiços: "Era muito rara a presença de mulheres e negros nos

[766] BECKER, Howard S. **Art worlds**: updated and expanded. California: University of California Press, 2008, p.48.

regionais de Choro, principalmente na Era do Rádio"[767]. Existiam, portanto, mecanismos que limitavam a profissionalização destes grupos, ou restringiam suas atuações a papéis específicos: cantoras mulheres e percussionistas negros, exaltando os estereótipos para garantir a manutenção das relações de poder[768].

A invisibilidade da produção feminina não é exclusividade da música[769]. Esta ausência é resultante da perspectiva impressa pela narrativa histórica dominante, que cristalizou papéis "importantes" para homens e desvalorizados para as mulheres[770]. A música no caso feminino fazia parte dos adornos da educação, das prendas que habilitariam as mulheres a melhor cuidar da família, em âmbito doméstico. Assim, era bastante comum que se dedicassem ao instrumento e até aparecessem publicamente em apresentações, beneficentes em grande parte. Evidente que sempre houve exceções e algumas mulheres conseguiram a profissionalização, mas são mais comuns as trajetórias de mulheres músicas cujas carreiras foram abandonadas ao contrair o matrimônio. Cabe recordar que tais processos restringiram-se às classes mais abastadas da sociedade: mulheres de extratos sociais menos favorecidos sempre trabalharam, não havia opção senão a busca pela sobrevivência[771].

Não que aquelas mulheres tivessem parado de produzir músicas ao casarem-se, ao contrário, muitas continuaram tocando e compondo. Ocorre que o direito à memória foi um privilégio dos homens, em sua maioria brancos, que escreveram a história. Semelhante processo já foi abordado no que se refere à falta de informações sobre a atuação dos músicos negros. Portanto, tomar contato com a produção pretérita de grupos com menor representatividade de poder[772] é difícil justamente em virtude do apagamento sistemático de suas práticas.

---

[767] MORAES. José Geraldo Vinci de. **Metrópole em sinfonia:** história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p. 145.
[768] PEREIRA. João Baptista Borges. **Cor, profissão e mobilidade:** o negro e o rádio de São Paulo. São Paulo: Edusp, 2001, p. 139.
[769] Ver mais sobre invisibilidade feminina nas artes em: SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. Mulheres, arquivos e memórias. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 71, 2018 p. 19-27.
[770] Ver mais sobre a invisibilidade feminina na história em PERROT, Michelle. **As mulheres e os silêncios da história.** Santa Catarina: Edusc, 2005. Especificamente sobre os processos em São Paulo, são valiosos e decisivos os estudos da pesquisadora paulistana Margareth Rago, entre eles citam-se: RAGO, Margareth. **Do cabaré ao lar:** a utopia da cidade disciplinar e a resistência anarquista. Editora Paz e Terra, 2018. RAGO, Margareth. **Anarquismo e feminismo no Brasil.** Audácia de sonhar: memória e subjetividade em Luce Fabbri. Rio de Janeiro: Achiamé, 2007.
[771] DIAS, Maria Odila Leite da Silva. **Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX.** São Paulo: Brasiliense, 1995.
[772]Michelle Perrot também analisa estes processos em: PERROT, Michelle. **Os excluídos da história:** operários, mulheres e prisioneiros. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2017.

Nos últimos vinte anos, os campos de estudos de gênero e relações étnico-raciais têm auxiliado na revisão do papel da mulher[773] e dos demais grupos silenciados estruturalmente na música, o que tem possibilitado a reabilitação de obras e trajetórias obliteradas. Nunca é demais salientar que reconstituir o papel de diferentes identidades culturais, vítimas de longos processos de exclusão, muitas vezes tácitos e naturalizados, possibilita uma percepção mais acurada das práticas sociais envolvidas em nossos campos de estudo. Portanto, este é um dos motivos que faz com que todo esforço em recuperar vestígios dessas múltiplas atuações seja valioso.

11.2 Antônio Giacomino

O já citado violonista, também conhecido como Lourinho, foi aluno de Leopoldo Silva. Não foram encontrados dados sobre ano de nascimento e morte deste músico paulistano. Não se pode descartar também a possibilidade do seu sobrenome italiano ter se confundido com o do célebre violonista Américo Jacomino, o Canhoto, embora não haja relação de parentesco entre os dois violonistas. Existem registros que o identificam também como Antônio Jacomino ou ainda Jacomini. Nesse período, os nomes estrangeiros eram mal compreendidos e registrados com alterações e erros, gerando uma série de alterações e multiplicidade, sobretudo de sobrenomes.

Na Coleção Ronoel Simões há um *Álbum Artístico* de Antônio Giacomino, com algumas reportagens e anúncios de concertos do violonista. Pode-se perceber que sua atuação foi eminentemente solista. Ele foi um dos artistas que tiveram seu perfil biográfico publicado no jornal por ocasião do "Grande Prêmio de Música Brasileira"[774]. Giacomino foi levado à emissora de rádio por Floriano Masseran (violonista já mencionado, que no início da década de 1920, participou de grupos regionais com Hudson Gaia, João dos Santos e Raul Torres).

---

[773] Ver mais sobre o assunto em: AMARAL, Mayara. **A mulher compositora e o violão da década de 1970:** vertentes analíticas e contextualização histórico-estilística. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017. MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo, **Cartografias da canção feminina:** compositoras brasileiras no século XX [...e um passeio pelos séculos XIX e XXI]. Pesquisa de Pós-Doutorado em História Cultural. Disponível em: <http://www.compositoras.mpbnet.com.br>. Acesso em: 30 out. 2020. Além do já citado trabalho das pesquisadoras Patrícia e Isabel, em: PORTO, Patrícia Pereira; NOGUEIRA, Isabel Porto. Imagem e representação em mulheres violonistas: algumas reflexões sobre Josefina Robledo. In: **ANAIS**, Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), XVII, São Paulo, 2007, p. 1-12.

[774] *A Gazeta*, São Paulo, ano XXV, n. 7551, 13 abril 1931, p. 2.

Segundo a reportagem, Giacomino estreou em um festival do Conservatório e estudou pelo método de Dionísio Aguado. É possível que Leopoldo Silva ensinasse através deste tratado oitocentista do violonista espanhol, prática comum no período, conforme já assinalado. O jornal destacou que a especialidade de Giacomino era música estrangeira, mas "quando em vez, ele nos delicia com os acordes caprichosos de seus originais, entre os quais destacamos: *Uma noite na roça* (cateretê), *Meiranita*, (valsa) e *Cruzeiro do Sul*, (marcha)"[775].

Figura 61 Foto do álbum de recordações de Antonio Giacomino, em reportagem para o *São Paulo – o Jornal* (1929). É possível notar a postura do violonista: instrumento apoiado na perna esquerda, definida como a maneira "clássica" de segurar o instrumento e o posicionamento impecável das mãos direita e esquerda.

Fonte: Coleção Ronoel Simões.

O jornal *A Gazeta* trouxe ainda as músicas que compunham o repertório de Giacomino: "*Miserere* (trovador); *Astúrias*, de Albeniz, *Capricho Árabe*, de Tárrega, *Dança das horas*, da Gioconda; *Aragonesa*, de Tárrega, *Nocturno*, de Chopin, *Gavota*, de Barrios e de Czibulka e *Hino Brasileiro*". Ele frequentou as emissoras de rádio paulistanas, como a Rádio Educadora, em 1927, quando executou a *Canção do Berço*, de Pujol, *Reverie*, de Schumann e *Una Lágrima*, de Sagreras[776], ou em 1929, quando executou o já abordado

[775] Conforme já visto, o cateretê *Uma noite na roça* foi registrado em disco pelo violonista, porém, as duas outras músicas não foram localizadas.
[776] ANTUNES, Gilson Uehara. **Américo Jacomino Canhoto e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo.** Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 2002, p.27.

catereté *Uma noite na roça* e a valsa *Mexicana* (não localizada)[777]. Trata-se de mais um violonista compositor eclético, que transitava entre o repertório de caráter erudito e o popular.

Antônio Giacomino teve várias composições editadas em partitura, tais como *Solidão Reminiscências do passado*; *Desilusão*; *Gingando*; *Pálida Freira*; *V-8*; *Vaidosa*; **Meyre*; **Ivone*; **Julieta*; **Diola*; **Dengoso*; **Luizinho*; **Yolanda* (*peças pequenas de caráter didático); *Crepúsculo* (Faixa 7); *Alma de boêmio*; *Bate-pé: batuque*; *Eterna Nostalgia* e *Última Esperança*[778]. É um caso raro de violonista desse período que teve tantas obras editadas. Entre os manuscritos localizados estão *Festa na Fazenda*, *Numa Roseira*, *Não te posso esquecer*, *Minha Ilusão*[779] e *Angelina*[780]. As três últimas peças estão em versão para piano[781].

É surpreendente a difusão da obra de Giacomino em manuscritos para piano, o que não era usual. Já foi abordada a circulação de obras para violão em versões editadas para teclado, o que é compreensível, uma vez que o mercado de partituras para piano já era consolidado, representando uma possibilidade comercial para os compositores violonistas divulgarem suas obras. No entanto, o trânsito de manuscritos de obras para violão transcritas para piano indica uma divulgação da obra entre os pianistas, independente dos mecanismos tradicionais de distribuição.

Antônio Giacomino realizou ainda a primeira edição para violão da célebre valsa *Abismo de Rosas* de Américo Jacomino, em 1936, pela editora Derosa, a edição foi baseada

---

[777] *Folha da Manhã*, São Paulo ano IV, n. 1396, 16 fev. 1929, p. 3.

[778] Além das três peças obras registradas em disco já abordadas: *Recordação de Agustin Barrios Festa na Fazenda e Solidão*, sendo esta última também em versão para piano.

[779] Arranjo para piano de Angela Del Vecchio.

[780] Curiosamente, o manuscrito (s.a.; s.d.) da valsa Angelina (possivelmente uma homenagem à Angela Del Vecchio) é a única peça de Antônio Giacomino que não consta da Coleção Ronoel Simões. O manuscrito foi localizado no acervo de Almirante (MIS- RJ). Não há indicação de que se trata de uma adaptação para o instrumento, como ocorre nas demais partituras para piano, assim, não é possível saber se a obra foi concebida originalmente para piano ou se é uma adaptação para o instrumento. O fato de não constar da Coleção Ronoel Simões pode ser um indício de que a peça fosse originalmente composta para piano. Angela Del Vecchio, compositora paulista, mais conhecida na historiografia nacional como Lina Pires de Campos (1918-2003). Foi pianista e professora de música, filha do luthier Angelo Del Vecchio. Provavelmente, em razão do ofício do pai, tocava e esteve sempre próxima ao violão, tendo composto peças para o instrumento. Outro ponto de contato entre Giacomino e Lina foi a publicação de um arranjo (c. 1935) de *Por Você... Chorei*, valsa da compositora paulistana. A peça foi editada pela Del Vecchio e prensada na gráfica Irmãos Vitale A mesma valsa recebeu ainda um arranjo do violonista Domingos Semenzato (s.d.), pela Casa Del Vecchio.

[781] O arranjo de *Não te posso esquecer* está assinado por um pianista de nome Ulisses Pucciarelli (s.d.). Já o manuscrito da valsa *Minha Ilusão* (s.a.; s.d.) que traz o nome de Lina Del Vecchio como arranjadora, certamente não se trata de um manuscrito da compositora paulista, uma vez que seu o nome foi corrigido na partitura.

na já comentada versão para piano da peça (c. 1918)[782]. Seus choros não representam o melhor do período, porém, as valsas e mazurcas traduzem bem o ambiente seresteiro da virada do século XIX para o XX. Giacomino parece ter sido importante no estabelecimento do circuito de impressão de partituras para violão. Além disto, a difusão da sua obra extrapolou o circuito do violão e alcançou o do piano.

11.3 Aimoré e Garoto

Outros dois nomes importantes despontaram no final desta década: o célebre instrumentista paulistano Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto, que foi e tem sido alvo de diversas pesquisas e cuja obra tem sido cada vez mais valorizada[783]; e o ainda pouco conhecido José Alves da Silva, o Aimoré[784], nascido em Redenção da Serra, cidade do Vale do Paraíba, interior paulista. Lá iniciou seus estudos musicais (1923) com o maestro Sebastião Patrício, conhecido como *Tango*, pistonista de bandas do interior, com quem aprendeu a ler o pentagrama e a tocar um pouco de piano. O maestro utilizou o método do italiano Matteo Carcassi para orientá-lo nos rudimentos da técnica do violão, prática comum na época, conforme já frisado.

Em 1928, integrou o conjunto os Chorões Sertanejos, composto por Armandinho (violão); Del Banho (Bandolim), Raul Torres (cantor) e o Moleque (cavaquinho), então apelido do multi-instrumentista Garoto. Na década de 1930, Aimoré formou com Garoto uma dupla de sucesso, Aimoré e Garoto, apresentando-se em diversos estados brasileiros e diferentes emissoras de rádio. Na Rádio Kosmos de São Paulo, fez parte, com Garoto, do

---

[782] Existe ainda um arranjo de Giacomino da já citada valsa *Na Luz dos Olhos Teus*, de Hudson Gaia. Trata-se de um manuscrito, possivelmente autógrafo, localizado na Coleção Ronoel Simões, apontando novamente sua relação com o grupo de músicos ligados aos grupos regionais, como Floriano Masseran e o próprio Gaia

[783] Diversos trabalhos foram realizados sobre a música e a obra de Aníbal Augusto Sardinha. Citam-se: ANTÔNIO, Irati; PEREIRA, Regina. **Garoto, sinal dos tempos.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982; MELLO, Jorge. **Gente humilde:** vida e música de Garoto. São Paulo: Edições Sesc, 2015; DELNERI, Celso Tenório. **O violão de garoto.** A escrita e o estilo violonístico de Annibal Augusto Sardinha. Tese (Doutorado em Musicologia), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009; JUNQUEIRA, Humberto. **A obra de Garoto para violão:** o resultado de um processo de mediação cultural. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010; além do trabalho de edição das partituras e gravação das músicas, executados por Paulo Belinatti. **The Guitar Works Of Garoto** (Annibal Augusto Sardinha). California: Guitar Solo Publications, 1991. Garoto ainda foi tema de um documentário no ano de 2020, com direção de Rafael Veríssimo. **Garoto Vivo Sonhando.**

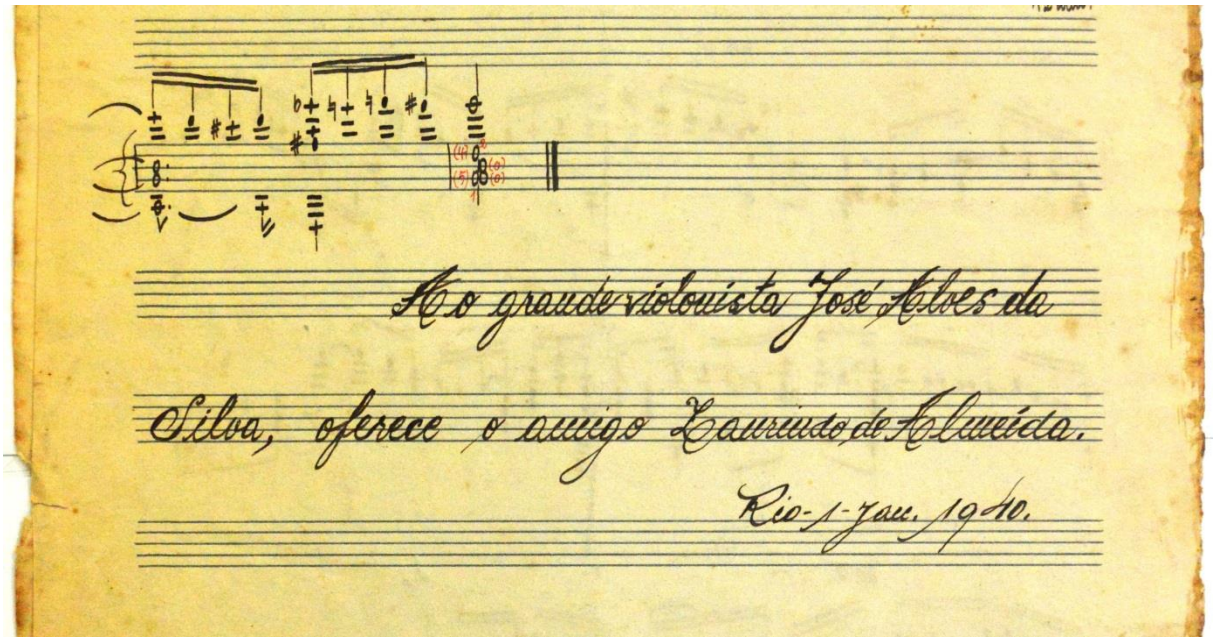
[784] Boa parte das informações sobre Aimoré foi retirada de um artigo escrito pelo violonista Carlos Iafelice. O artigo encontra-se na Coleção Ronoel Simões, no Centro Cultural Vergueiro, em São Paulo. IAFELICE, Carlos. *A vida de Aymoré*. Correio do Planalto, 24 nov. 1973.

conjunto do já citado Hudson Gaia, o Petit. Foi a partir desta época que passou a adotar o pseudônimo de Aimoré, uma vez que havia diversos Zezinhos na radiofonia paulistana.

Figura 62. O trio formado por José Alves da Silva (Aimoré), Aníbal Augusto Sardinha (Garoto) e Hudson Gaia (Petit).

Fonte: Jorge Mello (2012).

No início dos anos 1930, Garoto adoeceu e Aimoré formou ocasionalmente duo com Laurindo de Almeida, para apresentar uma temporada na Rádio Mayrink Veiga, no Rio de Janeiro. Com o antigo parceiro reestabelecido, o duo retomou seus trabalhos em São Paulo. A dupla somente se desfez quando Garoto se casou, e finalmente fixou residência no Rio de Janeiro (1938). Há um manuscrito na Coleção Ronoel Simões, do choro *Alma Brasileira*, de Radamés Gnatalli, em adaptação da violonista Yvonne Rebello, copiada por Laurindo e ofertada a José Alves da Silva com uma dedicatória ao final da cópia, apontando a relação de amizade entre os dois violonistas:

Figura 63. Dedicatória de Laurindo de Almeida para José Alves da Silva, em cópia do Choro *Alma Brasileira*, de Gnatalli, na adaptação da violonista Yvonne Rebello. Fica nítida a admiração que o violonista Laurindo de Almeida nutria por Aimoré.

Fonte: Coleção Ronoel Simões.

Ainda sobre Garoto, — além do prestígio alcançado pela turnê, acompanhando ao violão a cantora Carmen Miranda (1939); de sua versatilidade como multi-instrumentista, que lhe rendeu o codinome de *gênio das cordas*; da sua inventividade como compositor, antecipando os caminhos harmônicos da bossa-nova e de sua relação com o compositor e arranjador Radamés Gnatalli[785], cujo resultado foi rico para o violão e para a música brasileira — ele foi o primeiro violonista popular a utilizar as cordas de nylon sistematicamente, o que operou uma sensível mudança na linguagem instrumental do violão brasileiro, tornando mais tênue ainda a fronteira entre o que se usou chamar de violão popular e violão de concerto. Cabe lembrar, ainda, que a dupla Aimoré e Garoto passou a ter aulas com o já citado Atílio Bernardini em 1933.

11.4 José Alves da Silva (Aimoré)

[785] Ver sobre Gnatalli e Garoto em: LIMA, Luciano Chagas. Radamés Gnattali: Os Quatro Concertos para Violão Solo e Orquestra. **II Simpósio de Violão da Embap,** p. 34-61, 2008.

As atividades de Aimoré (1908-1979) na radiofonia paulistana foram variadas e intensas. No ano de 1934, executou o *Choros nº1*, de Heitor Villa-Lobos[786], na cerimônia de inauguração do Centro Social dos Sargentos da Força Pública[787], que foi irradiada pela Rádio Educadora Paulista, ocasião em que executou também *Una Lagrima*, de Sagreras. Alguns dias depois, em um programa organizado pelo pianista e compositor paulistano Marcelo Tupinambá, denominado "Hora de arte no salão de Chá da Casa Alemã", realizado em benefício da Associação dos Pequeninos Pobres, Aimoré executou novamente o *Choros nº1*[788].

Ele foi chefe do regional da rádio Cruzeiro do Sul, que contava com José Sampaio, violão; Santana, cantor; João Carrasqueira, flauta; e Mário Portela, violão tenor. Pouco depois, em 1941, organizou, a convite de Nicolau Tuma, diretor da Rádio Difusora, o regional da emissora, com Miranda, cavaco; Antoninho, clarinete; Ernesto, violão e Petit, que o havia recrutado no início da carreira, também ao violão. Na emissora também executava composições de Agustín Barrios e Francisco Tárrega. No ano seguinte organizou o conjunto regional da Rádio Piratininga, onde também tocava solos ao violão. Atuou ainda na Rádio América, dirigindo o regional desta emissora. Participou do regional da Rádio Record com Armando Neves (1947).

Na indústria fonográfica, deixou algumas gravações, transitando entre o repertório erudito e popular[789]. Em 1953, acompanhou Vanja Orico ao violão na trilha sonora do premiado filme *O Cangaceiro*, de Lima Barreto. Em 1958, trabalhou com Camargo Guarnieri na trilha sonora do filme *Rebelião em Vila Rica*, de Geraldo dos Santos Pereira e Renato dos Santos Pereira. A partir de 1950, começou a trabalhar como arquivista do Theatro Municipal, onde permaneceu por onze anos. Durante todo esse período, continuou como professor do instrumento, até o final de sua vida, sendo Francisco Araújo (1954) seu discípulo mais expressivo.

Apesar de toda esta diversificada e rica trajetória, Aimoré segue pouco conhecido, mesmo entre os violonistas. Ficou conhecido por ter feito dupla com Garoto e por uma

---

[786] Depois da execução do violonista espanhol Sainz de La Maza (1929), foi a primeira vez que esta peça de Villa-Lobos apareceu nos periódicos consultados. É possível que Aimoré tenha sido o primeiro violonista brasileiro a executar esta peça em São Paulo.
[787] *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano LX, n.19777, 14 abril 1934, p. 5.
[788] *Correio de São Paulo*, São Paulo, ano I, n. 267, 24 abril 1934, p. 2.
[789] Gravou, por exemplo, com Guiomar Santos, sua aluna, um disco 78 RPM, com a *Serenata*, de Schubert; *Romance sem Palavras*, de Mendelssohn; *Reverie*, de Schumann e *Minueto nº 39*, de Mozart (1955). Mas, curiosamente, deixou somente um disco com suas músicas e composições de Armando Neves, *Aymoré e Seu Violão*, gravado tardiamente em 1959.

composição, *Choro Triste*, gravada pelo violonista paulistano Antônio Rago (1916-2008) e pelo célebre músico Mário Zan (1920-2006)[790]. Aimoré sabia ler e escrever partituras e editou algumas músicas de Armando Neves[791]. Ao que tudo indica, o arquivo de partituras de Aimoré foi incorporado à Coleção Ronoel Simões. Nela há diversos manuscritos não assinados[792] e três manuscritos autógrafos que foram encontrados em um caderno de música que pertenceu a Aimoré, as partituras foram escritas a lápis[793]. Entre os manuscritos assinados, destacam-se dois choros, *Recordação* (Faixa 8); anotado por Raul Barbosa e *Ouvindo Histórias* (Faixa 9), grafado por Isaías Gomes.

Trata-se de uma obra significativa e esquecida. As músicas de José Alves da Silva merecem ser disponibilizadas e reabilitadas. São choros e valsas que representam muito bem o período rico em múltiplas influências pelo qual estes músicos estavam passando. Suas músicas são um exemplo da linguagem instrumental que músicos como ele, João dos Santos, Garoto — e tantos outros, que gravitaram em torno da *modernidade* trazida pela fonografia e radiofonia — desenvolveram, sendo uma das bases para o surgimento da bossa-nova.

É difícil apontar uma razão para o ostracismo de Aimoré, até porque a maioria dos violonistas brasileiros tiveram suas obras obliteradas e renegadas ao apagamento, não necessariamente por falta de qualidade musical[794]. Pode-se apontar o fato dele não ter persistido na tentativa de carreira no Rio de Janeiro, como fizera seu companheiro de dupla. Instrumentistas como Armando Neves[795] e Aimoré optaram por permanecer na capital

---

[790] Mário Giovanni Zandomeneghi, conhecido como Mário Zan, foi um acordeonista italiano radicado no Brasil, famoso por compor o hino comemorativo do IV Centenário da cidade de São Paulo. A música *Choro Triste*, composição de Aimoré e Sereno, foi registrada em 78 RPM, em 1950.

[791] As músicas *Colibri*, *Galho Seco e Pinheirada*, *Rosas Orvalhadas*, *Amar em Segredo* (todas pela editora Bandeirantes, na década de 1950), além do já mencionado arranjo, seu e de Garoto, da valsa de Hudson Gaia (Petit), *Na Luz dos Teus Olhos (*Mangione, s.d.).

[792] Possivelmente algumas partituras foram realizadas pelo filho de Aimoré, segundo indicação do próprio Ronoel Simões. São elas: *Celestial*, mazurca; as valsas *Deslumbramento*, *Noites Brasileiras*; os choros *Teu semblante*; *Ouvindo Histórias*; *Sassaricando*; a canção *Sonho Infantil* (datada de 1939); *Choro n.1*; *Samba* e o batuque *Queixumes*. Algumas obras foram reescritas por Edmar Fenício e se encontram na Coleção Ronoel Simões.

[793] Os manuscritos autógrafos são das seguintes obras: *Fantasia do Guarani*, *Samba* e *Choro Triste*. Além disto, existem as seguintes cópias manuscritas das músicas: *Fantasia sobre o Guarani* (Vicente Moreno, São Paulo, 3/1/50). *Valsa nº1* (nomeada por Fenício), *Batuque* (Aimoré ou Armando Neves) *Noites Brasileiras*, escritas Edmar Fenício, na década de 1980 também foram localizadas na Coleção de Simões. Existe ainda um arranjo da valsa *Noite Brasileiras* para orquestra (s.a.; s.d.).

[794] Ver análise realizada pela pesquisadora Fernanda Pereira em sua dissertação de mestrado: PEREIRA, Fernanda M. C. **O violão na sociedade carioca (1900-1930):** técnicas, estéticas e ideologias. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) − Programa de Pós-Graduação em Música. Escola de Música, UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.

[795] Ver mais sobre a atuação de Neves na dissertação de mestrado PICHERZKY, Andrea Paula. **Armando Neves:** choro no violão paulista. 2004. Dissertação (Mestrado em Musicologia) − Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2004.

paulista, provavelmente porque contavam com certa estabilidade, do que tentar a carreira na capital federal, como fizeram muitos músicos paulistas e das mais diversas localidades brasileiras. De qualquer forma, não havia espaço comercial para solistas de violão. A produção para violão solo destes artistas aconteceu em paralelo às atuações deles como acompanhantes e integrantes dos regionais. A maioria destas obras não foi registrada em partituras ou gravações. Inclusive hábeis instrumentistas e compositores que atuavam no Rio de Janeiro, tais como Rogério Guimarães, Henrique Brito e Glauco Viana, continuam praticamente desconhecidos e poucas de suas obras são executadas nos dias de hoje.

Mesmo Garoto não atuou como solista de violão profissionalmente. Ele foi solista de cavaquinho, guitarra havaiana e violão tenor. Passou a atuar somente com o violão em 1953, dois anos antes de falecer, e com o apoio de Radamés Gnatalli, que incentivava seus solos e compunha obras para que ele interpretasse ao violão na Rádio Nacional, onde trabalharam juntos. A obra solo de Garoto só foi preservada graças ao olhar visionário de Ronoel Simões, que realizou diversas gravações do violonista paulistano executando solos em discos de acetato, possibilitando a reabilitação de sua obra para violão[796]. A julgar somente pelas gravações comerciais de Garoto, chegar-se-ia à conclusão de que ele teria sido um solista de violão tenor, bandolim e guitarra havaiana, muito mais do que um violonista, e sua grande contribuição para o violão instrumental brasileiro seria desconhecida, produção que é hoje reconhecida entre as mais significativas do repertório brasileiro.

Novamente devido ao empenho de Ronoel Simões, é possível também realizar a recuperação de uma parte da obra de José Alves da Silva, o Aimoré. Certamente este é um dos desdobramentos que este estudo pretende gerar.

11.5 Diogo Piazza

Outro personagem que apareceu apresentando-se na radiofonia, em 1930, foi Diogo Piazza. Foram anunciadas as seguintes composições, todas de autoria do violonista: *Hora radio*sa, valsa; *Buliçoso*, maxixe[797]; *Doce Recordação*; *Irresistível*, tango brasileiro[798] e *Não*

---

[796] Assim, foi através dos acetatos disponibilizados por Ronoel Simões que Geraldo Ribeiro pode realizar o trabalho de transcrição, edição e gravação de algumas obras nos anos 1980 e que Paulo Bellinati (1950) fez transcrições em partituras e registrou em disco vinte e quatro peças para violão solo nos anos 1990, pela editora Guitar Solo Publications (California).

[797] *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano LVI, n.18717, 28 nov. 1930, p. 3.

[798] *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano LVI, n.18723, 05 dez. 1930, p. 3. *A Gazeta*, São Paulo, ano XXV, n. 7442, 28 nov. 1930, p. 4.

*Posso te quere*r[799]. Nenhuma destas obras foi localizada até o momento. Trata-se de mais um caso em que não foram encontradas quaisquer informações sobre a trajetória pessoal do violonista.

As peças de Diogo Piazza, fato raro entre os violonistas abordados, foram editadas, ainda que tardiamente, nas décadas de 1950 e 1960. Dos quatro manuscritos encontrados na Coleção Ronoel Simões, três são inéditos: *Choro nº4, Choro em Sol* e a valsa *Saudoso Adeus*, esta última em manuscrito autógrafo. Outro manuscrito autógrafo é do *Choro nº 3* (Faixa 10), cuja gravação foi realizada para o presente trabalho[800]. A datação de suas obras, até o momento, é uma incógnita. Os choros de Piazza são melodiosos e não são de simples execução. Apresentam diálogos entre as vozes agudas e graves, característicos do gênero, com cantos e contracantos que exploram toda a tessitura do instrumento. Seus choros, assim como a maioria dos choros de Garoto, Aimoré e Armandinho, são mais lentos e compostos de duas partes, representando uma vertente do gênero que se distancia do choro praticado no Rio de Janeiro.

Em São Paulo, em virtude das experiências culturais trazidas pelos imigrantes, o violino e o acordeom marcaram presença nos conjuntos regionais. A inserção destes instrumentos conferiu ao gênero em formação um timbre original e possibilitava uma menor articulação entre as notas, desfavorecendo a execução de células mais curtas e dos pequenos deslocamentos rítmicos que caracterizam a síncopa do maxixe e do samba carioca. "Pela instrumentação, pode-se ter uma ideia de quanto o choro paulista caminhava mais para o romântico, para o clima de serenata enquanto no Rio o objetivo era o balanço, a brejeirice"[801]. A exemplo de Aimoré, Piazza é um violonista que merece atenção e cuja reabilitação da obra pode ser outro desdobramento do presente estudo.

Em 1931[802], na coluna radiofonia, apareceu pela primeira vez, nos jornais, o violonista Edgard Morato Mello, aluno de Atílio Bernardini e filho de Melinho de Piracicaba. O repertório apresentado foi Tárrega, Bernardini e Bach. Registra-se ainda a atividade do violonista mineiro Benedito Chaves, que, além de se apresentar na radiofonia, registrou solos pela Columbia, neste final de década e pela Odeon no início de década de 1930. Neste

---

[799] *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano LV, n. 18729, 12 dez. de 1930, p. 2.
[800] A cópia da partitura (1955) foi cedida gentilmente pelo pesquisador Ivan Paschoito. Pela editora Ricordi, Piazza lançou as seguintes peças: Choro nº2; Choro nº3; Descrença; Indiferente; Valsa nº4; Valsa nº7. As obras Gratidão; Heróica – Marcha e Trêmulo foram editadas pela editora Irmãos Vitale.
[801] CAZES, Henrique. **Choro: do quintal ao municipal.** São Paulo: Editora 34, 1998, p. 95.
[802] *A Gazeta*, São Paulo, ano XXVI, n., 7560, 23 abril 1931, p. 2.

período surgiu na imprensa, na seção da radiofonia paulista, também o já citado violonista Armando Neves, o Armandinho[803].

Digna de nota também foi a primeira visita do já mencionado violonista uruguaio Isaías Sávio a São Paulo (1931). Contratado pela "Instrução Artística do Brasil", o violonista uruguaio apresentou-se no Theatro Municipal de São Paulo e no interior do Estado. Em 1932, retornou à capital "para atuar, no Teatro Municipal, ao lado de Antonieta Rudge e com o Quarteto Brasil"[804]. Cabe lembrar que o violonista uruguaio fixou residência na cidade em 1941, e implantou o curso de violão no Conservatório Dramático e Musical (1948).

As violonistas e os violonistas tratados até aqui e muitos outros, cuja história deixou menos rastros — às vezes somente nomes e/ou sobrenomes, como Francisco Lima, Luiz Buono, Djalma Mosquera, Aurora Lemos, José Sampaio, Antônio Russo, Dormeville Camargo, Caparella, Martiniano, Rubino, irmãos Joaquim e José Matoso; e outras vezes apenas o apelido: Totó, Serelepe, Muquiça — ajudaram a formar o circuito de práticas musicais em São Paulo, associando criação (composição, formação de grupos, confecção de arranjos e adaptações de músicas para violão), difusão (aulas, saraus, edição de partituras, concertos e recitais, discos e programas de rádio) e consumo (violões, cordas, ingressos, partituras e discos).

Na década de 1930, a radiofonia e a fonografia profissionalizaram-se em meio às turbulências políticas e culturais, e a música popular passou por metamorfoses estruturais, ideológicas e mercadológicas. Estes processos complexos já mereceram diversos estudos[805]. Algumas das consequências para o violão serão tratadas no último capítulo. Foi um período de profissionalização efetiva dos músicos que atuavam nas diversas formas de entretenimento urbano.

---

[803] O violonista baiano Geraldo Ribeiro (1949) realizou a transcrição de partituras e gravações da obra de Armandinho na década de 1970. A produção de Armandinho, cerca de setenta composições, caiu em relativo ostracismo até a realização da pesquisa de mestrado de Paola Picherzky (2004), que resultou em dois discos (2004 e 2015). Desde então, a obra de Armando Neves vem sendo paulatinamente redescoberta pelos violonistas, sendo que o escocês David Russell realizou gravações de duas peças do compositor paulista.

[804] OROSCO, Maurício T. S. **O compositor Isaías Sávio e sua obra para violão.** 2001. Dissertação (Mestrado em Musicologia) − Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001, p. 45.

[805] Ver em PARANHOS, Adalberto. **Os desafinados:** sambas e bambas no "Estado Novo". São Paulo: Intermeios, 2015. WISNIK, José Miguel; SQUEFF, Ê. **Getúlio da paixão cearense** (Villa-Lobos e o Estado Novo). SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. O nacional e o popular na cultura brasileira – música. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, p. 129-191, 1983.

12. REVOLUÇÕES E COMUNICAÇÃO DE MASSA

Se, no início do século, o ideal urbanístico paulista e nacional estava centrado no embelezamento das cidades e nas políticas higienistas, nos anos 1930 a preocupação passou a ser a fluidez e a circulação, associadas ao descongestionamento das vias, em razão do crescente número de veículos automotores. São Paulo continuava crescendo em ritmo admirável. Entre 1920 e 1934, sua população praticamente dobrou, atingindo a cifra de um milhão e 120 mil habitantes[806]. A cidade deixava rapidamente as feições de "metrópole do café" para se tornar o maior centro industrial e financeiro do estado e o mais rico do Brasil[807].

A década 1930 iniciou trazendo mais um período de tensões para a capital paulista. Com a Revolução de 1930[808] e a Revolução de 1932, a cidade viveu um momento político administrativo de exceção e incertezas: foram treze prefeitos em um período de quatro anos. "A turbulência política e social interferiu diretamente no cotidiano de todos os paulistanos, atingindo ricos e pobres, nacionais e imigrantes, negros e brancos, jovens e velhos"[809]. A Rádio Educadora Paulista, que representava os interesses do Partido Republicano Paulista, e, por extensão, da elite cafeeira, apoiou o governo destituído pela Revolução de 1930. Segundo Antônio Tota[810], "a Rádio Educadora Paulista chegou mesmo a ter alguns problemas por ter apoiado a campanha eleitoral de Júlio Prestes. A publicação de suas programações agora era incerta, enquanto a da Rádio Record ganhava destaque cada vez maior".

Talvez em uma tentativa de promover a emissora, após a derrota política e consequentes retaliações, e, claro, aumentar a audiência, já que não era mais a única rádio da

---

[806] SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole:** São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 107-108.
[807] MORAES. José Geraldo Vinci de. **Metrópole em sinfonia:** história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p, p. 121.
[808] A Revolução de 1930 foi mais um movimento armado dos tenentistas. A insatisfação com a política que alternava o poder federal entre Minas Gerais e São Paulo, característica da Primeira República, baseada na influência dos grandes fazendeiros dos dois estados, produtores de café e leite, aliada à quebra da bolsa de valores em Nova Iorque (1929), que atingiu a economia brasileira imediatamente, fazendo com que as exportações do café caíssem vertiginosamente, agravou sensivelmente a crise econômica e política. Este cenário culminou no golpe de Getúlio Vargas, que depôs o presidente Washington Luiz e impediu que o presidente eleito, o paulista Júlio Prestes, tomasse posse, instaurando um governo provisório que durou quinze anos TOLEDO. Roberto Pompeu. **A capital da vertigem**: uma história de São Paulo de 1900 a 1954. São Paulo: Objetiva, 2015, p. 309-324.
[809] MORAES. José Geraldo Vinci de. **Metrópole em sinfonia:** história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p.41.
[810] TOTA, Antônio Pedro. **A locomotiva no ar:** rádio e modernidade em São Paulo, 1924-1934. São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura, 1990, p.70.

cidade[811], a Rádio Educadora patrocinou o "Grande Concurso de Música Brasileira", promovido pelo jornal *A Gazeta*[812], cuja proposta era que o público escolhesse, através de votação, instrumentistas para a formação do regional ideal. É importante salientar que este concurso aconteceu antes da proliferação dos programas de calouros nas rádios paulistas (1934).

12.1 "Grande Concurso de Música Brasileira"

A primeira notícia sobre o evento apareceu em fevereiro de 1931[813], com a seguinte manchete: "Grande Concurso de Música Brasileira", patrocinado pela Rádio Educadora Paulista. Estampou também a ficha que deveria ser enviada para o jornal, com a seguinte questão: "Como o leitor selecionaria, entre os nossos valores, o Grupo Artístico Paulistano de 1931?". As respostas deveriam indicar os nomes dos artistas prediletos dos leitores, nas seguintes categorias: violino, piano, bandolim, clarineta, bateria, flauta, saxofone, violão, trombone de vara, piston, banjo, cavaquinho, cantor de músicas *lieder*[814], cantor de músicas populares, cantora de músicas populares, declamadores, declamadoras, compositores *lieder* e compositores populares.

Já no dia seguinte, o jornal estampou o regulamento do concurso:

> **BASES E PRÊMIOS DO GRANDE CONCURSO DA MÚSICA BRASILEIRA[815]**
>
> O presente certame será regido pelas seguintes disposições:

---

[811] A Rádio Record, que havia sido fundada em 1928, servia basicamente para divulgar os discos da Casa Record, ambas de propriedade de Álvaro Liberato de Macedo. Iniciou de fato a concorrência com a Rádio Educadora em 1931, quando foi comprada por Paulo Machado de Carvalho. A Rádio Cruzeiro do Sul, apesar de fundada em 1927, funcionou em caráter experimental até que, em 1932, retomou suas atividades. LIMA, Giuliana Souza de. **O som da garoa:** cultura radiofônica e produção musical em São Paulo (anos 1930 e 1940). 2018. Tese (Doutorado em História) − Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, p. 59.

[812] *A Gazeta* também havia se posicionado a favor do governo federal eleito, assim como o *Correio Paulistano*. Já o *Diário Nacional* era o jornal do Partido Democrático, fundado por membros da oligarquia paulista (1926), dissidentes do Partido Republicano Paulista (PRP), entre eles Antônio Prado, que apoiaram a oposição ao candidato Júlio Prestes e a causa tenentista, embora tivessem relutado a admitir o uso da força para tomada do poder. O Partido Democrático não demorou muito a se frustrar com a política centralista de Getúlio Vargas e uniu-se ao PRP para exigir uma nova constituição federal, o que desembocou na Revolução de 1932. TOLEDO. Roberto Pompeu. **A capital da vertigem**: uma história de São Paulo de 1900 a 1954. São Paulo: Objetiva, 2015, p.326-328.

[813] *A Gazeta*, São Paulo, ano XXV, n. 7497, 06 fev. 1931, p. 2.

[814] O termo *lieder* era utilizado neste período para designar canções de caráter erudito, como trechos de óperas, diferenciando-as das canções populares.

[815] *A Gazeta*, São Paulo, ano XXV, n. 7498, 07 fev. 1931, p. 2.

> 1- Os concorrentes poderão ser de ambos os sexos;
> 2- Poderão pertencer a qualquer sociedade musical;
> 3- Serão brasileiros domiciliados no Estado de São Paulo;
> 4- Ao alcançarem o número de mil votos ficam na obrigação de tomar parte em uma irradiação da P.R.A.E., para sua melhor identificação com o grande público;
> 5- Para efeito deste concurso, fica a música popular classificada em música *lieder* (canções, etc) e músicas regionais (sambas, maxixes, etc), havendo um vencedor para cada classe;
> 6- O presente concurso estende-se por todo o Estado de São Paulo e a ele poderão concorrer amadores e profissionais;
> 7- Este concurso encerrar-se-á no dia 30 de abril p. vindouro.
>
> A Rádio Educadora Paulista firmará com os intérpretes vencedores (executores, cantores, etc) um contrato anual, que constará de uma irradiação por semana, podendo os mesmos, em grupo ou separadamente, firmarem os contratos que quiserem com as sociedades de música, rádios ou discos do país e independente de qualquer compromisso. Aos compositores a Rádio dará uma lembrança de 1:000$000, que será oferecida a cada um dos vencedores.

O concurso, portanto, promoveu artistas do Estado de São Paulo, e, muito mais do que os prêmios em dinheiro e medalhas de ouro, acenava com a possibilidade de um contrato anual com a Rádio Educadora, ou seja, a chance de profissionalização, sem exigir exclusividade, o que fez com que músicos, "independente de qualquer compromisso" que já tivessem àquela altura, pudessem participar. Foi o início da formação dos elencos fixos, prática que se tornaria comum nas emissoras de rádio nos anos posteriores, notadamente a partir de 1932, pois "o crescimento da venda de aparelhos da rádio providos de válvulas (a caixinha do alto-falante separado, como nos conjuntos de som de hoje) originou uma competição de audiência que passou a exigir a dinamização do *broadcasting*"[816].

Músicos que já atuavam no cenário artístico paulistano, sendo, portanto, já conhecidos do público, despontaram no início das votações: os cantores Raul Torres, Pilé, Petit, Pescuma, Paraguassú e os violonistas Armandinho, Laroza Sobrinho, Serelepe. Garoto, então com 16 anos de idade, concorreu ao lado de Zezinho na categoria banjo. Quase nada se sabe sobre Serelepe, nem ao menos o nome real. O jornal *A Gazeta* estampou uma fotografia do violonista, registrando a presença dele e de Garoto na redação do jornal, e nenhuma informação trouxe além da seguinte legenda: "Serelepe e Garoto, este último cognominado *o menino de ouro do banjo*, em visita à nossa redação".

---

[816] TINHORÃO. José Ramos. **Música popular:** do gramofone ao rádio e tv. São Paulo: Editora 34, 2014, p. 36.

Figura 64. O célebre violonista Garoto, então com 16 anos, concorreu na categoria banjo e Serelepe, violonista praticamente desconhecido atualmente. Os dois músicos estiveram na redação do jornal *A Gazeta*, por ocasião do "Grande Concurso da Música Brasileira", em 1931. Destaca-se novamente a postura do violonista, apoiando o violão na perna esquerda, a postura tradicionalmente apontada como "clássica".

Fonte: Jornal *A Gazeta* (1933).

Muitos músicos ultrapassaram rapidamente os mil votos e a Rádio Educadora Paulista promoveu durante o período do concurso mais de uma dezena de apresentações. Elas eram organizadas pelos instrumentistas mais votados em diferentes modalidades. No violão, um dos eventos foi organizado por João dos Santos[817], que esteve algumas semanas em primeiro lugar e obteve, ao final do concurso, a quinta posição, recebendo mais de 30 mil votos. Em outra audição especial do concurso, ocorrida nos estúdios da Rádio Educadora, Laroza Sobrinho executou *Abismo de Rosas*, de Canhoto. Naquela ocasião, o jornal destacou a presença de Samuel Arcanjo (1882-1957), diretor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, e do Maestro Antão Fernandes (1864-1949), diretor da banda de música da polícia de São Paulo, além da ampliação de público para a rádio: "Durante a audição foi extraordinário o número de visitantes e digno de nota o grande número de inscrições para sócios da Rádio Educadora Paulista"[818]. Portanto, além de auxiliar na venda dos jornais, criando expectativa nos leitores com notícias e apurações diárias, o concurso possibilitou o

[817] *A Gazeta*, São Paulo, ano XXV, n. 7561, 24 abril 1931, p. 2.
[818] *A Gazeta*, São Paulo, ano XXV, n. 7528, 16 mar. 1931, p. 2. *A Gazeta*, São Paulo, ano XXV, n. 7530, 18 mar. 1931, p. 2. *A Gazeta*, São Paulo, ano XXV, n. 7532, 20 mar. 1931, p. 2.

estreitamento da relação entre os ouvintes e a emissora. Abaixo, dois exemplos de publicação dos músicos mais votados na categoria violão. Estes números eram divulgados em contagens parciais. Chamou atenção o incrível aumento nos números dos votos no intervalo de um mês:

> PARA VIOLÃO: Armandinho, 6535; Laroza Sobrinho, 6280; Francisco Lima, 2559; Floriano Masseran, 1726; Francisco Araújo, 1290; Serelepe, 979; Theobhaldo Silva, 598; Petit, 753; Roque Loscalzo, 724; João O. Flores, 659; João dos Santos, 589, Oswaldo Soares, 572; Francisco Souza (Chico Violão), 445; José Cavaleychy, 427; Benedicto Chaves, 368, Francisco Chaves (Percevejo), 248, Ignacio B. Camargo, 254; João Sampaio, 216; Magalhães Samburá, 165, E. Barbosa, 150 e outros menos votados [819]

> PARA VIOLÃO - Francisco Lima 25 6001; Laroza Sobrinho, 23 728, Armando Neves, 17 934; Rodolpho Dias, 7989, João dos Santos, 7454; Roque Loscalzo, 7363; João de Oliveira Flores, 5396; Ignacio Bueno Camargo, 4833; Floriano Massaran, 4366, Basílio dos Santos, 4178; J. Sampaio, 1721; Petit, 1445; José Covaleschi, 1444, Benedicto Chaves, 1149; Aurora Lemos, 1062; Serelepe, 1029, e outros menos votados [820]

Causa espanto a quantidade de violonistas que figuraram nas prévias com votações expressivas cuja atuação ou obra não deixou vestígio aparente. Chamou atenção um nome feminino, Aurora Lemos, com mais de mil votos. Mais um caso de mulher que desapareceu da historiografia musical, exemplificando a invisibilidade feminina abordada no capítulo anterior. Ao que tudo indica, a professora de violão Aurora Lemos foi a única mulher deste período a publicar um método prático para o instrumento. A informação sobre a existência da publicação foi encontrada na contracapa da primeira edição do livro *Modinhas Imperiais*[821] (1930), de Mário de Andrade, da Editora Irmãos Chiarato, casa que iniciou suas atividades em 1928[822]. Portanto, o método deve ter sido lançado entre 1928 e 1929. Nenhum exemplar desta publicação foi localizado até o momento.

Aurora Lemos foi ainda compositora, ela teve duas obras gravadas pelo selo paulistano Arte-Phone (1932). As músicas *Trabalho se eu quiser* e *Foi Macumba* foram gravadas pelo cantor Antenor Silva, sem registro dos músicos que o acompanharam[823]. Pelos títulos, não seria arriscado dizer que Aurora fizesse parte do já citado movimento de mulheres

---

[819] *A Gazeta*, São Paulo, ano XXV, n. 7521, 07 mar. 1931, p. 2.
[820] *A Gazeta*, São Paulo, ano XXV, n. 7547, 08 abril 1931, p. 2.
[821] https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/7737/1/45000022174_Output.o.pdf, Acesso em 31 out. 2020.
[822] PEQUENO, Mercedes Reis. **Impressão de Música no Brasil.** Enciclopédia da Música Brasileira − Art Editora e Publifolha: São Paulo, 1998, p. 377.
[823] https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/_producer/Arte-phone/nMatrix/4012/, Acesso em 31 out. 2020.

que pesquisavam as manifestações populares brasileiras, também conhecidas como *folcloristas*. Cabe salientar que o teor impresso nos títulos das músicas certamente não agradaria o ideal getulista de valorização do trabalho, mas, naquele momento, a Arte-phone podia se dar ao luxo de agradar ao público local que, conforme será visto, havia se desiludido rapidamente com a promessa de mudança acenada pelo governo provisório de Getúlio Vargas e, em 1932, estava sendo mobilizado, através dos meios de comunicação, em particular pelas emissoras de rádio, contra o poder federal. O jornal *A Gazeta* chegou a publicar uma foto de Aurora Lemos, com um pequeno texto, infelizmente ilegível:

Figura 65. Rara foto de Aurora Lemos, professora e violonista que passou despercebida pela historiografia nacional, em ocasião do "Grande Concurso de Música Brasileira", no qual a Aurora recebeu mais de mil votos.

Fonte: Jornal *A Gazeta* (1931).

Durante os meses de fevereiro a maio, conforme já citado anteriormente, o jornal *A Gazeta* publicou pequenos perfis biográficos e algumas fotos dos músicos mais votados

(conforme visto acima com Aurora Lemos), colocando os artistas em evidência e aumentando o prestígio deles junto ao público. Estas reportagens tornaram-se fontes, muitas vezes únicas, para acesso a algum tipo de informação sobre muitos dos artistas que atuavam na cidade naquele momento, como é o caso dos violonistas Hudson Gaia[824], Antônio Giacomino, Dormeville Camargo[825], Laroza Sobrinho e, conforme já citado, foi possível elucidar a questão sobre o local de nascimento do violonista João dos Santos através do perfil publicado nesta ocasião. Ou seja, de acordo com o próprio jornal: "Se outra virtude não tiver o atual movimento, esta pelo menos, jamais poderá ser negada aos que se vêm batendo pelo bom nome da música brasileira: a de revelar ou de pôr em destaque, o nome dos nossos artistas"[826].

É possível, ainda, apontar outras consequências positivas da iniciativa: houve reportagens em que o jornal questionou a relação conflituosa entre sociedades musicais e as editoras de música, que gerava os altos preços das partituras e contratos de exclusividade que prejudicavam músicos, profissionais e amadores, e o público[827]. Não demorou muito para que as editoras Irmãos Vitale[828] e a Mangione[829] se envolvessem no concurso, oferecendo prêmios e publicações das músicas mais votadas. Além disto, elas passaram a anunciar ofertas de partituras de obras dos compositores mais votados no concurso, estreitando a relação dos artistas com as editoras, e destes com o público.

Na categoria violão, a concorrência foi acirrada, e os números de votos cresciam espantosamente. No início de março[830], o jornal publicou pela primeira vez uma prévia dos resultados com os nomes dos músicos mais votados. Com mais de 2000 votos, em primeiro lugar apareceu Armando Neves[831], o Armandinho. Seguiram-se: Floriano Masseran; Laroza Sobrinho; Francisco Araújo; Francisco Lima; Theobaldo J. Silva; Petit; Serelepe; Oswaldo Soares, entre outros. Poucos dias depois[832], Armandinho continuava em primeiro lugar, com

---

[824] Em razão de nosso recorte, trouxemos à luz somente os instrumentistas violonistas, mas são numerosos os perfis e fotos de músicos paulistas que o jornal trouxe neste período. *A Gazeta*, São Paulo, São Paulo, ano XXV, n. 7610, 22 jun. 1931.
[825] *A Gazeta*, São Paulo, ano XXV, n. 7524, 11 mar. 1931, p. 2.
[826] *A Gazeta*, São Paulo, ano XXV, n. 7524, 11 mar. 1931, p. 2.
[827] *A Gazeta*, São Paulo, ano XXV, n. 7502, 12 fev. 1931, p. 2.
[828] "Os nossos amigos Irmãos Vitale, que já haviam instituído os prêmios de 200$000 para o compositor popular e uma medalha de outro para o segundo violino, acaba de oferecer à Gazeta, uma medalha de ouro para o cantor popular colocado no segundo lugar no Grande Concurso de Música Brasileira". *A Gazeta*, São Paulo, ano XXV, n. 7520, 06 mar. 1931, p. 2.
[829] "Medalhas oferecidas pelo editor para os cantores e compositor 'lieder', colocados em 2º e 3º lugares". *A Gazeta*, São Paulo, ano XXV, n. 7569, 05 maio 1931, p. 2.
[830] *A Gazeta*, São Paulo, ano XXV, n. 7516, 02 mar. 1931, p. 2.
[831] O perfil biográfico de Armando Neves foi publicado no jornal *A Gazeta*, São Paulo, ano XXV, n. 7528, 27 mar. 1931, p. 2.
[832] *A Gazeta*, São Paulo, ano XXV, n. 7521, 07 mar. 1931, p. 2.

mais de seis mil votos, quase empatado com Laroza Sobrinho. Após uma semana, Laroza Sobrinho apareceu em primeiro lugar, com mais de 13 mil votos[833].

Francisco Lima, violonista presente na coluna radiofonia sobre o qual não foram localizadas mais informações, chegou a ocupar o primeiro lugar no concurso[834]. Em meados de abril, João dos Santos ultrapassou Armando Neves e Laroza Sobrinho, sendo que cada um contava com mais de 20 mil[835]. No dia 08 de maio[836], finalmente, o jornal anunciou o encerramento do "Grande Concurso", e, alguns dias após, estampou o resultado da votação, com a foto dos mais votados em cada instrumento e a formação de uma dezena de Conjuntos Artísticos com os dez músicos mais votados em cada categoria[837], sendo que o primeiro conjunto foi:

Figura 66. Ata de julgamento do "Grande Concurso de Música Brasileira"[838] com os nomes dos músicos mais votados em cada uma das categorias. Laroza Sobrinho, o violonista mais votado recebeu 81.073 votos, a quinta maior votação no quadro geral.

Violinista — Alberto Marino	196.687	votos
Pianista — Odmar Amaral Gurgel (Gaó)	92.837	,,
Flautista — Salvador Cortese	189.143	,,
Saxophonista — José Joaquim da Silva	189.389	,,
Violonista — Laroza Sobrinho	81.073	,,
Trombonista — José Nicolini	104.990	,,
Pistonista — Clovis Mamede	129.798	,,
Banjista — José do Patrocinio (Zézinho)	177.323	,,
Cavaquinista — Pinheirinho	150.104	,,
Bandolinista — Cardia (Recordista)	228.479	,,
Clarinetista — Nabor de Camargo	180.901	,,
Cantor "lieder" — Edgard Arantes	138.052	,,
Cantor popular — Motta da Motta	142.210	,,
Bateria — Zé Maria	133.379	,,
Cantora popular — Maria Antonietta G. Pereira	158.261	,,
Declamadora — Rhodopi Augusta	158.227	,,
Declamador — Aldrovando Condé Scrosoppi	148.804	,,
Compositor "lieder" — Ulysses Lelot Filho (Sivan)	216.197	,,
Compositor popular — Francisco Ponzio Sobrinho	124.384	,,

Fonte: Jornal *A Gazeta* (1931).

O resultado dos dez primeiros violonistas mais votados foi o seguinte:

---

[833] *A Gazeta*, São Paulo, ano XXV, n. 7527, 14 mar. 1931, p. 2.
[834] *A Gazeta*, São Paulo, ano XXV, n. 7547, 08 abril 1931, p. 2.
[835] *A Gazeta*, São Paulo, ano XXV, n. 7556, 18 abril 1931, p. 4.
[836] *A Gazeta*, São Paulo, ano XXV, n. 7572, 08 maio 1931, p. 6.
[837] *A Gazeta*, São Paulo, ano XXV, n. 7574, 11 maio 1931, p. 5.
[838] *A Gazeta*, São Paulo, ano XXV, n. 7573, 09 maio 1931, p. 6.

> 1) Laroza Sobrinho 81.073; 2) Armando Neves 68.564; 3) Francisco Lima, 49.342; 4) Rodolpho Dias 31. 971; 5) João dos Santos, 30.036; 6) Roque Loscalzo, 13.690; 7) Brasílio dos Santos, 10931; 8) Ignácio Bueno Camargo; 9) João O. Flores; 8262; 10) José Sebastião de Lima 6.415[839].

Em 1932, Laroza Sobrinho organizou uma audição com seus alunos, que foi irradiada pela Rádio Sociedade Record, sob o título de "Audição de Alunos do Prof. Laroza Sobrinho"[840]. O jornal veiculou o nome dos discípulos: Sra. Isabel Figueiredo, Irmãs de Martino e menino Hildeberto Café. Em 1933, a Casa Del Vecchio ofereceu um instrumento ao violonista paulistano que motivou uma reportagem no jornal *A Gazeta*:

> PROFESSOR LAROZA SOBRINHO
> Em companhia do sr. Francisco del Vecchio, esteve ontem em visita à nossa redação o prof. Laroza Sobrinho, o aplaudido violonista patrício, 1º prêmio do "Grande Concurso de Música Brasileira" da A Gazeta.
> Laroza Sobrinho, que nos deliciou com a execução de algumas peças de seu repertório, veio trazer à nossa apreciação o instrumento que a Casa Del Vecchio acaba de oferecer-lhe. Trata-se realmente de uma verdadeira obra de arte e capricho; o violão Del Vecchio que é feito de jacarandá da Bahia, com lindas incrustações de madrepérola, é um instrumento próprio para concerto, possuindo alto grau de sonoridade. Acha-se exposto na Casa Murano, nesta capital[841].

Laroza Sobrinho estava ainda colhendo os louros de sua vitória no "Grande Concurso da Música Brasileira". Alguns meses depois, a Rádio Record ofertou um "violão de grande preço" ao consagrado violonista Armandinho, segundo lugar no certame, e o jornal *Correio de São Paulo* noticiou:

> Armandinho, o querido e popular violão da PRP9 acaba de receber, como presente, dos diretores da sua estação, um violão avaliado em conto de réis.
> Bem-merecido, pois Armandinho é o elemento mais antigo do regional da Rádio Record; além disto, é um dos bons propagandistas da música brasileira.
> O referido violão é construção de Del Vecchio, o fabricante a quem os maiores artistas tocadores do Brasil encomendaram seus instrumentos de corda. Laroza Sobrinho, Armandinho, Paraguassú, Chaves e Sampaio, os populares violonistas, mandaram confeccionar lá seus violões, assim como

---

[839] *A Gazeta* São Paulo, ano XXV, n. 7573, 09 maio 1931, p. 5.
[839] *A Gazeta*, São Paulo, ano XXV, n. 7554, 16 abril 1931, p. 2.
[839] *A Gazeta*, São Paulo, São Paulo, ano XXV, n. 7610, 22 jun. 1931, p. 2.
[839] *A Gazeta,* São Paulo, ano XXV, n. 7551, 13 abril 1931, p. 2. *A Gazeta*. São Paulo, ano XXV, n. 7573, 09 maio 1931, p. 5.
[840] *A Gazeta*, São Paulo, ano XXVII, n. 7867, 25 abril 1932, p. 5.
[841] *A Gazeta*, São Paulo, ano XXVIII, n. 8267, 30 jun. 1933, p. 2.

> Zezinho (Garoto do Banjo). Pinheirinho e Nestor - os homens que tocam todos os instrumentos de corda[842].

Portanto, mesmo depois de seu término, o Concurso continuou mobilizando diversos setores da produção musical, discos, partituras, instrumentos, notícias de jornal, apresentações, homenagens, programas de rádio, colocando os artistas mais votados em evidência, e, obviamente, aproveitando para aumentar a venda de exemplares do jornal.

Por último, em algumas das já referidas reportagens, os violonistas foram convidados a nomear seus concorrentes prediletos. Trata-se de uma oportunidade rara de acesso às reputações entre os pares violonistas atuantes em São Paulo no final da década de 1920 e início dos anos 1930. Sobre seus concorrentes, João dos Santos disse:

> No gênero clássico Aristodemo Pistoresi é um colosso. Antônio Giacomino, uma verdadeira revelação, os alunos que o prof. Oswaldo Soares apresentou na P. R. E. P. podem ser incluídos entre as notabilidades violonísticas, um filho de Melinho, aluno de Atílio Bernardini, também já pode compartir com os mestres: Benedicto Chaves, já é muito conhecido e não precisa referenciais e muitos outros. No gênero regional, os melhores são Petit, Masseran e o Armandinho, que elevam bem alto o gênero que abraçaram[843].

Indagado, Petit afirmou: "entre os colegas, acho justo o que disse João dos Santos sobre Masseran e Armandinho e aprecio como acompanhador Fernando Chaves"[844]. Antônio Giacomino, referindo-se aos seus colegas, comentou: "no gênero nacional é João dos Santos o nome que mais admiro, porque é o mais perfeito que conheço; no gênero clássico, o mais completo é Aristodemo Pistoresi"[845].

É curioso notar que o concurso não fez distinção entre gêneros na categoria do violão, mas os próprios violonistas faziam. Analisando elementos que tradicionalmente poderiam diferenciar o "gênero nacional" do "gênero clássico", um dos mais óbvios seria a postura ao segurar o instrumento. Porém, conforme foi possível notar durante a pesquisa, a iconografia referente aos instrumentistas, tanto dos apontados como *clássicos*, quanto dos chamados de *tradicionais* ou *populares*, não apresentou grandes diferenças: todos apoiavam o instrumento na perna esquerda, em conformidade com a postura *clássica*, utilizavam apoio

---

[842] *Correio de São Paulo*, São Paulo, ano II, n. 431, 02 nov. 1933, p. 2.
[843] *A Gazeta*, São Paulo, ano XXV, n. 7554, 16 abril 1931, p. 2.
[844] *A Gazeta*, São Paulo, ano XXV, n. 7610, 22 jun. 1931, p. 2.
[845] *A Gazeta*, São Paulo, ano XXV, n. 7551, 13 abril 1931, p. 2.

para levantar a perna esquerda e a colocação das mãos se enquadrava na posição do violão solista.

Outro ponto de distinção possível seria a leitura ou não de partituras. Historicamente, estes músicos são referidos como sendo músicos *práticos*, ou seja, instrumentistas que haviam aprendido a tocar sem ler partituras, como foi o caso de Armando Neves, Antônio Rago e, possivelmente, Laroza Sobrinho. Porém, os dados mostraram que muitos destes músicos sabiam ler partitura, pois haviam aprendido com mestres de banda e/ou através dos métodos europeus. Se a maioria não escreveu suas músicas, não quer dizer necessariamente que desconheciam a notação. Há uma diferença sensível entre ler partituras e escrevê-las. Embora correlatas, são atividades que requerem habilidades diversas entre si, sobretudo na escrita para violão, que é bastante complexa. Ainda assim, pelo menos Aimoré, João dos Santos, Diogo Piazza e João Avelino deixaram grafadas algumas de suas composições.

Outra hipótese é a já abordada distinção feita pelo tipo de encordoamento utilizado pelos instrumentistas: aço ou tripa/seda. Tudo indica que os violonistas *populares* optaram pela utilização das cordas de aço, não somente em razão do maior volume, mas também pela questão econômica, conforme já abordado. No entanto, esta limitação material gerou uma distinção estética que, para muitos críticos, descaracterizava o instrumento. É provável, ainda (o que não descarta a questão do encordoamento, ao contrário, reforça), que a distinção fosse realizada por critérios que passavam pela aquisição de uma autoridade *moderna* do violão, representada pela discípula direta de Francisco Tárrega, Josefina Robledo. Neste sentido, seriam clássicos Oswaldo Soares, Aristodemo Pistoresi e seus discípulos. Pode-se arriscar também que os "clássicos" não compunham, sendo intérpretes, mais uma postura *moderna* que separava o intérprete do compositor, tradição oitocentista. Embora seja uma alternativa viável, ainda assim havia Antônio Giacomino, apontado como "clássico" por João dos Santos, como "especialista em repertório estrangeiro" pelo jornal *A Gazeta*, também era um compositor de valsas, cateretês e choros.

Mais uma possibilidade seria categorizá-los segundo o repertório, porém, de acordo com o que já se observou até aqui, esses músicos transitavam entre danças estilizadas, como mazurcas e valsas, transcrições de trechos de óperas, adaptação de obras de compositores consagrados para piano e peças do repertório de Francisco Tárrega, além dos choros, tangos e cateretês compostos por eles. Ou seja, dividir esses músicos em categorias pré-estabelecidas apresenta mais problemas do que perspectivas de sistematização.

E nos parece que esse é o ponto chave: foi justamente esse caldeirão que resultou nas sínteses sem hierarquia encontradas nas obras dos violonistas aqui abordados. Embora o

discurso deles próprios pudesse tentar fazer as distinções, a riqueza da linguagem instrumental desses músicos reside justamente na hibridização entre os dois universos. Não se trata mais da questão lançada por Oswald de Andrade no *Manifesto Antropofágico* (1928), *tupi or not tupi*, mas de *tupi and not tupi*. Assim, o violão brasileiro, em suas mais diferentes nuances, traduziu as intrincadas simbioses suscitadas pelas heterogêneas experiências culturais postas em convivência nos mais diversos contextos urbanos em formação.

Ainda sobre o "Grande Concurso", ficou evidente que este episódio merece um estudo mais aprofundado sobre sua importância na divulgação e profissionalização dos músicos paulistanos, e da sua influência na circulação e edição de partituras, o que infelizmente não caberia no escopo da presente pesquisa[846]. De acordo com Paola Picherzky[847]: "este evento, a nosso ver, influenciou profundamente o cotidiano das rádios, dos ouvintes e, principalmente, dos próprios artistas a ele concorrentes". O "Grande Concurso" certamente notabilizou os violonistas junto ao público e consolidou alguns nomes nos meios de comunicação. Ele coincidiu ainda com o início de uma nova era do rádio.

12.2 Comunicação de massa e Revolução Paulista de 1932

Conforme já citado, o aprimoramento técnico da radiofonia na década de 1930 foi extraordinário. A melhoria na captação do som, a partir de 1932, permitiu que os aparelhos dispensassem os fones de ouvido, ampliando o alcance da transmissão, o que auxiliou aumento da audiência[848]. Houve um crescimento na comercialização dos aparelhos, pois "os primeiros aparelhos a surgir no mercado eram oferecidos a preços proibitivos até para a classe média, mas em 1932, mesmo uma família operária, com algum esforço, poderia adquirir o seu"[849]. O final do recorte temporal escolhido para o presente estudo é atingido, justamente no período em que a comunicação de massa começou a se estabelecer de maneira marcante na música.

A radiofonia passou a assumir um caráter comercial. Em São Paulo, a PRAR, que deu origem à Rádio Record, foi a primeira que abriu espaço para propaganda e diversificou

---

[846] Em sua dissertação de mestrado, Picherzky tratou de alguns aspectos do concurso. PICHERZKY, Andrea Paula. **Armando Neves:** choro no violão paulista. 2004. Dissertação (Mestrado em Musicologia) − Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2004, p. 32-35.
[847] Idem, p. 32.
[848] TINHORÃO. José Ramos. **Música popular:** do gramofone ao rádio e tv. São Paulo: Editora 34, 2014, p.36.
[849] TOLEDO, Roberto Pompeu. **A capital da vertigem:** uma história de São Paulo de 1900 a 1954. São Paulo: Objetiva, 2015, p. 331.

sua programação, tornando-a mais palatável. Este processo, no entanto, não foi tranquilo, ao contrário, houve muita resistência à inserção de publicidade nas emissoras de rádio: "para seus donos e sócios, ela era considerada picaretagem e degeneração dos princípios mais nobres de educação da população"[850]. A propaganda na radiofonia deu início a um período marcado pela profissionalização mais efetiva dos músicos. Os contratos de publicidade possibilitaram a ampliação e diversificação da programação, exigindo a contratação de elencos fixos. Os anos 1930 foram decisivos, portanto, para o ingresso, de "modo definitivo em um novo período de nossa história social e cultural, muito marcado por elementos completamente novos e desconhecidos, os meios de comunicação de massa"[851].

Por outro lado, a Revolução de 1932, ou Revolução Constitucionalista, engajou os mais diversos setores da população paulistana, e a atuação da radiofonia foi marcante. O rádio foi utilizado "pela primeira vez no Brasil de forma intensa, insistente, exaustiva, em favor de uma causa política"[852]. As emissoras de rádio, Educadora Paulista, Cruzeiro de Sul e principalmente a Record, desempenharam um papel crucial na adesão comovida das mais diversas camadas sociais. "Os conflitos políticos regionais, eixos mobilizadores da população, contribuíram para desenvolver as empresas radiofônicas existentes e ampliar a audiência, ávida por informação, criando forte identificação com uma *radiofonia paulista*"[853].

Portanto, "apesar das pretensões e características universalistas e de integração, a jovem radiodifusão paulistana reforçou aspectos políticos e culturais regionais e locais"[854] que foram cruciais para o desenvolvimento de uma linguagem musical na cidade. A radiofonia na cidade se manifestou de forma mais acentuada a partir do movimento constitucionalista: "por ser expressão da oligarquia, o movimento de 1932 resgatou antigos símbolos caros ao *espírito paulistano*. Esses símbolos tornaram-se mitos e reforçaram-se na consolidação de uma radiodifusão paulista"[855].

Após a Revolução de 1932, o número de emissoras paulistanas cresceu espantosamente. As relações entre rádio e política colaboraram muito para popularizar a

---

[850] MORAES, José Geraldo Vinci de. **Metrópole em sinfonia:** história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p 57.
[851] Idem, p.26.
[852] TOLEDO, Roberto Pompeu. A capital da vertigem: uma história de São Paulo de 1900 a 1954. São Paulo: Objetiva, 2015, p. 331.
[853] MORAES, José Geraldo Vinci de. **Metrópole em sinfonia:** história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p. 68.
[854] MORAES, José Geraldo Vinci de. **Metrópole em sinfonia:** história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p. 48.
[855] TOTA, Antônio Pedro. **A locomotiva no ar:** rádio e modernidade em São Paulo, 1924-1934. São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura, 1990, p.15.

presença e a importância desse veículo como fenômeno de massas na metrópole paulistana. Durante o conflito, o rádio incorporou-se definitivamente ao cotidiano da população. O episódio teve duração de 87 dias e empurrou os paulistanos à aquisição de práticas sociais associadas ao rádio, difundindo o uso desta tecnologia[856]. Assim, São Paulo foi derrotada e humilhada, mas os novos hábitos de escuta vieram para ficar, obrigando as emissoras de rádio a se profissionalizar: houve a profissionalização dos artistas e técnicos e a consequente formação de um elenco de celebridades local, gerando a criação de uma linguagem radiofônica. "Desse processo resultaria uma importante transformação nos modos de produção, divulgação e consumo musical na cidade de São Paulo, assim como novas formas de sociabilidade e padrões de escuta"[857].

Logo, o rádio serviu para veicular as propostas da elite paulistana, que se via prejudicada pela política centralizadora de Getúlio Vargas e tentava manter sua autonomia. Esta resistência, que havia se manifestado em 1932, tornou a surgir em 1934. As emissoras de São Paulo se rebelaram contra o projeto de integração, proposto pelo governo federal, e se negaram a transmitir a Hora Nacional, que pretendia utilizar o rádio como "grande fator de unidade nacional". Assim, neste mesmo ano, as emissoras de rádio paulistas se uniram e fundaram a Federação Paulista das Sociedades de Rádio, fortalecendo tanto empregados e empregadores[858]. A radiofonia paulista passou a investir em uma extensa programação musical ao vivo e gravada de variados estilos, do erudito ao sertanejo[859], passando pela música estrangeira. Os variados gêneros eram interpretados por cantores e cantoras, músicos instrumentais, conjuntos regionais, orquestras, jazz-sinfônicas. Havia ainda os diversos programas destinados às colônias de imigrantes estrangeiros, porém, ao longo da década de 1930, predominavam os de música brasileira[860].

Se os conjuntos de choro foram locais fundamentais para a formação de uma linguagem instrumental dos violonistas, desde as serenatas, passando pelos cinemas e pela

---

[856] STERNE, Jonathan. **The audible past:** Cultural origins of sound reproduction. Duke University Press, 2003, p. 26.
[857] LIMA, Giuliana Souza de. **O som da garoa:** cultura radiofônica e produção musical em São Paulo (anos 1930 e 1940). 2018. Tese (Doutorado em História) − Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, p. 265.
[858] TOTA, Antônio Pedro. **A locomotiva no ar:** rádio e modernidade em São Paulo, 1924-1934. São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura, 1990, p. 20.
[859] Houve uma proliferação dos programas sertanejos nas rádios paulistanas e muitas vezes confundiam-se com os humorísticos, pois boa parte deles misturava os sketches com a narração de causos e histórias, sempre acompanhados por muita música regional paulista. MORAES, José Geraldo Vinci de. **Metrópole em sinfonia:** história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p. 82.
[860] MORAES, José Geraldo Vinci de. **Metrópole em sinfonia:** história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p. 73.

fonografia, a radiofonia ampliou e diversificou sobremaneira o ambiente de ensino/aprendizagem destes músicos. Ao empregar elencos fixos de gêneros variados, ela possibilitou trocas intensas entre instrumentistas de diferentes origens e experiências, o que refletiu diretamente na produção musical local. Já foi visto que estes músicos, muitas vezes *práticos*, eram capazes de improvisar e acompanhar cantores e outros instrumentistas ao vivo, nos mais variados gêneros de música, quase sempre sem ensaio, muitas vezes sem conhecer a música que iriam executar. Eles estavam preparados para "tapar os buracos" na eventual falta de programação que surgisse.

Esses instrumentistas "comerciais" se orgulhavam de sua capacidade de improvisação e harmonização, demonstrando habilidades para interpretar igualmente todos os tipos de música, da polca ao jazz, trechos de sinfonias e músicas exóticas. Esta capacidade de adaptação foi fator determinante para que as rádios disputassem os melhores instrumentistas[861]. Na segunda metade da década de 1930, a disputa ultrapassou as fronteiras regionais, e as emissoras do Rio de Janeiro começaram a contratar músicos e técnicos de São Paulo.

É lamentável que não tenha sido um hábito registrar os programas de rádio[862], pois, ao contrário dos discos, o rádio permitiria conhecer a liberdade que era dada aos executantes nos solos. Assim, ao invés de aprender a gravação solo de alguém nota por nota, seria possível aprender quais tipos de solos eram possíveis nos diversos gêneros e estilos cultivados pelos músicos[863].

A partir de então, assim como o número de emissoras cresceu, a programação se diversificou, exigindo a oferta de diferentes grupos de música, orquestras e regionais. Houve ainda o crescimento do público ouvinte, que passou a frequentar os auditórios dos programas de rádio. Em São Paulo, este foi um movimento das classes com maior poder aquisitivo, que demorou a atingir as classes mais baixas, de acordo com Tinhorão:

---

[861] BECKER, Howard S. **Art worlds**: updated and expanded. California: University of California Press, 2008, p. 292.

[862] A partir dos anos 1930, as emissoras passaram a registrar seus programas em discos de acetato, a fim de redistribuí-los para as estações filiadas, porém, se no Rio de Janeiro, mesmo de maneira fragmentária, é possível acessar coleções de roteiros e gravações de programas de rádio realizados entre 1930 e 1950, em São Paulo este material praticamente se perdeu. Ver mais em LIMA, Giuliana Souza de. **O som da garoa:** cultura radiofônica e produção musical em São Paulo (anos 1930 e 1940). 2018. Tese (Doutorado em História) − Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, p. 36.

[863] BECKER, Howard S. **Art worlds**: updated and expanded. California: University of California Press, 2008, p. 331.

> Em São Paulo foi lenta a conquista dos auditórios pelas camadas mais baixas da população, e jamais sua participação ativa nos programas de rádio chegou ao nível alcançado no Rio de Janeiro. Nas emissoras paulistanas os frequentadores da alta classe média viam como intrusas as pessoas do povo que pretendiam disputar um lugar no estúdio para assistir aos programas a seu lado[864].

Seguiu-se um período de consolidação do mercado musical no país. A radiofonia e a discografia se firmaram como os principais veículos divulgadores da música e solidificaram a indústria da cultura no país. Além da radiodifusão, as empresas fonográficas multinacionais compreenderam que sua sobrevivência no mercado da música gravada dependeria de alianças empresariais com o cinema, com a chegada dos primeiros filmes sonoros[865]. A música brasileira entrou em outro patamar de produção e difusão, e este é um dos motivos do nosso recorte temporal. Com os processos comerciais de produção e difusão, cada vez mais centralizados, houve menor espaço para as composições dos instrumentistas solo. Além disto, a música realizada na capital federal, Rio de Janeiro — para onde começaram a rumar artistas de todo o país — passou a ocupar um grande espaço nos meios de comunicação e acabou impondo-se como padrão nacional, enfraquecendo, mas não silenciando, as diversas produções locais. Em São Paulo, a música caipira adaptou-se à fonografia e à radiografia, mas "de modo contrastante, o samba paulistano não conseguiu se adaptar e sucumbiu diante da nova realidade urbana dos meios de comunicação de massa"[866]

Contudo, os diversos meios informais de difusão musical na capital paulista não desapareceram com o advento dos meios de comunicação, e os violonistas locais continuaram a desenvolver-se técnica e musicalmente. A crescente difusão de partituras e instrumentos, impulsionada pelas fábricas de violão; a grande presença de manuscritos nos acervos pesquisados; a proliferação de professores e violonistas; a presença do instrumento nas diversas manifestações urbanas em expansão na cidade; o número cada vez maior de conjuntos musicais para atender às demandas das rádios e da fonografia (duas potências em processo de expansão e união), foram alguns dos fatores colocaram o violão no centro da cena musical paulistana.

---

[864] TINHORÃO. José Ramos. **Música popular: do gramofone ao rádio e tv**. São Paulo: Editora 34, 2014, p. 70.

[865] GONZÁLEZ, Juliana Pérez. **A indústria fonográfica e a música caipira gravada:** uma experiência paulista (1878-1930). 2018. Tese (Doutorado em História Social) − Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, p. 387.

[866] MORAES, José Geraldo Vinci de. **Metrópole em sinfonia:** história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p.24.

A maioria dos líderes dos regionais de choro das rádios era violonista (Canhoto, Petit, Laroza Sobrinho, Armando Neves, Antônio Rago). O choro impulsionou a técnica do instrumento e foi fundamental para o desenvolvimento da linguagem do violão brasileiro:

> O violão, com o desenvolvimento do choro, acabou tornando-se um instrumento indispensável, pois era ele quem formulava os encadeamentos harmônicos, marcava os ritmos com os baixos e locomovia-se com desenvoltura nos solos, ganhando, deste modo, destaque e um rápido e substancial desenvolvimento no aspecto técnico e musical[867].

O desenvolvimento técnico e musical gerado por esta experiência camerística possibilitou a formação de gerações de instrumentistas que auxiliaram no estabelecimento do *mundo do violão* em São Paulo. O instrumento conquistou espaço de maneira decisória e transversal nos mais diversos espaços urbanos em expansão. Um conhecimento mais aprofundado sobre o repertório de valsas, polcas e mazurcas, desde os tempos de Theotonio Gonçalves Côrrea (quem sabe até anterior?), pode permitir uma melhor compreensão dos processos que geraram excelentes compositores e instrumentistas a partir da década de 1940.

Foi a intrincada rede de cooperação e sociabilidades apresentada até aqui que criou as condições para que Isaías Sávio se estabelecesse na cidade e desenvolvesse o trabalho de catalisação do movimento na década de 1940, formalizando o ensino do violão no Conservatório Dramático e Musical (1948). Isaías Sávio produziu uma imensa quantidade de material didático progressivo, transcrições de obras de outros instrumentos, além de compor um repertório extenso de obras para violão. É interessante notar que uma parte das composições de Sávio apresenta as mesmas características da tradição que ele encontrou no país: o hibridismo entre as técnicas de violão de concerto e as temáticas populares, urbanas ou rurais[868]. Cabe ressaltar que as obras de Sávio ainda são pouco difundidas, e que sua produção didática acabou ofuscando sua atuação como compositor. Se Sávio foi fundamental para a sistematização do ensino formal do instrumento no país, parece inegável que os violonistas brasileiros também o influenciaram como compositor.

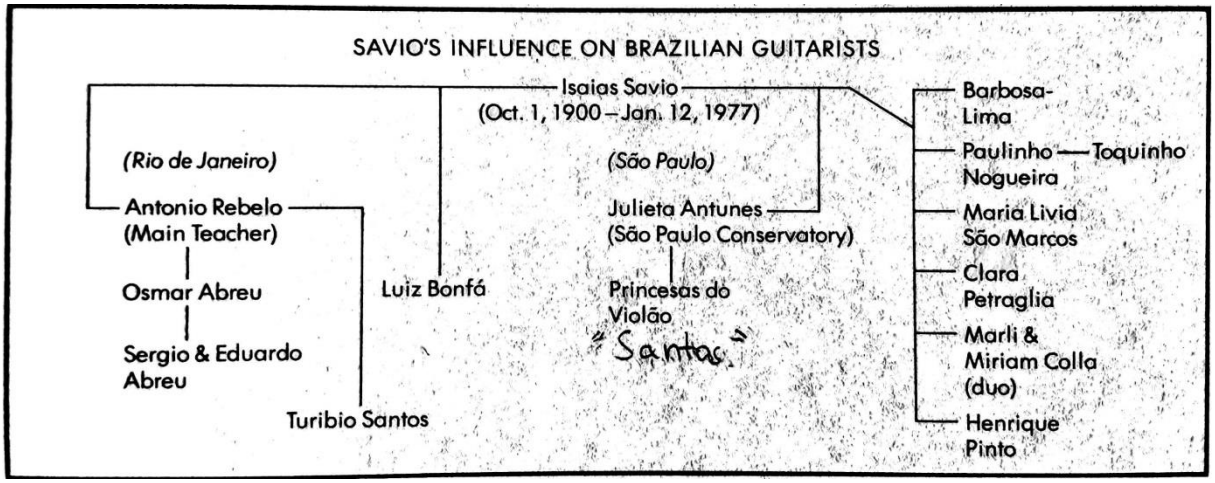
Descortinar tais influências e relativizar o discurso de pioneirismo de Isaías Sávio, ou mesmo de Josefina Robledo, longe de minimizar a importância da atuação destes dois mestres, pode auxiliar na obtenção de uma visão mais alargada dos processos de composição

---

[867] MORAES, José Geraldo Vinci de. **Sonoridades paulistanas**: final do século XIX ao início do século XX. Rio de Janeiro: Funarte, 1997, p.146.
[868] Ver mais sobre a influência da música brasileira na obra de Isaías Sávio em OROSCO, 2001: 263-265.

do violão paulistano. Pode, ainda, gerar alternativas à ideia da existência de uma linha sucessória direta, centrada em figuras únicas, conforme propôs o próprio Sávio a uma revista na década de 1970: "quando cheguei aqui em 1931, ninguém tocava violão por música, não havia programa, não se publicavam músicas. Canhoto (Américo Jacomino) era o grande violonista da época, mas nunca se falara em violão clássico"[869]. Ou, como esquematizou a revista norte-americana *Guitar Review* (1984), em reportagem sobre o mestre uruguaio:

Figura 67. Quadro de influência de Isaías Sávio nos violonistas brasileiros publicado na revista norte-americana Guitar Review em 1984.



Fonte: Revista *Guitar Review* (1984).

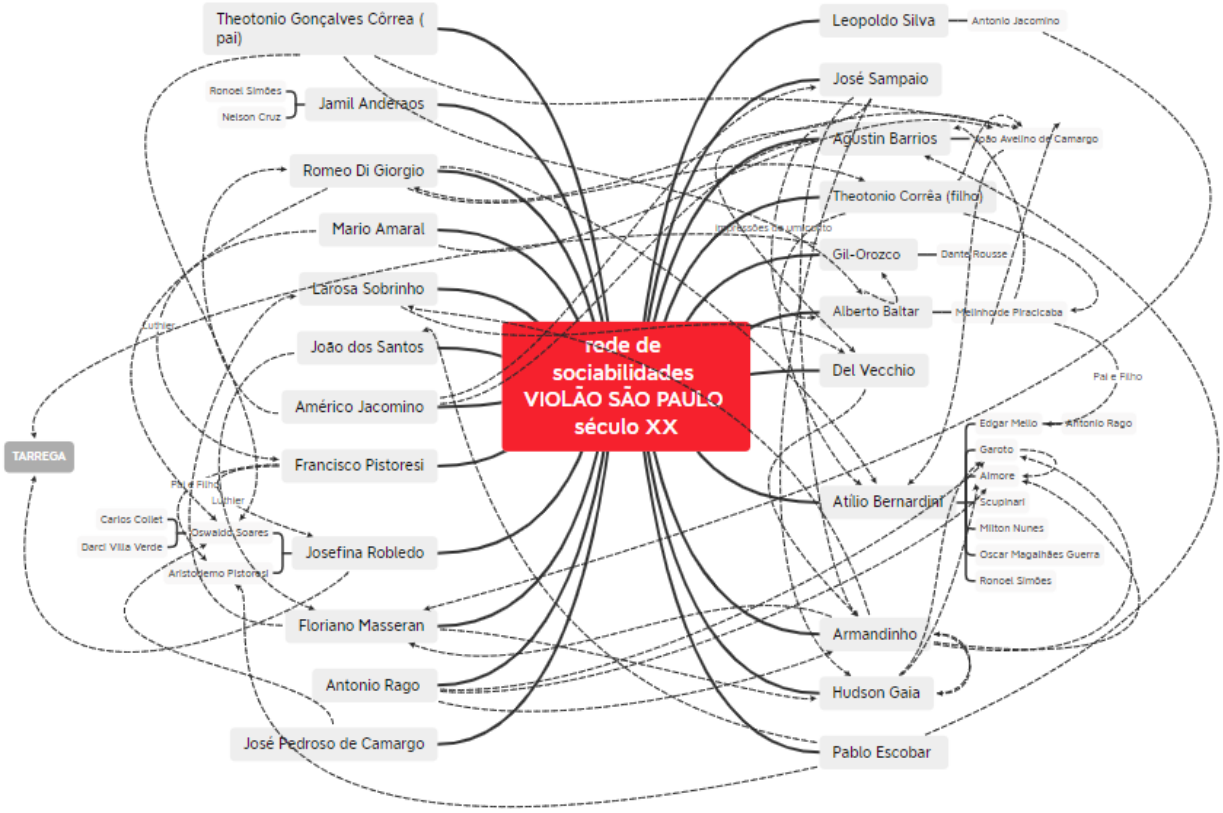
Evidentemente, não há erro nas informações acima, mas elas reduzem consideravelmente a complexidade dos processos elencados durante esta pesquisa. O equívoco seria pensar que houve uma espécie de tronco ou linhagem única de onde descendem os músicos, com direito a algumas gerações espontâneas. Ou, ainda, supor que as influências caminharam em uma só direção. O diagrama acima refletiria de maneira um pouco mais acurada as práticas que possibilitaram a construção da obra de Isaías Sávio, caso fossem incluídos os nomes dos compositores locais encontrados nos álbuns de partituras que pertenceram ao mestre uruguaio, e que hoje integram a Coleção Ronoel Simões. Os cadernos exibem partituras com dedicatórias de compositores brasileiros a Sávio, digitações e anotações a lápis do violonista uruguaio, e certamente podem auxiliar no entendimento da

[869] Revista *Visão*, São Paulo, 08 nov. 1976, apud SILVA, 2013, p. 5.

interação do mestre uruguaio com o meio musical do país, não somente de São Paulo. No entanto, este já é assunto para outra pesquisa.

No escopo do presente estudo, um diagrama que poderia refletir palidamente a intricada rede de relações que estabeleceu e sustentou o *mundo do violão* na cidade de São Paulo, antes da chegada de Isaías Sávio, seria algo parecido com:

Figura 68. Esboço da rede de sociabilidades em São Paulo do início do século XX que esteve envolvida na formação do circuito do violão



Fonte: PRANDO (2021).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A atuação dos personagens apresentados ao longo deste trabalho deve ter sido determinante para a formação do gosto musical local, ao mesmo tempo em que nos revela certas preferências do período. Nesse sentido, os repertórios que cultivaram podem sugerir indícios importantes para a percepção dessas dinâmicas, além de permitirem algumas considerações acerca das características da produção musical dos violonistas em São Paulo.

Um dos gêneros mais cultivados e comercializados em partituras no século XIX na cidade de São Paulo foi a valsa[870]. Também se observa nas músicas editadas para o violão do mesmo período um predomínio da valsa. No entanto, existem diversas transcrições manuscritas de choros dos compositores em atuação em São Paulo, muitos inéditos, na Coleção Ronoel Simões, o que indica o cultivo do gênero, independentemente de sua menor circulação comercial.

Além do grande volume de valsas e dos choros, destacavam-se, no repertório dos violonistas compositores, as "músicas de salão". O termo era usado à época para designar algumas danças europeias oitocentistas estilizadas: gavotas e mazurcas, além das próprias valsas. Nas partituras e nos apontamentos da imprensa do período foi possível identificar uma variedade de designações de gênero: valsa, choro, mazurca, gavota, tango, tango brasileiro, canção, marcha e poucos maxixes. Curiosamente, a classificação de gêneros que os rótulos dos discos apresentaram a princípio replicava a das partituras, mas com o tempo as posições se inverteram. Na medida em que as práticas musicais se constituíram internamente e a indústria fonográfica avançou, começaram a prevalecer as indicações dos gêneros *nacionais* como samba e maxixe e gêneros *regionais*, como choro paulista, cateretê. Na maioria dos casos, eram os próprios compositores que registravam suas criações em disco.

O quadro social e cultural de uma cidade que se modernizava rapidamente, enquanto mantinha muitas de suas práticas rurais tradicionais, proporcionou o surgimento de uma genealogia poético-musical baseada em um imaginário que reunia nostalgia, melancolia e saudade. Estas características foram externadas na produção instrumental local. Nessas primeiras décadas do século XX, "compunham-se cateretês, catiras e modas de viola, enquanto o Rio de Janeiro estava estilizando o samba de roda e sistematizando, através das

---

[870] GONÇALVES, Janice. **Música na cidade de São Paulo:** o circuito da partitura. 1995. Dissertação (Mestrado em História Social) − Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995, p. 49.

criações de Sinhô, o que viria a ser o samba de salão"[871]. Corroborou o cenário a incorporação de instrumentos como acordeom e violino nos conjuntos musicais da cidade. Introduzidos por imigrantes europeus, sobretudo italianos, eles diminuíam a possibilidade da articulação curta entre as notas, desfavorecendo os pequenos deslocamentos rítmicos característicos da síncopa do choro e do maxixe cultivados no Rio de Janeiro, além de conferir um timbre característico para os choros e serenatas paulistas.

Na obra *Le Boeuf sur le toit*, peça em que o músico francês Darius Milhaud (1892-1974) utilizou músicas brasileiras, o pesquisador Manoel Aranha Correa do Lago apontou uma diferenciação entre os *tanguinhos* de São Paulo e os *tangos* ou maxixes da então capital federal:

> Em *Le Boeuf sur le toit* é interessante notar que grande parte das peças na forma ABA é constituída por tanguinhos de São Paulo (por exemplo, os de Tupinambá, Pagliuchi e Souza Lima), caracterizados por uma estrutura mais curta que a dos tangos/maxixes cariocas: seção A no modo menor, seguida de uma seção B no relativo maior, conferindo a essas peças um predomínio do "colorido" do modo menor[872].

Boa parte dos choros paulistanos para violão é composta de duas partes (ABA)[873], e não na tradicional forma *rondó*[874] (ABACA), em três partes, identificada por Lago como sendo um "padrão carioca". Os choros de Aimoré e Piazza apresentam a forma identificada por Lago como "paulista" (ABA). A maioria dos choros de Garoto também apresenta duas partes, com a repetição da primeira. Armando Neves compôs apenas um de seus choros na tradicional forma rondó (ABACA), o *Pinheirada*, em parceria com João Pernambuco; os demais choros foram compostos na forma ABA. Dos cinco choros localizados de João Reis dos Santos, embora os choros escolhidos para constar dos registros sonoros realizados para este trabalho, o *Paulista* e o *Carioca*, tenham sido compostos em forma rondó ABACA, os outros três apresentam forma ABA: *Bombardino*, *Serelepe* e *Choro da Saudade*.

---

[871] PINTO, Aluísio de Alencar. **Francisco Mignone e a música popular brasileira.** In: MARIZ, Vasco. Francisco Mignone: o homem e a obra. Rio de Janeiro: Funarte, Editora da Universidade do estado do Rio de Janeiro, 1997, p. 137-138.

[872] LAGO, Manoel Aranha Corrêa do. **O boi no telhado. Darius Milhaud e a música brasileira no modernismo francês**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012, p. 181-182.

[873] Também conhecida como forma ternária e ainda por *ária da capo*, pois é a forma musical utilizada nas árias de óperas.

[874] Forma rondó é uma forma musical estruturada a partir de um tema principal (A) e de, pelo menos, dois temas secundários de caráter contrastante (B, C, D etc.), sempre intercalados pela repetição do tema principal: ABACADA, etc. No caso do choro, convencionou-se a forma rondó em três partes: ABACA.

Ainda em consonância com as observações de Lago, existe a presença marcante da tonalidade menor na primeira parte (A) de muitos dos choros compostos na cidade. Outro vestígio que indica a utilização do tom menor nas práticas musicais da cidade foi descrito por João Vampré[875], em um texto sobre a festa de São João na cidade: "os amadores de violões e violas feriam os bordões em mi menor". Sobre este texto, Moraes apontou:

> Tal fato pode ser indicativo de que coexistiam nas festas populares religiosas (no caso específico, a de São João) a agitada batucada dos negros com lamentosas serestas, tristes temas sertanejos ou *choros melancólicos* [grifo nosso] mas o que importa, principalmente, é a citada tonalidade menor, pois, além de estar presente muitas vezes, ela caracterizava a estrutura musical plangente dessas três formas, ao contrário do samba paulista, em que, segundo Mário de Andrade, do ponto de vista sonoro, o domínio absoluto é do modo maior[876].

Evidentemente, não se trata de um processo "puro" e tampouco da tentativa de definição de um gênero estanque. Esses instrumentistas, que participaram da construção da música popular paulista, externaram em suas obras uma série de imbricações, misturas e tensões presentes no cotidiano urbano de uma metrópole heterogênea. Inseridos em uma tradição mais ampla dos violonistas compositores brasileiros, cultivaram, em paralelo à atuação em grupos profissionais, repertórios para violão solo que ficaram obliterados dos processos comerciais, mas que deixaram rastros passíveis de alguma recuperação.

Ao reelaborarem as estilizadas danças de salão europeias, como valsas, polcas, mazurcas e gavotas com temáticas locais, esses músicos tornaram possível a identificação de características específicas na produção musical, no caso deste estudo, do violão paulistano. Além do mais, transitando entre os universos da música de *concerto* e da música *popular* — tanto das tradições rurais, quanto das novas formas urbanas em ascensão no início do século XX — esses violonistas foram exitosos na combinação destes ingredientes, cujas sínteses, desprovidas de hierarquias, geraram ricas e potentes linguagens instrumentais em distintas localidades do país, sendo que ainda há muitos violões brasileiros a serem descortinados pela musicologia.

Esta transitividade do violão, não somente no que tange aos gêneros e estilos musicais, mas também a sua capacidade de mobilidade social, tendo sido cultivado nos mais diversos contextos socioculturais, conduziu o instrumento diversas vezes ao centro de

---

[875] VAMPRÉ, João. Fatos e Festas na Tradição. **Rev. do Inst. Hist. de S. Paulo**, São Paulo v. 13, 1908.
[876] MORAES, José Geraldo Vinci de. **Sonoridades paulistanas**: final do século XIX ao início do século XX. Rio de Janeiro: Funarte, 1997, p. 89.

polêmicas, colocando-o na mira de discursos austeros daqueles que tencionavam fixar fronteiras sociais rígidas. Assim, apesar da transversalidade apresentada pelo violão na sociedade brasileira, prevaleceu um discurso que fixou o instrumento às classes menos privilegiadas, representantes do atraso para as elites que pretendiam modernizar o país por via de um processo civilizatório em moldes europeus.

Partindo das informações elencadas no presente estudo, concluímos que a hegemonia do discurso de "instrumento de malandro", em realidade, foi mais uma das formas de manutenção de poder, numa tentativa de deslegitimar práticas culturais das classes sociais menos favorecidas, criminalizando-as. Assim, ao mesmo tempo em que as práticas musicais envolvendo o instrumento eram coibidas, o recém-inaugurado Conservatório da cidade, por exemplo, recebia, sem constrangimento algum, violonistas estrangeiros para concertos em seu nobre salão. Portanto, no melhor estilo "diga-me com quem andas, que te direi que és", a aceitação ou a recusa do violão dependia da conjectura socioeconômica em que estivessem inseridas as mãos que o tangiam.

Ao investigar os processos e os agentes que deram início ao desenvolvimento das práticas em torno do instrumento na cidade, conclui-se que o circuito do violão paulistano se estabeleceu de maneira mais definitiva com o início da impressão de partituras pelas fábricas de violão da cidade, provavelmente em fins da década de 1920 e início de 1930. Embora o ensino formal tenha sido uma realidade somente com a implantação do curso no Conservatório Dramático e Musical (1948), foi possível observar que os elementos necessários para a organização do *mundo do violão* na capital paulista já estavam postos em operação no início dos anos 1930.

No processo de composição do circuito do instrumento na cidade, é possível vislumbrar alguns trajetos esquemáticos (figura 68), sempre lembrando que as divisões aqui esboçadas podem ser úteis na abordagem dos fenômenos que envolvem o objeto de estudo, mas estes processos não são estanques, ou seja, muitos foram sobrepostos ou conviveram paralelamente na cidade.

A partir do surgimento dos jornais paulistanos impressos (1827), aparecem informações sobre a compra e venda do instrumento entre particulares e do cultivo da viola e/ou violão por homens negros escravizados através da descrição dos "escravos fugidos" em anúncios publicados nos periódicos. A circulação dos métodos europeus oitocentistas foi localizada a partir de meados do século XIX. No mesmo período, além das tradicionais serenatas e dos saraus, o circo, importante espaço de difusão do violão, se estabeleceu na cidade (1856). No ano de 1882, têm-se informações sobre a edição pela Casa Irmãos Levy de

músicas para violão arranjadas para piano. Na última década do século XIX, surgiram notícias sobre as primeiras fábricas de violão, os primeiros concertos e críticas sobre o instrumento. No início do século, a partir de 1905, teve início a circulação dos métodos práticos, para aprender a acompanhar canções ao instrumento, de maneira autodidata. Em 1906, no ano de criação do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, a cidade recebeu o primeiro concerto solo de violão da cidade registrado pela imprensa, realizado pelo espanhol Gil-Orozco, no salão do conservatório, do qual participou também o violonista português Alberto Baltar.

Em 1911, Américo Jacomino, o Canhoto, iniciou sua prodigiosa carreira nos cinemas e foi um dos músicos pioneiros das gravações na cidade, ainda na fase mecânica, a partir de 1913. Porém, foi somente a partir de 1916 que o repertório para violão em circulação na cidade apresentou gêneros nacionais e locais, pelas mãos do próprio Canhoto. Exceção feita às execuções públicas que a imprensa registrou da música *Recordação Saudosa* (1917), de Theotonio Gonçalves Côrrea, e a dança brasileira *Giquipanga* (1917), de Alberto Baltar, ambas executadas pelo violonista Oswaldo Soares, somente Canhoto apresentou composições locais de inspiração nacional até o ano de 1921.

Entre 1921 e 1924, na era pré-radiofonia (período em que Canhoto se ausentou da cidade), salvo as últimas apresentações de Josefina Robledo (1923), o repertório eclético das danças de salão e peças do violão de concerto foi apresentado por violonistas nacionais e começaram a aparecer ao lado de títulos de inspiração popular, compostos por estes mesmos instrumentistas. Com o advento da programação musical na rádio e da publicação nos periódicos do repertório apresentado em diversas ocasiões, foi possível observar um crescimento dos títulos de inspiração nacional convivendo com o repertório do violão de concerto e um aumento considerável do número de violonistas em atividade na cidade, correspondendo à demanda natural de uma cidade que estava expandindo as possibilidades de entretenimento urbano.

É bastante provável que o sucesso dos artistas nas rádios tenha impulsionado as gravações que surgiram no final dos anos 1920 e início de 1930, e que este movimento tenha sido percebido pelas fábricas de violão como uma boa oportunidade de alavancar as vendas de violões. Imprimindo partituras dos músicos que trabalhavam nas rádios, gravavam suas composições na fonografia e lecionavam o instrumento, as fábricas forneceram o último elemento necessário para o estabelecimento do *mundo do violão* na cidade.

Com o intuito ampliar a dimensão da pesquisa documental, analítica e reflexiva foram realizadas dez gravações de obras compostas por violonistas abordados na pesquisa.

Tudo indica que a disponibilização e divulgação do repertório sejam duas dimensões importantes para que a produção musical circule e que mais intérpretes se interessem em executá-las e em recuperar novos repertórios. Pretende-se, assim, dar uma pequena contribuição para os esforços de reconstituição de pedaços das heterogêneas sonoridades paulistanas do período aqui abordado.

Por fim, conclui-se ainda que os tráfegos entre violonistas brasileiros, argentinos e uruguaios precisam ser esmiuçados, assim como a influência dos violonistas e dos construtores ibero-americanos na cidade de São Paulo também carece de mais investigação. Ou seja, ainda há um caminho a ser percorrido em direção ao século XIX que pode elucidar melhor os processos de estabelecimento do *mundo do violão* na cidade, e quem sabe trazer boas surpresas musicais, como foi o caso da simpática mazurca *Recordação Saudosa*, de Theotonio Gonçalves Côrrea.

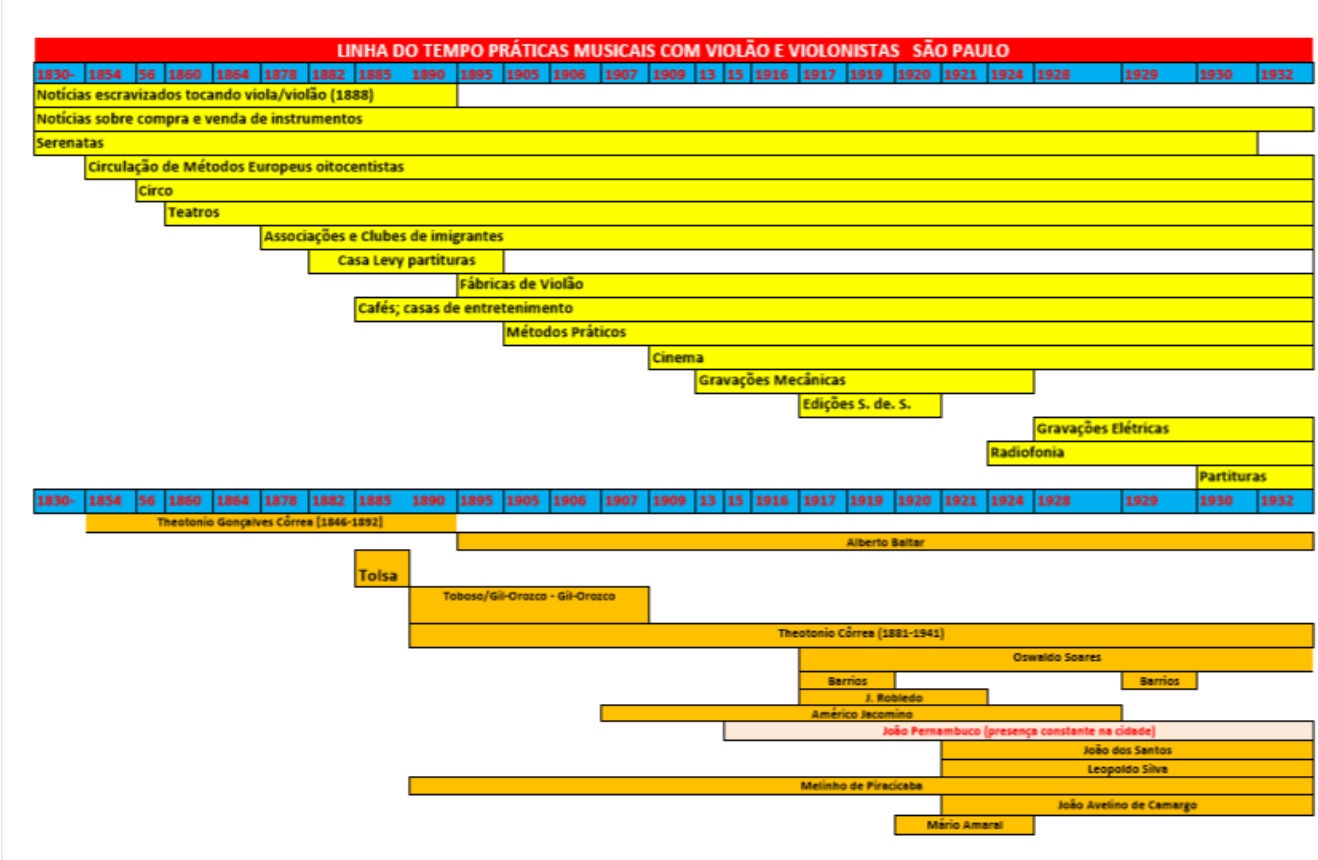


Figura 69. Linha do Tempo: Práticas Musicais com violão e violonistas em São Paulo. Quadro com sugestão de trajetos esquemáticos para visualização das práticas musicais e dos instrumentistas em atuação na cidade. (c.1830-c.1932). Fonte: PRANDO (2021).

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. et al. **O fetichismo na música e a regressão da audição.** Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural. v. 48, p. 173-199, 1999.

ALMEIDA, Adriana Xavier de. Aspectos sobre a Modinha e a influência do Bel Canto em sua interpretação. **Anais do SIMPOM**, v. 3, n. 3, 2014.

AMADO, Marina Rodrigues. Memórias da arquitetura teatral paulistana: a Rua Boa Vista e um teatro não construído em 1893. **Anais.** III Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo arquitetura, cidade e projeto: uma construção coletiva. São Paulo, 2014.

AMARAL, Antônio Barreto. **História dos velhos teatros de São Paulo: da Casa da Ópera à inauguração do Teatro Municipal.** São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

_____. **Dicionário de história de São Paulo.** São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

AMARAL, Mayara; MEIRINHOS, Eduardo. A obra Ponteio e Toccatina de Lina Pires de Campos: uma reflexão sobre seu estilo dentro do repertório violonístico nacional da década de 1970. **ANAIS. XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, Belo Horizonte, 2016.

AMARAL, Mayara. **A mulher compositora e o violão da década de 1970:** vertentes analíticas e contextualização histórico-estilística. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) − Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

AMERICANO, Jorge. **São Paulo naquele tempo (1895-1915).** São Paulo: Carrenho, 2004.

_____. **São Paulo nesse tempo (1915-1935)**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1962.

AMORIM, Humberto. **Da Península Ibérica medieval ao século XVII:** a chegada e a difusão dos cordofones de cordas dedilhadas no Brasil. 2015. Tese (Doutorado em Musicologia) − Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

_____. "A carne mais barata do mercado é a carne negra": comércio e fuga de escravos músicos nas primeiras décadas do Brasil oitocentista (1808-1830). **OPUS**, v. 23, n. 2, p. 89-115, 2017.

_____. Idiomatismos na produção para violão de Melchior Cortez (1882-1947). **DEBATES**-Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, n. 21, 2018.

_____. Alfredo Imenes: um pioneiro da música de câmara com violão no Brasil. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.6, n.3, 2018, p. 1-33.

_____; WOLFF, Daniel. Movimentos do violão no Rio Grande do Sul oitocentista. **Revista Vórtex**, v. 7, n. 3, 2019.

_____. Melchior Cortez e a Academia Brasileira de Violão: uma página do ensino do instrumento na primeira metade do século XX. **Revista Vórtex**, v. 6, n. 1, 2018.

_____. Fernando Martínez Hidalgo (1824-1901): Atividade docente no Rio de Janeiro (1854-1901). **Revista Vórtex**, v. 7, n. 2, 2019.

_____. As primeiras apresentações de violão em Pernambuco (1830-1850). In: **Anais XXVIII Congresso da ANPPOM**-Manaus/AM. 2018.

_____. Pedro Nolasco Baptista: traços biográficos e atividades musicais em Pernambuco (1832-1865). **ORFEU**, v. 3, n. 1, p. 230-256, 2018.

ANDRADE, Marcelle Marques de. **Helena de Magalhães Castro:** uma intérprete genuinamente brasileira? (1924-1931). 2020. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) − Instituto de Estudos Brasileiros, USP, São Paulo, 2020.

ANDRADE, Mário. **Ensaio sobre música brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

_____. **Música e jornalismo**: diário de São Paulo. São Paulo: Hucitec-Edusp, 1993.

_____**Dicionário Musical Brasileiro**. (coord. ALVARENGA, Oneyda; TONI, Flávia Camargo). Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.

_____. Pianolatria. **Revista Klaxon**, n. 1, 1922. Ed. fac-similar. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. **Música, doce música.** Martins. São Paulo: Editora Martins, 1975.

_____. **O Movimento Modernista.** Em: Aspectos da Literatura Brasileira. São Paulo: Editora Martins, 1974, p. 231-254.

_____. **Modinhas Imperiais.** São Paulo: Chiarato, 1930.

ANDRADE, Vera Lucia Cabana. João Ribeiro: Escritor, Historiador, Professor. **IHGB**, Rio de Janeiro, a. 174 (458):185-196, jan./mar. 2013.

ANTÔNIO, Irati; PEREIRA, Regina. **Garoto, sinal dos tempos**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

ANTUNES, Gilson Uehara. **Américo Jacomino Canhoto e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo.** 2002. Dissertação (Mestrado em Musicologia) − Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2002.

_____. Américo Jacomino "Canhoto" e o início do violão solo em São Paulo. **Anais** do II Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, de, v. 6, 2008.

ARAÚJO, Vicente de Paula. **Salões, circos e cinemas de São Paulo.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

ARAÚJO, Vitor Gabriel de. **A crítica musical na imprensa paulista:** 1854-1875. 1991. Tese (Doutorado em História Social) − Universidade São Paulo, São Paulo, 1991.

ARINOS, Afonso. **Contos.** Edição de Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Lendas e tradições brasileiras.** São Paulo: Tipografia Levi, 1917. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/6834/1/45000008586_Output.o.pdf, acesso em 17 jun. 2020.

ASSUNÇÃO, Moacir. **São Paulo deve ser destruída:** A história do bombardeio à capital na revolta de 1924. São Paulo: Editora Record, 2015.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. **Música e músicos do Brasil.** História – Crítica – Comentários. Rio de Janeiro: Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1950.

BALLESTÉ, Adriana Olinto. Métodos de estudo para guitarra, viola e violão (ou viola franceza) editados em língua portuguesa. Rio de Janeiro. Uni-Rio: **Cadernos do Colóquio**, v. 10, n. 1, 2010, p. 26. Disponível em http://seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/view/475, acesso em 27 de abril de 2020.

BANDEIRA, Manoel. A Literatura do Violão. **Ariel Revista de Cultura Musical**, n. 13, p. 463-468, São Paulo, 1924.

_____. **Andorinha, Andorinha:** Seleção e coordenação de textos de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

BARBIERI, Patrizio. Roman and neapolitan gut strings 1550-1950. **The Galpin Society Journal**, v. 59, p. 147-181, 2006.

BARONGENO, Luciana. **O Espírito da Canção:** ensaio de interpretação a partir da obra de Mário de Andrade. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, 2007.

BARTOLONI, Giacomo. **O violão na cidade de São Paulo no período de 1900 a 1950.** 1995. Dissertação (Mestrado em Música) − Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, São Paulo, 1995.

BARTOLONI, Giacomo. **Violão:** a imagem que fez escola. São Paulo 1900-1960. 2000. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências, História e Letras de Assis, Assis, 2000.

BECKER, Howard S. **Art worlds:** updated and expanded. California: University of California Press, 2008.

_____. **Mundos da Arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

_____. org.: Gilberto Velho. **Mundos artísticos e tipos sociais.** Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro: Zahar, p. 9-26, 1977.

BELINATTI, Paulo. **The Guitar Works of Garoto (Anibal Augusto Sardinha).** California: Guitar Solo Publications, 1991.

BENJAMIN. Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2012.

BESSA, Virginia de Almeida. **A cena musical paulistana**: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934). 2012. Tese (Doutorado em História Social) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

BINDER, Fernando Pereira. **Profissionais, amadores e virtuoses:** piano, pianismo e Guiomar Novaes. 2018. Tese (Doutorado em Musicologia) − Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

BIONDI, Luigi. A greve geral de 1917 em São Paulo e a imigração italiana: novas perspectivas. **Cadernos AEL**, 2009.

BONILLA, Marcus Fachin; PREDADE, Acácio. Interrogando de João Pernambuco, e sua relação com a prática do Jongo. **Anais do XXIII encontro da ANPPOM.** Natal, 2013.

BORÉM, Fausto; RAY, Sonia. Pesquisa em performance musical no Brasil no século XXI: problemas, tendências e alternativas. In: **Anais do SIMPOM**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, 2012.p. 121-168.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **História concisa da Literatura Brasileira.** 33ª. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade:** lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BRUNO, Ernani Silva. **História e tradições da cidade de São Paulo.** São Paulo: José Olympio, 1954.

BUDASZ, Rogério. Bartolomeo Bortolazzi (1772-1846): mandolinist, singer, and presumed carbonaro. **Revista portuguesa de musicologia**, v. 2, n. 1, p. 79-134, 2015.

BURKE. Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil:** dos anos 1930 ao século XXI. São Paulo: Editora FGV, 2009.

CAMARGO, Guilherme de. **A guitarra do século XIX em seus aspectos técnicos e estilístico-históricos a partir da tradução comentada e análise do "Método para Guitarra", de Fernando Sor.** 2005. Dissertação (Mestrado Musicologia) − Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CAMORIM. Botyra. **Sonata em quatro movimentos:** vida artística do maestro Gao. Mogi das Cruzes: Edição da autora, 1985.

CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade.** São Paulo: EDUSP, 2011.

CAGNIN, Antônio Luis. ...La Bella e Agile sua Voce. **Revista Música USP**, v. 7, n. 1-2, p. 05-36, 1996.

CANDIDO, Antônio. **O romantismo no Brasil.** São Paulo: Editora Humanitas, 2004.

_____. **Teresina e etc.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CÁNOVAS, Marilia Dalva Klaumann. **Imigrantes espanhóis na pauliceia:** trabalho e sociabilidade urbana, 1890-1922. 2017. Tese (Doutorado em História Social) − Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

_____. **Imigrantes espanhóis na pauliceia:** trabalhadores e sociabilidade urbana (1890-1920). São Paulo: Edusp, 2007.

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

_____; SCHWARZ, Werner. Uma bibliografia do violão brasileiro (1916-1990). São Paulo, **Revista Música da Usp**, v. 4, n. 2, p. 190-218, 1993.

_____. Desenvolver a arquivologia musical para aumentar a eficiência da Musicologia. In: ROCHA, Edite e ZILLE, José Antônio Baêta (orgs.). **Musicologia[s].** Barbacena: EDUEMG, 2016. p.191-243.

CANTERO. Thais Matarazzo. **Vamos falar do Brás?** São Paulo: Matarazzo, 2016.

_____. **A música popular no rádio paulista, 1928-1960.** São Paulo: Editora Matarazzo, 2015.

CARDOSO, André. Introdução à "Gavota" e "Minueto", de O contratador dos diamantes de Francisco Braga. **Revista Brasileira de Música**, v. 24, n. 1, 2011, p. 224-228.

CARELLI, Mário. **Carcamanos e Comendadores.** Os italianos de São Paulo: da realidade à ficção. São Paulo: Editora Ática, 1985.

CARVALHO, Hermínio Bello de. **Mudando de conversa**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

CARVALHO, Ricardo Souza de. Através do Brasil com Afonso Arinos. São Paulo: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, 2008, p. 201-216.

_____. **Edição genética d'O sequestro da dona ausente de Mário de Andrade.** 2001. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) − Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

CARVALHO. Afonso José de. São Paulo Antigo (1882 - 1886). São Paulo: **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Nacional**, v. XLI, p. 47-64, 1942.

CASTRO, Marcos Sampaio de. **Bixiga:** Um bairro afro italiano. São Paulo: Annablume, Barros, Maria Paes de. No tempo de dantes. Paz e terra, 2008.

CAZES, Henrique. **Choro: do quintal ao municipal.** São Paulo: Editora 34, 1998.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. São Paulo: Forense Universitária, 2011.

CHRISTOFORIDIS, Michael. Serenading Spanish Students on the Streets of Paris: The International Projection of Estudiantinas in the 1870s. **Nineteenth-Century Music Review**, v. 15, n. 1, p. 23, 2018.

COHEN, Ilka Stern. **Bombas sobre São Paulo:** a revolução de 1924. São Paulo: Unesp, 2007.

CONTIER, Arnaldo Daraya. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. **ArtCultura**, v. 15, n. 27, 2013.

COUTO, Bruno Gontyjo do. O debate sobre meio e raça na geração intelectual de 1870: a construção de um projeto de civilização para o Brasil. **Em Tese**, v. 13, n. 1, p. 94-119, 2016.

COUTO, Flávio; DE OLIVEIRA, Silva. **Luz aos cegos, sons ao mundo:** aspectos do ensino musical escolar sob o método braille, em uma escola brasileira (1926 a 1935). GOVERNO DO ESTADO DE MINAS GERAIS, 2010, p. 36-45.

CRUZ, Heloisa F. Mercado e Polícia em São Paulo (1890-1915). In: **Revista Brasileira de História.** vol.7, nº14. São Paulo: 1987.

DELNERI, Celso Tenório. **O violão de garoto. A escrita e o estilo violonístico de Aníbal Augusto Sardinha.** 2009. Tese (Doutorado em Musicologia) − Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

DELVIZIO, Cyro. **Agustín Barrios no País do Sonho:** A incrível jornada de um violonista paraguaio pelo Brasil. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2015.

_____. **Agustín Barrios e o Brasil:** um relato histórico sobre sua interação com o meio artístico brasileiro. 2011. Dissertação (Mestrado em Musicologia) − Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. **Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX.** São Paulo: Brasiliense, 1995.

DUGO, Sandra. **La fortuna delle opere drammaturgiche e narrative di Luigi Pirandello in Brasile.** 2016. Tese (Doutorado em Letras) − Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

EGG, André. Contra a pianolatria: os concertos de piano na crítica de Mário de Andrade no Diário Nacional em 1927. In: **XXIX Congresso da Anppom**-Pelotas/RS. 2019.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador, volume 1:** uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1994.

FAUSTO, Boris. **Crime e cotidiano:** a criminalidade em São Paulo, 1880-1924. São Paulo: Edusp, 1984.

FERNANDES, Florestan. **Folclore e mudança social na cidade de São Paulo.** São Paulo: Editora Anhembi, 1961.

FOCILLON, Henri**. Arte e culturas populares**. São Paulo: Revista Brasileira de História. p. 205-214, 1988.

FORNARO, Marita. La guitarra popular y académica en Uruguay: Una historia de encuentros. In: **La guitarra en la historia XI.** Ediciones de La Posada, 2000. p. 13-54.

FONSECA, Denise Sella. **Uma colcha de retalhos:** A música em cena na cidade de São Paulo. Editora SESI-Serviço Social da Indústria, 2017.

_____; MORAES, José Geraldo Vinci de. A música em cena na Belle Époque paulistana. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros.** São Paulo, n. 54, mar. 2012, p. 107-138.

FRANCESCHI, Humberto M. **A Casa Edison e seu tempo.** Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

FREITAS, Affonso Antônio. **Tradições e reminiscências paulistanas.** São Paulo: Livraria Martins Editora, 1985.

GAMA, Luís. **Diabo coxo:** São Paulo, 1864-1865. São Paulo: EDUSP, 2005.

GATTAI, Zélia. **Anarquistas, graças a Deus.** São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2009.

GIL-OROZCO, Luis Roda. **El Guitarrista Gil-Orozco, el artista, el hombre y su tiempo.** Requena: edición del autor, 2011.

GLOEDEN, Edelton. **As 12 valsas brasileiras em forma de estudos para violão de Francisco Mignone:** um ciclo revisitado. 2002. Tese (Doutorado em Musicologia) − Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

GONÇALVES, Camila Koshiba. **Música em 78 rotações:** "discos a todos os preços" na São Paulo dos anos 30. Alameda, 2013.

_____. **Vitrola paulistana pelos olhos e ouvidos de um basbaque-andarilho.** José Geraldo Vinci de Moraes, et al. (ed.) História e música no Brasil. São Paulo: Alameda, 2010. p. 321-368.

GONÇALVES, Eduardo. A Casa Edison e a formação do mercado fonográfico no Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX. **Desigualdade & Diversidade–Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio**, n. 9, p. 105-122, 2011.

GONÇALVES, Janice. **Música na cidade de São Paulo:** o circuito da partitura. 1995. Dissertação (Mestrado em História Social) − Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

GONÇALVES, Leandro Márcio. **O processo de difusão do violão clássico no Brasil através da "Escola de Tárrega" entre 1916 e 1960.** 2015. Dissertação (Mestrado em Musicologia) − Universidade de Évora, Évora, 2015.

GONZÁLEZ, Juliana Pérez. **A indústria fonográfica e a música caipira gravada:** uma experiência paulista (1878-1930). 2018. Tese (Doutorado em História Social) − Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

HERRMANN, Frederico Tavares. **O desenvolvimento do repertório guitarrístico no período entre guerras.** Aveiro, S.D. Disponível em: http://www.academia.edu/10961282/O_desenvolvimento_do_repertório_guitarrístico_no_período_entreguerras. Acesso em 20 fev. 2018.

HERRERA, Francisco. **Enciclopedia de la Guitarra, segunda edición corregida y aumentada.** Valencia: Editorial Piles, 2011.

HOBSBAWM, Eric. **A era dos impérios:** 1875-1914. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2015.

IKEDA, Alberto T. **Música na Cidade em tempo de transformação:** São Paulo, 1900-1930. 1989. Dissertação (Mestrado em Comunicação) − Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1989.

RUAS, José Jarbas Pinheiro Jr. **O Violão Feminino na República Velha.** Disponível em: http://www.academia.edu/download/36246227/Helena_e_o_violao.pdf, acesso em 25 out. 2020.

JUNQUEIRA, Humberto. **A obra de Garoto para violão:** o resultado de um processo de mediação cultural. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) − Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

KFOURI, Maria Luísa. In: TAUBIKIN. Myriam. **Violões do Brasil.** Cap., 1 e 2. São Paulo: Senac, 2004.

LAGO, Manuel Aranha Corrêa do. **O boi no telhado.** Darius Milhaud e a música brasileira no modernismo francês. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

LEME, Monica. **E "saíram à luz" as novas coleções de polcas, modinhas, lundus, etc.:** música popular e impressão musical no Rio de Janeiro (1820-1920). Tese de Doutorado. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

LIMA, Giuliana Souza de. **O som da garoa:** cultura radiofônica e produção musical em São Paulo (anos 1930 e 1940). 2018. Tese (Doutorado em História) − Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

LIMA, Edilson de. **As modinhas do Brasil.** São Paulo: Edusp, 2001.

LIMA, Luciano. Yvonne Rebello e Garoto: o Violão na Música de Radamés Gnattali antes da Tocata em Ritmo de Samba. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.8, n. 3, p. 1-30, 2020.

_____. Radamés Gnattali: Os Quatro Concertos para Violão Solo e Orquestra. **II SIMPÓSIO DE VIOLÃO DA EMBAP**, (2), p. 34-61, 2008.

LIMA, Solange Ferraz de. Pátio do colégio, largo do palácio. **Anais do Museu Paulista:** História e Cultura Material, v. 6, n. 1, p. 61-82, 1999.

LISBOA, Sérgio Rodrigues. **Da Bucólica ao Ensaio sobre Música Brasileira.** 2015. Dissertação (Mestrado em Musicologia) − Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

LLANOS, Carlos Fernando Elias. **Nem erudito, nem popular:** por uma identidade transitiva do violão brasileiro. 2018. Tese (Doutorado em Musicologia) − Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

MARCÍLIO, Maria Luiza. **A Cidade de São Paulo:** povoamento e população (1750-1850). Edusp: São Paulo, 2014.

MARTÍNEZ, Héctor García; OSBORNE, Randy. **Annotations for the history of the classical guitar in Argentina 1822-2000**, 4 vol. Campbell: Finefretted Strings Instruments, 2020.

MARTINS, Ana Luiza. **Revistas em revista:** imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890-1922). São Paulo: Edusp, 2001.

MARTINS, José de Souza. Adolfo Coelho: os embates da língua e da linguagem Análise Social. **Lisboa**, n. 214, p. 4-25, 2015.

_____. **São Paulo no século XX:** primeira metade. São Paulo: Imprensa Oficial, 2011.

MARTINS, Marcelo Thadeu Quintanilha. **A civilização do delegado:** modernidade, polícia e sociedade em São Paulo nas primeiras décadas da República, 1889-1930. São Paulo: Alameda Editoria, 2014.

MARX. Geraldina. **Os Humildes.** São Paulo: Publisher Brasil, 1995.

MATOS. Alderi Souza de. **História da Igreja Presbiteriana do Brasil I (1859-1959).** Disponível em: https://thirdmill.org/portuguese/93530~11_1_01_9-4754_AM~Hist%C3%B3ria_da_Igreja_Presbiteriana_do_Brasil_I.html.

MATOS, Regiane. **Mário de Andrade no diálogo epistolar com intelectuais e escritores uruguaios, peruanos, chilenos e colombianos:** edição da correspondência. 2016. Dissertação, (Mestrado em Filosofia) − Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

MELLO, Jorge. **Gente Humilde:** Vida e música de Garoto. São Paulo: Edições SESC SP, 2012.

_____. Carlos Garcia Tolsa. **Acervo Digital do Violão Brasileiro.** [2015.]. Disponível em: https://www.violaobrasileiro.com/dicionario/carlos-garcia-tolsa. Acesso em 13 fev. 21.

MORAES, Júlio Lucchesi. **São Paulo:** capital artística: a cafeicultura e as artes na belle époque (1906-1922). São Paulo: Beco do Azougue, 2014.

MORAES, Marcos Antônio de. **Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira.** São Paulo: EDUSP, 2000.

MORAES, José Geraldo Vinci de. **Sonoridades paulistanas:** final do século XIX ao início do século XX. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

_____; FONSECA, Denise Sella. A música em cena na Belle Époque paulistana. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 54, p. 107-138, 2012.

_____. **Criar um mundo do nada:** A invenção de uma historiografia da música popular no Brasil. São Paulo: Intermeios, 2019.

_____. Escutar os mortos com os ouvidos. Dilemas historiográficos: os sons, as escutas e a música. **Topoi** (Rio de Janeiro), v. 19, n. 38, 2018, p. 109-139.

_____. **Metrópole em sinfonia:** história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

_____. Polifonia na metrópole: história e música popular em São Paulo. **Tempo** (Rio de Janeiro), 2000, p. 1-23. Disponível em: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=1670/167018242003, acesso em 30 set. 2020.

MORSE. Richard McGee. **São Paulo:** raízes oitocentistas da metrópole. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1950.

MOTA, Paula de Brito et al. **A cidade de São Paulo de 1870 a 1930:** café, imigrantes, ferrovia, indústria. 2007. Dissertação (Mestrado em Urbanismo) – Universidade de Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

MOTTA, Jefferson Luis Gonçalves da. **Rogério Guimarães:** O violão brasileiro nas gravadoras, nas rádios e palcos (1926-1968). 2020. Dissertação (Mestrado em Música) − Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2020.

MOURA, Denise Ap et al. Andantes de novos rumos: a vinda de migrantes cearenses para fazendas de café Paulistas em 1878. **Revista brasileira de história**, v. 17, n. 34, p. 119-132, 1997.

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. **Cartografias da canção feminina:** compositoras brasileiras no século XX [... e um passeio pelos séculos XIX e XXI]. Pesquisa de Pós-Doutorado em História Cultural. Disponível em: http://www.compositoras.mpbnet.com.br/XX/index.html. Acesso em 30 out. 2020.

NAVES, Santuza Cambraia. **O Violão Azul:** Música Popular e Modernismo. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1995.

NORA, Pierre et al. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História:** Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, v. 10, 1993.

OROSCO, Maurício T. S. **O compositor Isaías Sávio e sua obra para violão**. 2001. Dissertação (Mestrado em Musicologia) − Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

OROVIO, Helio. **Cuban Music from A to Z.** Duke University Press, 2004.

PALMA, Daniela. Gramofones e Gadgets para os lares do Brasil: consumo, cultura e tecnicismo na Revista O Echo (1902-1918). Projeto História: **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, v. 43, 2011.

PARAGUASSÚ. Org. Neide Lopes Ciarlariello. **Baú da Saudade.** São Paulo: Matarazzo, 2016.

PARANHOS, Adalberto. **Os desafinados: sambas e bambas no "Estado Novo".** São Paulo: Intermeios, 2015.

PEDROSA, Mário. **A Semana de Arte Moderna.** Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III. Organização Otília Beatriz Fiori Arantes. São Paulo: Edusp, 1998.

PENTEADO. Jacob. **Belenzinho, 1910**. São Paulo: Carrenho Editorial, 2003.

PEREIRA, Fernanda M. C**. O violão na sociedade carioca (1900-1930):** técnicas, estéticas e ideologias. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) − Escola de Música, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2007.

PEREIRA. Maria Aparecida Franco. João Luso, intelectual jornalista, presença da cultura Luso-brasileira, no século XX. **Pontes entre a Europa e América Latina (**XIX-XXI), v. 1, n. 1, 2018.

PEREIRA. João Baptista Borges. **Cor, profissão e mobilidade:** o negro e o rádio de São Paulo. São Paulo: Edusp, 2001.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história:** operários, mulheres e prisioneiros. São Paulo: Editora Paz e Terra. 2017.

_____. **As mulheres, ou, os silêncios da história**. Santa Catarina: Edusc, 2005.

PEQUENO, Mercedes Reis. **Impressão de Música no Brasil.** Enciclopédia da Música Brasileira − Art Editora e Publifolha: São Paulo, 1998.

PETROLLI, Valdenizio. O Paulista – O primeiro jornal da Província. **V Congresso Nacional de História da Mídia**, São Paulo, 2007.

PICHERZKY, Andrea Paula. **Armando Neves:** choro no violão paulista. 2004. Dissertação (Mestrado em Musicologia) − São Paulo, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2004.

PINA, Paulo Simões de Almeida. **Uma história de Saltimbancos:** os irmãos Teixeira, o comércio e a edição de livros em São Paulo, entre 1876 e 1929. 2015. Dissertação (Mestrado em Musicologia) − Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas História Social, Universidade de São Paulo, 2015.

PINTO, Alexandre Gonçalves. **O choro:** reminiscências dos chorões antigos. Typ. Glória, fac-símile, 1936.

PINTO, Aluísio de Alencar. **Francisco Mignone e a música popular brasileira.** In: MARIZ, Vasco. Francisco Mignone: o homem e a obra. Rio de Janeiro: Funarte, Editora da Universidade do estado do Rio de Janeiro, 1997.

PLESCH, Melanie. **The guitar in nineteenth-century Buenos Aires:** towards a cultural history of an Argentine musical emblem. 1998. Tese (Doutorado em Música) − The University of Melbourne, Melbourne, 1998.

PORTO, Patrícia Pereira; NOGUEIRA, Isabel Porto. Imagem e representação em mulheres violonistas: algumas reflexões sobre Josefina Robledo. **Anais do XVII da Anppom.** São Paulo, 2007. p. 1-12.

PRANDO, Rejane Flavia. **Othon Salleiro:** um Barrios brasileiro? Análise da linguagem instrumental do compositor-violonista. (1910-1999). 2008. Dissertação (Mestrado em Musicologia) − Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

_____. “Louvemo-Lo com os violões de cordas de tripa”: Mário de Andrade e a crítica sobre o violão em São Paulo (1929). Porto Alegre: **OPUS**, v. 24, n. 1, p. 187-198, 2018.

_____. Mário de Andrade e a crítica musical em São Paulo: Música pra violão (1928). **Anais XXIX Congresso da Anppom.** Pelotas, 2019.

PRAT, Domingo. **Diccionario de guitarrista**. Casa Romero y Fernandez, Buenos Ayres, 1934.

PRATA, Paulo. **João Pernambuco, o Violão Brasileiro:** Biografia e retrospectiva artística. Rio de Janeiro: Letras e Versos, 2019.

RAGO, Antônio. **A longa caminhada de um violão**. Livraria Editora Iracema, 1986.

RAGO, Margareth. **Do cabaré ao lar:** a utopia da cidade disciplinar e a resistência anarquista. Editora Paz e Terra, 2018.

_____. **Anarquismo e feminismo no Brasil:** audácia de sonhar: memória e subjetividade em Luce Fabbri. Rio de Janeiro: Achiamé, 2007.

REILY, Suzel Ana. **Hybridity and Segregation in the guitar cultures of Brazil.** Em: Guitar cultures. Oxford: Oxford International Publishers Ltd, 2001, p. 157-178.

REZENDE. Carlos Penteado de. **Tradições musicais da Faculdade de Direito de São Paulo:** Ed. ilustrada, comemorativa do IV centenário de São Paulo. São Paulo, Edição Saraiva, 1954.

ROCHA, Lílian Rúbia da Costa. Variedades teatrais no teatro de variedades. **Anais ABRACE**, v. 19, n. 1, 2018.

ROSENFELD, Marcelo (org.) e WERNECK, Humberto (texto). **Violões Di Giorgio:** os primeiros cem anos. São Paulo: Di Giorgio, 2008.

SANTOS, Carlos José Ferreira dos. **Nem tudo era italiano.** São Paulo e pobreza (1890 – 1915). São Paulo: Annablume, 2017.

SANTOS, Corcino Medeiro dos. A Guerra da Independência de Cuba da Imprensa Brasileira (1895-1898). **VIII Congreso Internacional de Historia de America.** Cabildo Insular de Gran Canaria, 2000, p. 382-395.

SANTOS, Fernanda Barbosa dos. **A presença da música popular brasileira na primeira década da radiofonia paulistana.** Epígrafe, v. 3, n. 3, p. 95-113, 2016.

SANTOS, Luana Zambiazzi dos. **A "Casa Electrica" e as primeiras gravações fonográficas no sul do Brasil:** um estudo etnomusicológico sobre a escuta e o fazer musical na modernidade. 2011.Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

SANTOS, Marco Cabral; MOTA, André. **São Paulo 1932:** memória, mito e identidade. São Paulo: Alameda, 2010.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole:** São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SILVA, Ermínia. O circo: sua arte e seus saberes: o circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX. (Dissertação de mestrado- Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, 1996.

_____. **As múltiplas linguagens na teatralidade circense:** Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX. (Tese de doutorado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, 2003.

SILVA, Marcelo Alessandro Pinheiro da. **O repertório no ensino do violão em instituições superiores do Rio de Janeiro:** aspectos da dicotomia "erudito" e "popular". Monografia (Licenciatura em Música) − Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2013.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. Mulheres, arquivos e memórias. São Paulo: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 71, 2018 p. 19-27.

SIQUEIRA, Alexandre Henrique de. **Cinco peças para violão de Amaro Siqueira:** edições críticas a partir de manuscritos. 2018. Dissertação (Mestrado em Música) − Universidade do Rio Grande do Norte, Natal, 2018.

SOARES, Oswaldo. **Método "Escola de Tárrega".** São Paulo: Casa Bevilacqua, 1932.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O tupi e o alaúde:** uma interpretação de Macunaíma. São Paulo: Editora 34, 2003.

SOUZA, José Inácio de Melo. **Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1895-1930):** o cinema dos engenheiros. Editora Senac: São Paulo, 2016.

SOUZA. Marcio. **Espia Só...** − A Trajetória Musical de Octavio Dutra. Porto Alegre: Laser Press, 2016.

_____. SONGBOOK. **Espia Só...** – As músicas de Octávio Dutra. Porto Alegre: Laser Press, 2016.

STERNE. Jonathan. **The audible past:** Cultural origins of sound reproduction. Duke University Press, 2003.

STOVER, Richard Dwight. **Six Silver Moonbeams:** The Life and Times of Agustín Barrios Mangoré. California: Querico, 1992.

_____. **The guitar works of Agustín Barrios Mangore.** 1 ed. Miami, Florida: Belwin Mills, 1977-1985.

TABORDA. Marcia. **Violão e identidade nacional.** Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2011.

_____. As senhoritas e o violão: os anos 20 na "Capital Irradiante". In: Estudos de Gênero, Corpo e Música: abordagens metodológicas. **Anais do XXII Congresso da Anppom.** João Pessoa, 2012, p. 581-588.

_____. O violão na agenda musical carioca oitocentista. **OPUS**, v. 25, n. 1, p. 56-71, 2019.

TAUNAY. Affonso de Escragnolle. **História da cidade de São Paulo.** Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2004.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira.** São Paulo: Editora Zahar, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. **Domingos Caldas Barbosa:** o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800). Editora 34, 2004.

_____. **Os sons que vêm da rua.** São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. **Música popular:** do gramofone ao rádio e tv. São Paulo: Editora 34, 2014.

TOLEDO. Roberto Pompeu. **A capital da solidão:** uma história de São Paulo das origens a 1900. São Paulo: Objetiva, 2012.

_____. **A capital da vertigem:** uma história de São Paulo de 1900 a 1954. São Paulo: Objetiva, 2015.

TONI, Flávia Camargo. Pesquisa e criação nas cartas de Mário de Andrade e Luciano Gallet. **OPUS**, v. 23, n. 1, p. 256-270, 2017.

_____. A primeira fase de Ariel, uma revista de música. **Revista Música Hodie**, Goiânia, V.15 - n.1, 2015, p. 154-170.

TORRES, Norberto. La guitarra en la prensa de Sevilla y Almería en las dos épocas de Julián Arcas y Antônio de Torres. **Sinfonía Virtual:** Revista de Música Clásica y Reflexión Musical, n. 36, 2019.

TOTA, Antônio Pedro. **A locomotiva no ar:** rádio e modernidade em São Paulo, 1924-1934. São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura, 1990.

TUMA. Said. **O Nacional e o Popular na Música de Alexandre Levy:** Bases de um Projeto de Modernidade. 2008. Dissertação (Mestrado em Musicologia) − Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

WISNIK, José Miguel. **Machado Maxixe**: o caso Pestana. In: Sem Receita. São Paulo: Publifolha, p.15-106, 2004.

_____. **O coro dos contrários:** a música em torno da Semana de Arte Moderna. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

WISNIK, José Miguel; SQUEFF, Ê. **Getúlio da paixão cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo).** SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. O nacional e o popular na cultura brasileira – música. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, p. 129-191, 1983.

VASCONCELLOS, Ary. **Panorama da música popular brasileira na "Belle époque".** Rio de Janeiro: Livraria Sant'Anna, 1977.

VELHO, Gilberto. **Projeto e metamorfose:** antropologia das sociedades complexas. São Paulo: Zahar, 1994.

VIEIRA, Hermes; SILVA, Oswaldo. **História da polícia civil de São Paulo**. São Paulo: Brasiliana, 1955.

PERIÓDICOS UTILIZADOS

A Constituinte, São Paulo, ano 01, n.132, 18 jan. 1880.

A Gazeta de São Paulo, São Paulo, ano XIX, n. 5586, 07 set. 1924.

A Gazeta, São Paulo, ano XI, n. 3180, 06 set. 1916.

A Gazeta, São Paulo, ano XVII, n. 52005, 12 maio 1923.

A Gazeta, São Paulo, ano XVII, n.5124, 03 fev. 1923. .

A Gazeta, São Paulo, ano XXIV, n. 7120, 14 out. 1929.

A Gazeta, São Paulo, ano XXV, n. 7442, 28 nov. 1930.

A Gazeta, São Paulo, ano XXV, n. 7459, 20 dez. 1930.

A Gazeta, São Paulo, ano XXV, n. 7497, 06 fev. 1931.

A Gazeta, São Paulo, ano XXV, n. 7498, 07 fev. 1931.

A Gazeta, São Paulo, ano XXV, n. 7502, 12 fev. 1931.

A Gazeta, São Paulo, ano XXV, n. 7515, 25 fev. 1931.

A Gazeta, São Paulo, ano XXV, n. 7516, 02 mar. 1931.

A Gazeta, São Paulo, ano XXV, n. 7520, 06 mar. 1931.

A Gazeta, São Paulo, ano XXV, n. 7521. 07 mar. 1931.

A Gazeta, São Paulo, ano XXV, n. 7524, 11 mar. 1931.

A Gazeta, São Paulo, ano XXV, n. 7527, 14 mar. 1931.

A Gazeta, São Paulo, ano XXV, n. 7528, 16 mar. 1931.

A Gazeta, São Paulo, ano XXV, n. 7528, 27 mar. 1931.

A Gazeta, São Paulo, ano XXV, n. 7530, 18 mar. 1931.

A Gazeta, São Paulo, ano XXV, n. 7532, 20 mar. 1931.

A Gazeta, São Paulo, ano XXV, n. 7547, 08 abril 1931.

A Gazeta, São Paulo, ano XXV, n. 7551, 13 abril 1931.

A Gazeta, São Paulo, ano XXV, n. 7553, 15 abril 1931.

A Gazeta, São Paulo, ano XXV, n. 7554, 16 abril 1931.

A Gazeta, São Paulo, ano XXV, n. 7556, 18 abril 1931.

A Gazeta, São Paulo, ano XXV, n. 7561, 24 abril 1931.

A Gazeta, São Paulo, ano XXV, n. 7569, 05 maio 1931.

A Gazeta, São Paulo, ano XXV, n. 7572, 08 maio 1931.

A Gazeta, São Paulo, ano XXV, n. 7573, 09 maio 1931.

A Gazeta, São Paulo, ano XXV, n. 7574, 11 maio 1931.

A Gazeta, São Paulo, ano XXV, n. 7610, 22 jun. 1931.

A Gazeta, São Paulo, ano XXVI, n. 7553, 16 abril 1931.

A Gazeta, São Paulo, ano XXVI, n. 7561, 24 abril 1931.

A Gazeta, São Paulo, ano XXVI, n., 7560, 23 abril 1931.

A Gazeta, São Paulo, ano XXVI, n.7551, 13 abril, 1931.

A Gazeta, São Paulo, ano XXVII, n. 7867, 25 abril 1932.

A Gazeta, São Paulo, ano XXVII, n. 8086, 26 dez. 1932.

A Gazeta, São Paulo, ano XXVIII, n. 8267, 30 jun. 1933.

A Gazeta, São Paulo, n. 7377, 22 de ago. 1930.

A Gazeta, São Paulo, n. 7459, 20 dez. 1930.

A Gazeta, São Paulo, São Paulo, ano XVIII, 05 abril 1924.

A Gazeta, São Paulo, São Paulo, ano XXV, n. 7610, 22 jun. 1931.

A Gazeta. São Paulo, ano XXV, n. 7573, 09 maio 1931.

A Província de São Paulo, São Paulo, ano XIII, n. 3769, 22 out. 1887.

Ariel Revista de Cultura Musical, São Paulo, ano II, n. 13, 1924.

Correio da Manhã, Rio de Janeiro, ano XXVI, n. 9821, 23 jan. 1927.

Correio da Manhã, Rio de Janeiro, ano XXVI, n. 9827, 30 jan. 1927.

Correio da Manhã, Rio de Janeiro, ano XXVI, n. 9836, 10 fev. 1927.

Correio da Manhã, Rio de Janeiro, ano XXVI, n. 9839, 13 fev. 1927.

Correio da Manhã, Rio de Janeiro, ano XXVI, n. 9843, 18 fev. 1927.

Correio da Manhã, Rio de Janeiro, ano XXVI, n. 9846, 22 fev. 1927.

Correio da Manhã, Rio de Janeiro, ano XXVI, n. 9848, 24 fev. 1927.

Correio da Manhã, Rio de Janeiro, ano XXVI, n. 9851, 27 fev. 1927.

Correio da Manhã, Rio de Janeiro, ano XXVI, n. 9938, 3 jul. 1927.

Correio da Manhã, Rio de Janeiro, ano XXVI, n. 9962, 8 jul. 1927.

Correio da Manhã, Rio de Janeiro, ano XXVI, n. 9963, 10 jul. 1927.

Correio da Manhã, Rio de Janeiro, ano XXVI, n. 9965, 12 jul. 1927.

Correio de Campinas, Campinas, ano X, n. 2809, 26 ago. 1894.

Correio de São Paulo, São Paulo, ano I, n. 267, 24 abril 1934.

Correio de São Paulo, São Paulo, ano II, n. 431, 02 nov. 1933.

Correio Paulistano, São Paulo, ano LII, n. 183067, 07 jul. 1914.

Correio Paulistano, São Paulo, ano LII, n. 18901, 27 maio 1916.

Correio Paulistano, São Paulo, ano LIII, 18680, 18 jul. 1915.

Correio Paulistano, São Paulo, ano LIII, n. 18485, 02 jan. 1915.
Correio Paulistano, São Paulo, ano LIII, n. 18707, 14 ago. 1915.
Correio Paulistano, São Paulo, ano LIII, n. 18733, 09 set. 1915.
Correio Paulistano, São Paulo, ano LIII, n. 18743, 19 set. 1915.
Correio Paulistano, São Paulo, ano LIII, n. 18762, 08 out. 1915.
Correio Paulistano, São Paulo, ano LIV, n. 18893, 19 maio 1916.
Correio Paulistano, São Paulo, ano LIV, n. 19077, 21 ago. 1916.
Correio Paulistano, São Paulo, ano LIV, n. 19093, 06 set. 1916.
Correio Paulistano, São Paulo, ano LIX, n. 20709, 25, fev. 1921.
Correio Paulistano, São Paulo, ano LIX, n. 20785, 14, maio, 1921.
Correio Paulistano, São Paulo, ano LIX, n. 20942, 23 out. 1921.
Correio Paulistano, São Paulo, ano LIX, n. 29699, 15 fev., 1921.
Correio Paulistano, São Paulo, ano LIX, n.20664, 10 jan. 1921.
Correio Paulistano, São Paulo, ano LV, n. 19294, 28 fev. 1917.
Correio Paulistano, São Paulo, ano LVII, n. 20092, 12 jun. 1919.
Correio Paulistano, São Paulo, ano LVII, n. 20425, 24 jul. 1920.
Correio Paulistano, São Paulo, ano LXII, n. 21.803, 19 mar. 1924.
Correio Paulistano, São Paulo, ano LXIII, n., 17 set. 1924.
Correio Paulistano, São Paulo, ano LXV, ano 23424, 13 dez. 1928.
Correio Paulistano, São Paulo, ano LXVI, n. 23178, 01 mar. 1929.
Correio Paulistano, São Paulo, ano LXVII, n. 23813, 16 mar. 1930.
Correio Paulistano, São Paulo, ano X, ed. 2256, 04 de dez 1863.
Correio Paulistano, São Paulo, ano XI, ed. 2393, 11 maio 1864.
Correio Paulistano, São Paulo, ano XL, n. 14.289, 25 maio 1903.
Correio Paulistano, São Paulo, ano XL, n. 21574, 31 jul. 1923.
Correio Paulistano, São Paulo, ano XLI, n 1479, 17 out. 1904.
Correio Paulistano, São Paulo, ano XLI, n. 11.299, 06 jul. 1894.
Correio Paulistano, São Paulo, ano XLI, n. 11.300, 07 jul. 1894.
Correio Paulistano, São Paulo, ano XLI, n. 11332, 15 ago.1894.
Correio Paulistano, São Paulo, ano XLI, n. 15749, 26 abril 1904.
Correio Paulistano, São Paulo, ano XLI, n. 21946, 02 set. 1924.
Correio Paulistano, São Paulo, ano XLI, n. 22016, 11 nov. 1924.
Correio Paulistano, São Paulo, ano XLI, n. 23637, 21 ago. 1929.

Correio Paulistano, São Paulo, ano XLI, n. 23698, 10 out. 1929.
Correio Paulistano, São Paulo, ano XLI, n.21867, 24 maio 1924.
Correio Paulistano, São Paulo, ano XLII, n. 14916. 18 fev. 1905.
Correio Paulistano, São Paulo, ano XLII, n. 15098, 23 ago.1905.
Correio Paulistano, São Paulo, ano XLII, n. 22245, 01, jul. 1925.
Correio Paulistano, São Paulo, ano XLII, n. 22409, 12 dez. 1925.
Correio Paulistano, São Paulo, ano XLIV, n. 14619, 20 jun. 1907.
Correio Paulistano, São Paulo, ano XLIV, n. 1854, 26 abril 1907.
Correio Paulistano, São Paulo, ano XLVI, n.16420, 26 de abril de 1909.
Correio Paulistano, São Paulo, ano XLVII, n. 13.082, 02 fev. 1910.
Correio Paulistano, São Paulo, ano XLVII, n. 16828, 10 jun. 1910.
Correio Paulistano, São Paulo, ano XLVIII, n. 17146, 23 abril 1911.
Correio Paulistano, São Paulo, ano XLVIII, n. 17149, 29 abril 1911.
Correio Paulistano, São Paulo, ano XLVIII, n. 17284, 11 set. 1911.
Correio Paulistano, São Paulo, ano XLVIV, n. 1559416 jan. 1907.
Correio Paulistano, São Paulo, ano XV, n. 3616, 26 jun. 1868.
Correio Paulistano, São Paulo, ano XVIII, n. 20754, 15 de abril de 1921.
Correio Paulistano, São Paulo, ano XXIX, n. 7850, 02 dez. 1882.
Correio Paulistano, São Paulo, ano XXVI, ed. 6900, 14 nov. 1879.
Correio Paulistano, São Paulo, ano XXXII, n. 8675, 24 jul. 1885.
Correio Paulistano, São Paulo, ano XXXII, n. 8676, 25 jul. 1885.
Correio Paulistano, São Paulo, ano XXXVI, n. 10121, 04 jun. 1890.
Correio Paulistano, São Paulo, ano XXXVII, ed. 10256, 09 nov. 1890.
Diabo Coxo, São Paulo, série 1, 30 dez. 1864.
Diabo Coxo, São Paulo, série 2, n° 4, 13 ago. 1865.
Diário de Pernambuco, Recife, ano X, ed. 22706, out. 1889.
Diário de S. Paulo, São Paulo, ano XIII, n. 3631, 27 jan. 1878.
Diário de São Paulo, São Paulo, ano 01, n. 120, 27 dez. 1865.
Diário de São Paulo, São Paulo, ano II, n.328, 16 set. 1886.
Diário de São Paulo, São Paulo, ano IX, n. 2384, 03 out. 1873.
Diário Nacional, ano IV, n. 974, 31 ago. 1930.
Diário Nacional, São Paulo, ano II, n. 259, 12 maio 1928.
Diário Nacional, São Paulo, ano II, n. 259, 12 maio 1928.

Diário Nacional, São Paulo, ano II, n. 455, 29 dez. 1928.

Diário Nacional, São Paulo, ano II, n. 600, 16 jun. 1929.

Diário Nacional, São Paulo, ano II, n. 601, 18 jun. 1929.

Diário Nacional, São Paulo, ano II, n. 618, 07 jul. 1929.

Diário Nacional, São Paulo, ano III, n. 603, 20 jun. 1929.

Diário Nacional, São Paulo, ano III, n. 703, 15 out. de 1929.

Diário Nacional, São Paulo, ano III, n. 705, 15 out. 1929.

Diário Nacional, São Paulo, ano III, n. 709, 19 out. 1929.

Diário Nacional. São Paulo, ano III, n. 703, 15 out. de 1929.

Folha da Manhã, ano V, n. 1604, 9 out. 1929.

Folha da Manhã, ano V, n. 1605, 10 out. 1929.

Folha da Manhã, ano V, n. 1639, 13 nov. 1929.

Folha da Manhã, São Paulo ano IV, n. 1396, 16 fev. 1929.

Folha da Manhã, São Paulo, ano IV, n. 1486, 13 jun. 1929.

Folha da Manhã, São Paulo, ano V, n. 1605, 10 out. 1929.

Folha da Manhã, São Paulo, ano V, n. 1832, 13 jun. 1930.

Jornal A República, Curitiba, ano XXXV, n. 3, 05 jan. 1921.

Jornal Astrea, Minas Gerais, n. 383, 27 jan. 1829.

Jornal Correio Paulistano, São Paulo, ano XLVIII, n. 15536, 18 nov. 1906.

Jornal Lavoura e Comércio, São Paulo, ano III, n. 344, 03 mar. 1900.

Jornal O Commércio de São Paulo, ano XIV, n. 4727, 21 jun. 1906.

Jornal O Commercio de São Paulo, São Paulo, ano V, n. 1294, 22 ago. 1897.

Jornal O Commercio de São Paulo, São Paulo, ano VIII, n. 2310, 24 ago. 1901.

Jornal O Commercio de São Paulo, São Paulo, ano XIII, n. 4470, 5 out. 1904.

Jornal O Commercio de São Paulo, São Paulo, ano XIII, n. 47, 18 nov. de 1906.

Jornal O Estado de S. Paulo, São Paulo, ano XLII, n.13763, 30 ago. 1916.

Jornal O Estado de São Paulo, São Paulo, ano XLII, n. 13634, 23 abril 1916.

Jornal O Estado de São Paulo, São Paulo, ano XLII, n. 13714, 12 jul. 1916.

Jornal O Estado de São Paulo, São Paulo, ano XLII, n. 13728, 26 jul. 1916.

Jornal O Estado de São Paulo, São Paulo, ano XXVI, n. 8031, 19 nov. 1900.

Jornal O Estado de São Paulo, São Paulo, ano XXXI, n. 9715, 10 jul. 1905.

Jornal O Estado de São Paulo, São Paulo, ano XXXII, N. 10208, 17 nov. 1906.

O Commercio de S. Paulo, São Paulo, ano XII, n. 3649, 01 maio, 1904.

O Estado de S. Paulo, ano XL, n. 12848, 22 fev. 1914.

O Estado de S. Paulo, São Paulo, ano LIII, n. 17601, 10 maio 1927.

O Estado de S. Paulo, São Paulo, ano XLII, n. 13679, 06 set. 1916.

O Estado de S. Paulo, São Paulo, ano XLII, n.13765, 2 set. 1916.

O Estado de S. Paulo, São Paulo, ano XLIII, n. 14150, 29 set. 1917.

O Estado de São Paulo, ano XLIII, n. 14006, 04 maio 1917.

O Estado de São Paulo, ano XXXII, n. 10220, 29 nov. 1906.

O Estado de São Paulo, São Paulo, ano L, n. 16663, 04 out. 1924.

O Estado de São Paulo, São Paulo, ano L, n. 16698, 09 nov. 1924.

O Estado de São Paulo, São Paulo, ano L, n. 16701, 12 nov. 1924.

O Estado de São Paulo, São Paulo, ano L, n. 16746, 28 dez. 1924.

O Estado de São Paulo, São Paulo, ano L, n. 16749, 31 dez. 1924.

O Estado de São Paulo, São Paulo, ano L, n.16613, 28 jun. 1924.

O Estado de São Paulo, São Paulo, ano L, n.16614, 17 ago. 1924.

O Estado de São Paulo, São Paulo, ano LI, n. 16787, 07 fev. 1925.

O Estado de São Paulo, São Paulo, ano LIV, n. 17849, 12 fev. 1928.

O Estado de São Paulo, São Paulo, ano LIV, n. 17863, 01 mar. 1928.

O Estado de São Paulo, São Paulo, ano LIV, n. 17907, 22 abril, 1928.

O Estado de São Paulo, São Paulo, ano LIV, n. 17940, 31 maio 1928.

O Estado de São Paulo, São Paulo, ano LIV, n. 18063, 21 out. 1928.

O Estado de São Paulo, São Paulo, ano LIV, n. 18065, 24 out. 1928.

O Estado de São Paulo, São Paulo, ano LIV, n. 18911, 22 ago. 1928.

O Estado de São Paulo, São Paulo, ano LIV, n.17869, 08 mar. 1928.

O Estado de São Paulo, São Paulo, ano LIV, n.17976, 12 jul. 1928.

O Estado de São Paulo, São Paulo, ano LIV, n.17985, 22 jul. 1928.

O Estado de São Paulo, São Paulo, ano LV, n. 18215, 20 abril 1929.

O Estado de São Paulo, São Paulo, ano LV, n. 18237, 16 maio 1929.

O Estado de São Paulo, São Paulo, ano LV, n. 18261, 13 jun. 1929.

O Estado de São Paulo, São Paulo, ano LV, n. 18263, 15 jun. 1929.

O Estado de São Paulo, São Paulo, ano LV, n. 18264, 16 jun. 1929.

O Estado de São Paulo, São Paulo, ano LV, n. 18361, 08 out. 1929.

O Estado de São Paulo, São Paulo, ano LV, n. 18362, 09 out. 1929.

O Estado de São Paulo, São Paulo, ano LV, n. 18363, 10 out. 1929.

O Estado de São Paulo, São Paulo, ano LV, n. 18365, 12 out. 1929.
O Estado de São Paulo, São Paulo, ano LV, n. 18366, 13 out. 1929.
O Estado de São Paulo, São Paulo, ano LV, n. 18368, 15 out. 1929.
O Estado de São Paulo, São Paulo, ano LV, n. 18369, 16 out. 1929.
O Estado de São Paulo, São Paulo, ano LV, n. 18370, 17 out. 1929.
O Estado de São Paulo, São Paulo, ano LV, n. 18371, 18 out. 1929.
O Estado de São Paulo, São Paulo, ano LV, n. 18373, 22 out. 1929.
O Estado de São Paulo, São Paulo, ano LV, n. 18621, 13 jun. 1929.
O Estado de São Paulo, São Paulo, ano LV, n. 18729, 12 dez. de 1930.
O Estado de São Paulo, São Paulo, ano LV, n.18264, 16 jun. 1929.
O Estado de São Paulo, São Paulo, ano LV, n.18268, 21 jun. 1929.
O Estado de São Paulo, São Paulo, ano LV, n.18350, 25 set. 1929.
O Estado de São Paulo, São Paulo, ano LVI, n. 18669, 05 out. 1930.
O Estado de São Paulo, São Paulo, ano LVI, n.18717, 28 nov. 1930.
O Estado de São Paulo, São Paulo, ano LVI, n.18723, 05 dez. 1930.
O Estado de São Paulo, São Paulo, ano LVIII, n. 19156, 01 maio 1932.
O Estado de São Paulo, São Paulo, ano LX, n.19777, 14 abril 1934.
O Estado de São Paulo, São Paulo, ano XL, n. 18223, 03 maio 1929.
O Estado de São Paulo, São Paulo, ano XLI, n. 13517, 27 dez. 1915.
O Estado de São Paulo, São Paulo, ano XLII, n. 13660, 16 maio 1916.
O Estado de São Paulo, São Paulo, ano XLII, n. 13666, 25 maio de 1916.
O Estado de São Paulo, São Paulo, ano XLII, n.13678, 05 set. 1916.
O Estado de São Paulo, São Paulo, ano XLIII, N. 13096, 31 jul. de 1917.
O Estado de São Paulo, São Paulo, ano XLIII, n. 13998, 24 abril 1917.
O Estado de São Paulo, São Paulo, ano XLIII, n. 14.089, 24 jul. 1917.
O Estado de São Paulo, São Paulo, ano XLIII, n. 14001, 27 abril 1917.
O Estado de São Paulo, São Paulo, ano XLIII, n. 14004, 02 maio 1917.
O Estado de São Paulo, São Paulo, ano XLIII, n.14003, 01 maio 1917.
O Estado de São Paulo, São Paulo, ano XLV, n. 14621, 10 jan. 1919.
O Estado de São Paulo, São Paulo, ano XLV, n. 14754, 27 maio 1919.
O Estado de São Paulo, São Paulo, ano XLVIII, n. 16712, 8 maio 1923.
O Estado de São Paulo, São Paulo, ano XXXVII, n. 11899,14 jul. 1911.
O Estado de São Paulo, São Paulo, ano XXXVII, n. 11912, 27 jul. 1911.

O Estado de São Paulo, São Paulo, São Paulo, ano LV, n. 18268, 21 jun. 1929.

O Farol Paulistano, São Paulo, ano 03, ed. 224, 27 jun. 1829.

O Farol Paulistano, São Paulo, ano 03, ed. 262, 24 out. 1829.

O Farol Paulistano, São Paulo, ano 04, ed. 367, 22 jul. 1830.

O Jornal O Commercio de São Paulo, ano XIV, n. 167, 12 abril 1907.

O Jornal O Commercio de São Paulo, São Paulo, ano XVI, n. 1209, nov. 1909.

O Jornal O Commercio de São Paulo, São Paulo, ano XVI, n. 936, 15 fev. 1909.

O Novo Farol Paulistano, São Paulo, ano 6, ed.454, 10 ago. 1836.

O Telescópio. Irmãos Figner. São Paulo, 1907, ano 1, número 1. Disponível em: http://200.144.6.120/uploads/acervo/periodicos/jornais/BR_APESP_IHGSP_TELP_19070000.pdf , acesso em 24 abril 2020.

O Violão, Rio de Janeiro, ano I, n. 3, 1929.

Revista A Cigarra, São Paulo, ano VII, n. 148, 1920.

Revista A Cigarra, São Paulo, ano VIII, n. 159, 1921.

Revista A Cigarra, São Paulo, ano VIII, n. 174, 1921.

Revista A vida moderna, São Paulo, ano XVI, edição 00391, 23 set. 1920.

Revista A vida paulista, ano 03, n. 04, 1905.

Revista A Voz Do Violão, Rio de Janeiro, ano I, n.1, 1931.

Revista Dramática, São Paulo, ano 01, vol.3, 1860.

Revista Feminina, 1920, ano VII, número 78.

Revista O violão, Rio de Janeiro, ano I, n. 01, 1928.

Revista O Violão, Rio de Janeiro, ano I, n. 10, 1929.

Revista O Violão, Rio de Janeiro, ano I, n. 3, 1929.

Revista O Violão, Rio de Janeiro, ano I, n. 6, 1929.

Revista O Violão, Rio de Janeiro, ano I, n. 8, 1929.

Revista O Violão, Rio de Janeiro, ano I, n.7, 1929.

Revista O Violão, Rio de Janeiro, ano I, n.9, 1929.

Revista O Violão. Rio de Janeiro, ano 01, n. 02, 1929.

Revista Violão e Mestres, São Paulo: Giannini, vol. 1, nº 6, 1966.

Violão e Mestres, São Paulo: Giannini, vol. 02, nº 4, 1965.

Violão e Mestres, São Paulo: Giannini, vol. 02, n. 7, 1967.

Violão e Mestres. São Paulo: Giannini, vol. 01, n. 01, 1964.

Violão e Mestres. São Paulo: Giannini,Vol. 02, n.º 07, 1967.

APÊNDICE A - Textos publicados na imprensa paulistana sobre violão (1890-1932)

Guitarristas espanhóis[877]

Anteontem à noite no salão da Casa Levy ouvimos os srs. Toboso e Orozco, guitarristas espanhóis, que alcançaram verdadeiro sucesso no Rio de Janeiro e ultimamente em Santos, onde também se fizeram ouvir com grandes aplausos em vários concertos ali realizados. Na verdade não são imerecidos os elogios que os dois artistas receberam tanto da imprensa fluminense como da santista, pois são eles dois violonistas de mão cheia e tiram dos instrumentos, especialmente fabricados, segundo planos seus, efeitos magníficos pela ordem completamente nova com que foram feitos esses violões. A forma desses instrumentos é muito maior e mais bojuda que os nossos conhecidos: possuem onze cordas, sendo oito sobre o espelho e três soltas, abrangendo, portanto, uma extensão de três ou quatros oitavas, se não nos falha a memória. Com esses requisitos todos, tiram os dois artistas os efeitos mais perfeitos que é dado a um violonista tirar de seu instrumento.

Ouvimos várias peças entre as quais destacamos a valsa Les Sirenes de Thomé, o minueto de Balzoni, a valsa em lá menor de Chopin, uma fantasia sobre trechos da ópera Balle (sic) de máscaras, e a esplêndida fantasia militar de Kelor-Bola (sic) onde necessariamente, e com rara perfeição ouvimos o toque do clarim, o rufo do tambor, o bimbalhar do sino e a majestosa e imponente religiosidade dos sons de um Orgam (sic). Ouvimos ainda com grande prazer uma canção árabe maraima e para fechar a audição musical que era dedicada à imprensa paulista que ali se achava, o sr. Toboso tocou só e com grande maestria um pot-pourri de árias nacionais espanholas onde ouvimos a jota, seguidilha e outras danças características do país de las niñas guapas. Recomendamos estes dois artistas originais ao público de S. Paulo que não deve perder o concerto que eles pretendem dar na próxima sexta-feira no teatro do Congresso Ginástico Português.

À casa Levy, nossos agradecimentos.

FIGAROTE.

---

[877] *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XXXVI, n. 10121, 04 jun. 1890, p. 2.

Concerto[878]

Decididamente os Srs. Toboso e Orozco, guitarristas espanhóis, entraram em São Paulo com o pé direito. O concerto desses artistas, realizado anteontem no teatro do Congresso, foi mais um triunfo para os simpáticos e guapos muchachos que souberam fazer com que o público se conservasse em silêncio e atencioso durante as peças que tocaram, sendo sempre ao finalizá-las, cobertos de calorosos e entusiásticos aplausos.

A marcha Marechal Deodoro da qual já fizemos menção foi executada com brio e com correção, assim como a *valsa Dolores* que, digamos a verdade, fez muita gente suspirar de prazer pela maneira com que a interpretaram.

O mesmo aconteceu com a *habanera* de Cadiz que realmente ganha muito sendo executada por dois distintos violonistas como são os dois concertistas.

Destacamos ainda o *Capucho Hespanhol Moraima*, o *Tescette de las Ratas da Gran via* que foi bisada, e várias fantasias sobre as óperas *Baile de Máscaras, Trovador Poliuto,* sendo digno de nota a correção com que modulam as tonalidades, a justeza, e a afinação irrepreensível dos instrumentos.

Para finalizar o concerto, o Sr. Toboso tocou só, uma deliciosa *Bondalla Hespanhola*, ou para melhor dizer um verdadeiro bazar das danças nacionais da Espanha. Este trecho é realmente magnífico pela sua cor local e pelo carácter essencialmente saleroso, que nos faz divagar sobre as belezas andaluzas e sobre o poético e sensual das muchachas do país de *Calderon*.

Que os srs. Toboso e Orozco nos dão ocasião de ouvi-los mais uma vez, é o que fervorosamente lhe pedimos. Visto a boa concorrência que tiveram na noite de anteontem e como ainda grande parte da nossa capital não ouviu estes dois artistas sui generis será medida acertada resolverem dar mais um ou mesmo dois concertos para que os paulistas fiquem sabendo quanto vale um Jota e um zapateado executado pelos violões mágicos dos srs. Toboso e Orozco.

FIGAROTE (ALEXANDRE LEVY)

[878] *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XXXVI, n. 10121, 04 jun. 1890, p. 2.

Concerto[879]

Ainda desta vez tive o desgosto de ver o teatro Ginásio quase em família.

Vejo-me obrigado a registrar estas cousas tristes nestas colunas, mas que remédio senão fazê-lo, pois, é, de minha obrigação dar conta ao leitor do que se passa na nossa capital, bem entendido, do que se refere a música, em uma palavra: de tudo que fica por entre os acordes!

Foi pequeno, porém, seleto o auditório da noite de Domingo, e, por isto, devem estar contentes os distintos artistas, que tiveram uma verdadeira chuva de aplausos que rompia espontaneamente por parte dos seus apreciadores.

A jovem Dionesi deu uma interpretação verdadeiramente artística aos *Souvenirs de Faust*, de Sarasate; *Serenata* de Schubert; *Mignonelle*, de Rachmann; e, sobretudo, as brilhantes variações do *Carnaval de Veneza*, de Paganini, que foi *o clou* da noitada, valendo-lhe quatro chamadas ao proscênio, depois de instâncias do público que a cobria de sinceras palmas entusiásticas.

A maneira pela qual a Julieta Dionesi executa, a elegância de sua arcada, a firmeza do dedilhado e perfeita afinação dos harmônicos e das oitavas, é digna da maior celebridade em seu instrumento.

A senhorita Imbert executou no piano, com bastante correção, a *Sonâmbula*, fantasia de Thalberg; o *Moto perpetuo*, de Weber, e uma das *Danças Húngaras* de Brahms, n. 6 em ré bemol.

Infelizmente o instrumento que serviu para a execução de tais peças deixou perder em quase sua totalidade o efeito: entretanto o trecho de Weber foi bem dito, com bastante igualdade e limpeza.

O mesmo já não direi da *Dança* de Brahms, que lhe faltou o principal do seu caráter húngaro.

Tais composições exigem por parte dos pianistas uma interpretação segura, e verdadeiramente húngara em suas diversas frases, ora *ralentabile*, ora *crescendo* e *vivo* - cousas estas indispensáveis nas composições que levam por título *Dança Húngaras*.

Possuidora de bom método, excelente mecanismo e igualdade, a Sra. Imbert é uma pianista digna de ouvir-se com atenção.

Faltam-lhe, talvez, mais vivacidade e característico na interpretação dos diversos autores, cuja causa está bem difícil de encontrar se na maioria dos pianistas que têm pisado na nossa capital.

Espero ouvi-la novamente, e recomendo com especialidade a melhor escolha de peças, pois que, hoje temos tantas belezas modernas dignas de figurar no seu repertório.

Chopin, Paderewski, Godard, Rubinstein, etc, encontrarão certamente uma boa intérprete em suas mãos.

---

[879] *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XXXVII, ed. 10256, 09 nov. 1890, p. 1.

Os Srs. Toboso e Orozco, deliciaram o auditório com as suas mágicas guitarras, arrematando a bela festa com o difícil *minueto* de Bolzoni, para violino e guitarras.

À primeira vista parece um tanto original este conjunto, porém, realmente, produz bom efeito e, notadamente a solista, com a sua graça e elegante posição, excitando a atenção do ouvinte que, entusiasmado a aplaudir [...].

Uma agradável noitada foi a de domingo passado.

Os paulistas devem dar mais uma prova de significativa estima ao grupo Dionesi, assistindo no próximo sábado o benefício da jovem e interessante violinista que será o melhor que poderão fazer para que esse grupo leve gratas recordações do nosso público.

FIGAROTE.

Os fluminenses[880]

Recital de violão

No salão do Jornal do Comércio, houve, uma noite dessas, um recital de violão. “Recital” diziam os anúncios e não serei eu, com o meu profundo desconhecimento da tecnologia respectiva, quem ache pretensiosa ou de qualquer modo imprópria tal designação. Apenas, aos ignorantões da minha força, explicarei que se tratava de uma série de músicas variadíssimas, desde a “Marcha do Tanhauser”, até o “Bumba meu Boi”, executadas por instrumentos de corda, tais como o violão, propriamente dito, o bandolim, a bandurra, a bandola, etc. etc. Esses instrumentos tocavam, ora cada qual de per si, ora dois a dois, ora todos juntos - o que, naturalmente, ainda mais concorria para o efeito da diversidade, em tudo tão agradável e necessária. O próprio pessoal executando obedecia à velha condição do ditado latino, sem a qual não há deleita possível - pois dele faziam parte músicos de ambos os sexos e de todas as idades, entre os quais um verdadeiro macróbio e uma criancinha pouco mais que criancinha pouco mais que recém-nascida. Interessantíssimo, como estão vendo. E creio ter dado uma ideia suficientemente clara do que sejam os recitais, pelo menos os de violão.

O programa visava dois fins distintos e qual deles mais digno de atenção: o primeiro consistia em apresentar a chamada “viola francesa” a que os franceses chamam de “guitare” na sua feição, por assim dizer clássica entre nós, de intérprete de modinhas; o segundo devia ser a consagração do mesmo “pinho” choroso e repinicante, como instrumento de concerto, capaz de traduzir Wagner, Chopin dum modo perfeitamente...musical. Esta última intenção era, naturalmente, a mais curiosa, não representava, em todo o caso, uma novidade. Já outros apaixonados e requintados cultores do violão haviam feito idêntica tentativa. E até alguns tinham ido mais longe, pretendendo desdobrá-lo numa espécie de orquestra, pois que, na execução de números famosos e complicadíssimos, tais como a “Batalha de Austerlitz” e a “Marcha de Luiz XIV” (ou XV ou talvez XVI, o número não vem ao caso) o faziam reproduzir o som do clarim, do pífano, do sino e do tambor; o tropel dos cavalos, as descargas de artilharia, as vozes de comando, os lamentos dos feridos e outras onomatopeias que o tocador ia sucessivamente explicando ao auditório maravilhado. Não se tratava, pois, duma inovação, em todo o rigor do termo...Nem por isso, todavia, deixou de haver, da parte do público e até dos críticos, um palpitante interesse. A idoneidade do violão relativamente aos "Nocturnos" ou à “Tetralogia” foi discutida, com profusão de argumentos técnicos, inesgotável erudição - e a sério. Os profanos, como sempre, não conseguiram discernir de que lado está a razão; e foi essa, provavelmente uma das circunstâncias que mais concorreram para que o salão do Jornal ficasse cheio com um ovo.

A grande responsabilidade do programa cabia aos Srs. Brant Horta e Ernani de Figueiredo, violonistas ambos, ambos positivamente de força. Nenhuma autoridade crítica lhes negaria o qualificativo de exímios, nenhum dos raros trovadores nacionais que ainda se fazem ouvir, alta noite, em certos bairros, hesitaria em lhes chamar “turunas”. O Sr. Brant Horta (Dr. especificavam os programas) dedilha as cordas com uma delicadeza, uma suavidade realmente excepcionais; o sr. Ernani Figueiredo (maestro) cuida antes do brilho, do contraste súbito dos efeitos, da ginástica que resolve todas as dificuldades e até as exagera, para mais soberbamente as vencer. O primeiro parece ter-se preocupado em eliminar toda a aparência de “pose”; não se lhe observa nenhum dos ademanes peculiares à classe; toca para si, como

---

[880] *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano XLII, n. 13666, 25 maio de 1916, p.4.

distraído, passeando os dedos pelas cordas e deixando que eles e elas se entendam, às mil maravilhas; o segundo parece ligar a maior importância a quem ouve e mesmo a quem o vê; toda a sua pessoa vibra tão intensa e variadamente como o próprio violão, franziu lhe a testa, reviram-se lhe os olhos, e todas as "expressões" da música se lhe refletem na fisionomia inspirada...É este, sem dúvida, como tocador de violão, o mais característico e genuíno. Num salão de Botafogo, talvez faça sorrir; numa sala burguesa, seguramente fará chorar. Quanto ao Sr. Horta, resta-lhe a superioridade de, num e outro lugares, se impor a uma discreta, refletida admiração.

Cumpre, porém, não esquecer os bandolins, bandurras, bandolas, etc, etc. Perfeitamente. Creio que todas essas cordas fizeram o seu dever, obedecendo ao maestro que as regia, de luvas pretas e com uma batuta da mesma cor. Entre os números de orquestra, havia a "Sertaneja", inspirada no sr. Horta por certos motivos populares do norte de Minas, e com prelúdio descritivo pelo Sr. Figueiredo. Nesse prelúdio, ouvia-se o "canto do sertanejo" (parte de alaúde) e outras reais ou imaginárias melodias. Depois, o autor e uma graciosa discípula em dueto de violões, entraram - se é lícito aplicar-se a este caso uma das mais expressivas e correntes fórmulas parlamentares - no âmago das questões. E começou uma valsa do gênero serenata, autêntica, nostálgica, deliciosa. Uma pessoa que fechasse os olhos, imediatamente se julgaria transportado para o seu próprio leito, gozando a frescura dos lençóis e o peso suave das cobertas de arame retinem, gemem as de tripa, os bordões metálicos soluçam e toda a rua se enche de harmonias embaladoras. Ignoro se era assim que o compositor desejava ver compreendida e julgada a sua obra; mas...devia ser.

E a respeito de Wagner, de Chopin?

Meu Deus...Talvez para um efeito de contraste, de antagonismo que o auditório não deixaria de apreciar, reuniu o sr. Brant Horta no mesmo número do programa, a *Marcha Fúnebre* e o *Bumba meu boi.* Conhecem algum dos muitos *Bumba meu boi* que, dos sertões do norte, vieram até nós, mais ou menos amaneirados, ajeitados, no gosto exigente dos capitães? Por mim, conhecia diversos. Nenhum, porém, como este. O *Bumba meu boi* do Sr. Brant Horta é - no gênero, já se sabe - uma verdadeira obra prima. Nele se sente, se adivinha toda aquela agreste poesia regional. E como os dedos do tocador lhe sabem procurar os segredos, revelá-los ao ouvido e à alma daqueles mesmos que nunca por lá andaram, nem de tal música tiveram notícia! Decididamente, o Sr. Brant Horta possui a ciência, a arte e o sentimento do violão; não só o maneja com excelente virtuosidade e expressão intensa, como lhe imprime aquele poder de evocação que, na modinha, nos lundus, nos batuques se torna incomparável. Lembrei-me, depois de ouvir, numa grande orquestra de oitenta professores, professores de verdade, regida por um maestro, de verdade também, a qual, a meio duma série de grandes e famosas obras, executou qualquer coisa no gênero do *Bumba meu Boi*. Aquilo com a multiplicidade dos violinos, a tremenda complicação das madeiras e dos metais e um cavalheiro de casaca a fazer "letras" com a batuta, era um horror. E agora me parecia aquele grande maestro bem mais ingênuo que os srs. Horta e Figueiredo, com o seu sonho de acomodar Chopin e Wagner ao violão...

João Luso

Artigo o correio paulistano – sem autor, 1919[881].

Decididamente, o violão alcandorou-se às alturas do instrumental de concerto e tornou-se elemento poderoso para a virtuosidade de artistas que se dedicam ao estudo de sua literatura. Já não é mais o violão de outros tempos, em que suas cordas de tripa e de latão, pontilhada por qualquer "artista" noctâmbulo das ruas, gemiam e choravam ao "clair de lune", nas modinhas sentimentais que acordavam, em horas mortas, os habitantes dos arrebaldes de S. Paulo antigo, enquanto os urbanos dormitavam encostados aos "frades de pedra" das esquinas e uivavam os filas vigilantes nas silenciosas sombras das chácaras.

Certo, o leitor não chegou a conhecer o ultra-violonista da Paulicéia desse tempo, o Venâncio, que era mestre neste instrumento e que, quando tocava a sua predileta — o Lasquenet (sic) — se esquecia de si e dos outros e perdia a noção da realidade, fazendo roncar o bordão metálico ou fazendo gargalhar a prima, numa risada estridente, de comoção nervosa; e talvez mesmo nem chegasse a ouvir o Theotônio, outro violonista de valia, que no S. Paulo de antanho fez época, sendo extraordinário, sobretudo, no "Canto da Coruja", que a gente ouvia e tinha a ilusão auditiva de que estava ouvindo aquele agoureiro pássaro noturno, em noite alta, a fazer tremer de medo os supersticiosos, com seu lamentoso gemido. Onde o violão desse tempo? Hoje em dia só conhecemos o Américo Jacomino, apelidado de "Canhoto", que ainda mantém algo da tradição desses violonistas, mas esse mesmo já com certos laivos de "civilizado", com tendências de seguir a moda dos violonistas que executam Bach, Beethoven, Schubert e outros autores de nomeada.

Assim não há dúvida que se trata de dar ao violão a hierarquia aristocrática dos melhores instrumentos de corda, e fazer dele não mais um instrumento de acompanhamento de modinhas chorosas, ou o monótono repetidor de desenhos rítmicos de dança, ou ainda o intérprete dos "rasgados" sonorosos que convidam ao sapateado langoroso e lascivo, mas sim o concorrente quiçá presunçoso no naipe de todo o instrumental congênere dos concertistas.

Já aqui tivemos ensejo de ouvir, várias vezes, o violonista paraguaio Barrios, um técnico desse instrumento que, nas suas mãos, assumia certa superioridade como elemento de expressão, como variedade de efeitos, como exemplar de harmonização interessante na formação dos acordes, como recurso de modulações estranhas, pela sua novidade.

A mesma coisa se dá com Josefina Robledo, que conhece o violão como as palmas de suas mãos finas e sedosas, sendo de se notar que o seu encordoamento não sofreu modificação alguma, o que não acontece com o violão de Barrios que, nesse particular, difere dos outros, porque em lugar das cordas de tripa no sol (3ª), si (2ª) e mí (1ª), há cordas de metal especiais.

E já que trouxemos à baila o nome do violonista paraguaio, cumpre dizer que, se Josefina Robledo não o excede como musicista, a consideramos superior a Barrios quando executa composições de autores espanhóis como Tárrega, Albeniz, Granados, Aguado e outros de mesmo valor. Demais, no arpejo-incontestavelmente a face mais brilhante e de efeito do violão- Robledo é inexcedível. A nosso ver, nas peças de virtuosidade, o sr. Barrios tem a primazia. Mas nas de sentimento e de suavidade poética, a violonista espanhola ganha-lhe a palma. Ainda ontem verificamos isso no seu belo recital. Robledo não extrai sequer do seu instrumento, uma nota áspera que venha a malograr a melodiosa doçura da frase, e por isso o

---

[881] *Correio Paulistano*, São Paulo, ano LVII, n. 20092, 12 jun. 1919, p. 3.

seu forte está no estilo sentimental e delicado. Longe de nós, porém, qualquer insinuação à sua virtuosidade, e a prova disso está na execução que deu ontem à certas peças eriçadas de dificuldades técnicas. Entre outros números do programa executado, chama-nos especialmente a atenção a “Gavote” e o “Minuete”, transcrição para violão do Contratador de Diamantes, partitura de Francisco Braga. O “Minuete”, sobretudo, agradou-nos bastante.

O estimável violoncelista Fernando Molina colaborou também na execução da segunda parte do programa, e fê-lo de modo a despertar aplausos. Mas não será preciso dizer que as melhores e mais ruidosas palmas couberam à formosa e notável violonista Josefina Robledo.

Josefina Robledo - récita para imprensa em 1923[882]

JOSEFINA ROBLEDO. Conforme noticiamos, realiza-se hoje, às 20,30 horas, no salão nobre desta folha, a audição que a notável violonista Josefina Robledo oferece à imprensa desta capital. Virtuose de nome já feito, com sucessivos e brilhantes êxitos nas muitas cidades em que se tem exibido, Josefina Robledo, que possui um belo temperamento artístico, já mereceu da imprensa de S. Paulo, há mais de três anos, calorosos elogios. A notável virtuose levará a efeito depois de amanhã, um sarau de violão no salão do Conservatório, com um programa em que os seus conhecimentos de técnica do instrumento e as suas qualidades interpretativas terão amplo campo para serem evidenciados.

Mais reduzido do que parece ser à primeira vista é o número dos que, com talento e temperamento, se dedicam ao estudo do violão. Instrumento considerado pela generalidade dos músicos e amadores como de extrema pobreza de sonoridade, de recursos acanhados e sem uma literatura musical abundante, modesta tem sido a função atribuída ao violão, e poucos, raros, relativamente, são aqueles que lhe reconhecem capacidade de servir como instrumento solista. Esse preconceito, que tem o valor de todos os preconceitos, isto é, nenhum, já de há muito tempo tomou foros de cidadania, embora não faltem artistas, e verdadeiros artistas que tenham elevado o referido instrumento à categoria de instrumento de concerto, pela perfeição de técnica e alta compreensão do que seja interpretação. Entre estes e são, repetimos muitos, sobressai, pelo conhecimento perfeito das possibilidades técnicas do violão, pela riqueza de sonoridade e pelo seu talento interpretativo, a Sra. Josefina Robledo, que há quatro anos, mais ou menos, se exibiu em S. Paulo e que agora se encontra novamente nesta capital.

Ontem à noite Josefina Robledo realizou no salão nobre desta folha, uma audição dedicada à imprensa, tendo a ela comparecido uma avultada assistência. Para os que não conheciam os seus dotes de artista, Josefina Robledo constituiu uma revelação, tanto mais digna de aplausos quanto nas suas execuções tudo quanto pode parecer acrobatismo, é inteiramente banido. Elegante, precisa e por vezes brilhante, a sua técnica nada tem a ver com os artificialismos tão a gosto da parte menos culta do público. Predomina, porém, na Sra. Josefina Robledo, um fino temperamento de intérprete que compreende e sente a obra dos autores que executa, envolvendo-a quase sempre, de um ambiente de poesia.

Josefina Robledo interpretou ontem à noite, trechos de Beethoven, Bach, Schumann e Tárrega, executando a obra desses autores com o cunho que lhes é peculiar e revestindo-as de muito colorido. A assistência, excelentemente impressionada, dispensou à notável virtuose, francos aplausos no final de cada número. Merece também uma referência especial o violão usado pela concertista, o qual não tem, ao contrário do que poderia supor-se, acréscimo de cordas. Impressiona otimamente pela sua sonoridade e é de fabricação paulista. Foi feito pelo fabricante, Sr. Francisco Pistoresi, desta capital.

A Sra. Josefina Robledo realiza hoje à noite, no salão do Conservatório, o seu anunciado concerto de violão. Dado o êxito que alcançou a audição de ontem, é de prever que uma numerosa concorrência aflua a este concerto, tanto mais que o mesmo obedece a um atraente programa, como é o que a seguir publicamos.

---

[882] *A Gazeta*, São Paulo, ano XVII, n.5124,03 fev. 1923, p. 5.

1ª Parte:

i) “Capricho árabe”, serenata, Tárrega.

ii) “Romances nº 6 e 12”, Mendelssohn.

iii) “Dois estudos”, Tárrega.

iv) “Granada”, serenata, Albeniz.

v) “Canção do berço”, Pujol.

vi) “Tremolo”, Tárrega.

2ª Parte:

i) “Cadiz”, serenata, Albeniz.

ii) “Minueto”, Beethoven.

iii) “Loure”, Bach.

iv) “Valsas op.34, nº 2”, Chopin/Robledo.

v) “Noturno, op 9, nº 2”, Chopin.

vi) “Jota aragoneza”, Tárrega.

Literatura de violão[883]

por Manuel Bandeira

Na sua obra dos *Paraísos Artificiais*, no capítulo intitulado: *Do Vinho e do Hachiche comparados com os meios de multiplicação de individualidade*, Baudelaire evoca em páginas deliciosas a figura de um espanhol que durante muito tempo viajou com Paganini, acompanhando-o ao violão: foi antes da época da grande glória oficial de Paganini.

Levaram uma vida de boêmios ambulantes, vagando de cidade em cidade, de aldeia em aldeia, e onde quer que chegassem, cercava-os logo o espanto maravilhoso do povo ao ouvir as árias, as variações e os improvisos dos dois amigos. A fascinação de Paganini é facilmente compreensível, mas a do espanhol? Todo o mundo sabe como o timbre do violão fica desmerecido junto das vozes de um violino. Era mesmo preciso que esse espanhol, cujo nome ficou esquecido, fosse um ente sobrenatural para sustentar no seu violão o cotejo do violino de Paganini. Sem dúvida uma técnica prodigiosa lhe permitiria tirar sempre do instrumento aquelas vozes redondas e cheias, de emissão tão difícil nas passagens de alguma velocidade.

E são precisamente essas vozes as mais características do violão, aquelas que lhe dão o acento de melancolia e ternura íntimas, o seu encanto de instrumento incomparável para as horas de solidão e sossego.

Para nós brasileiros o violão tinha que ser o instrumento nacional, racional. Se a modinha é a expressão lírica do nosso povo, o violão é o timbre instrumental a que melhor ela se casa. No interior, e sobretudo nos sertões do nordeste, há três coisas cuja ressonância comove misteriosamente, como se fossem elas as vozes da própria paisagem: o grito da araponga, o aboio dos vaqueiros e o descante dos violões.

Desgraçadamente entre nós, o violão foi até aqui cultivado de uma maneira desleixada. É verdade que a sua técnica é ingratíssima e o tempo perdido em adquirir nele um mecanismo sofrível será bem mais compensador aplicado a outro instrumento de repertório mais rico e mais nobre. O desleixo, em todo o caso, era excessivo. Desconhecia-se por completo o dedilhado da mão direita. Basta dizer que se reservava o polegar para os bordões, o índice para o sol, o médio para o si e o anular para a prima. E esse dedilhado de arpejo era pau para toda obra. Havia dedilhados mais extraordinários. Lembra-me de ter ouvido no sertão do Ceará a um cego que só se servia do index. Quando tocava, dava a impressão de estar escrevendo nas cordas do violão. Só com esse dedo Zé Cego pintava o bode... O que não faria ele se conhecesse a verdadeira técnica do instrumento?

Houve também, até bem pouco, uma certa prevenção contra o violão por carregar a fama de instrumento refece, alcoviteiro e cúmplice da gandaia em noitadas de sedução. Era, tipicamente, o instrumento *mauvais sujet*. Ele foi, porém, reabilitado pela visita que recebemos de dois estrangeiros, os quais vieram revelar aos nossos amadores todos os

---

[883] *Revista Ariel*, n. 13, São Paulo, 1924, p. 463-468.

recursos e a verdadeira escola dos grandes virtuoses de Espanha. Refiro-me a Agostinho Barrios e Josefina Robledo.

O primeiro era paraguaio e tinha um jogo mais brilhante, mais pessoal. Era um rebelde, um revolucionário. Embora conhecesse perfeitamente a escola de Aguado (aprendera com um discípulo de Garcia-Tolsa), passava por cima dela muitas vezes. O emprego das cordas de aço, alias, modificando um pouco o timbre do instrumento, exigia uma técnica especial. A de Barrios baseava-se no máximo aproveitamento possível da terceira corda, cujas vozes são mais cheias e pastosas. Todavia Barrios tocava com igual habilidade e encanto no encordoamento de tripa, como tive ocasião de verificar.

Barrios compunha também. Eram próprias a maior parte das peças que executava. Infelizmente nenhuma das suas produções está impressa.

Josefina Robledo foi discípula de Tárrega, o grande continuador da Escola de Aguado, cuja tradição nos veio transmitir em toda a sua pureza. Deu numerosos concertos aqui e em São Paulo, captando o público pela suavidade do som e pela simplicidade e justeza de sua técnica. Tocava as passagens mais eriçadas com a mais tranquila modéstia. Ninguém podia suspeitar que dificuldades ela estava assim vencendo com um sorriso. Era sobretudo notável no arpejo. Josefina Robledo começou a formar alguns discípulos entre nós.

Além disso, observando a sua maneira de tocar, os nossos velhos amadores entraram a corrigir e reformar os dedilhados defeituosos que empregavam, de sorte que hoje já se vai começando a tocar com limpeza e estilo.

Mas o repertório? Eis um ponto que descoroçoa frequentemente os amadores. Comecemos por dizer que o repertório do violão é, além de próprio, todo o repertório do alaúde. O alaúde é um instrumento cuja caixa é parecida com a do bandolim, um pouco maior, braço alongado, e tem o mesmo número de cordas afinadas da mesma maneira que as do violão. O timbre é também o mesmo, ligeiramente mais tênue. Antes da invenção das primeiras espinetas, era o alaúde o instrumento preferido para acompanhamento de canto. Com o aperfeiçoamento dos primeiros instrumentos de teclado começou a decair a sua voga, até que foi quase completamente banido pela chamada guitarra espanhola, o nosso violão. Entretanto, nas mãos das senhoras o alaúde é bem mais gracioso que o violão, embora em si mesmo este seja mais rico de sugestões plásticas, sobretudo se a caixa é de jacarandá. (Picasso tomou-o como tema único de numerosos quadros seus, onde o violão volta sempre como uma obsessão).

Existem entre as canções dos séculos XVI, XVII e XVIII deliciosas bergerettes, maliciosas e tenras, que as nossas amadoras poderiam reviver para aqueles que sabem saborear o antiquado encanto daquele repertório. Nos bons tempos do alaúde escrevera-se também grande cópia de solos em formas de suítes.

Certa vez tomei a liberdade de escrever uma carta ao grande mestre Vicent D'Indy, consultando-o acerca do repertório do violão. Escrevi sem grande esperança de alcançar a resposta. Qual não foi minha surpresa recebendo três meses depois uma bondosa e extensa carta, cheia de informações preciosas sobre o assunto. Vou translada-las aos leitores de Ariel:

Genebra, 10 de janeiro de 1916.

Senhor.

> Queira desculpar a minha demora em responder-lhe, mas desde a reabertura da Escola, no mês de outubro, não tenho nem mais um minuto de liberdade e só por ocasião das férias é que posso dispor de alguns instantes para responder às cartas, numerosas demais, *laissés en souffrance...*
>
> Infelizmente não lhe posso deixar ilusões: nenhum mestre dos tempos passados escreveu para o violão, e mesmo nos tempos mais modernos, não vejo senão as quatro peças para piano e violão de Weber que sejam dignas de algum interesse.
>
> Mas me parece que onde o Sr. devia procurar, seria no imenso repertório do antigo alaúde, cujo único sucedâneo atual é o violão.
>
> Há um sem número de peças para o alaúde, quer peças originais em forma de suíte, quer transcrições de canções em voga no século XVI(batalha de Marignan,etc.). Somente muito poucas foram restabelecidas em notação moderna e todo este tesouro está escrito em tablatura, e esparso em diversas bibliotecas.
>
> Creio que quem poderia informar com mais segurança a respeito das peças transcritas, seria Mr. Henri Expert, bibliotecário do Conservatório de Música; ele poderia em todo o caso, se o sr. Quisesse mandar copiar-lhe algumas das peças que se encontram naquela biblioteca.
>
> Como a afinação do alaúde (a parte as cordas soltas) era, quanto às seis cordas a mesma que a do violão, o sr. não teria nenhuma dificuldade em assimilar essas peças e isso ao menos seria música de verdade em lugar das insânias dos tocadores de violão.
>
> Queira aceitar a expressão dos meus sentimentos de maior consideração.
>
> Vincent d'Indy

A carta que imediatamente escrevi ao sr. Henry Expert, bibliotecário do Conservatório de Música de Paris, nunca teve resposta.

Além das peças de Weber citadas, pode-se nomear a serenata de *Mefistófeles da Danação* de Fausto.

Berlioz levou o seu violão para a Itália e foi mesmo nele que esboçou as melodias que serviriam de núcleo à futura ópera. Manesset, outro prêmio em Roma, também levou consigo o violão, em que dizem ter sido exímio improvisador. Nada, porém, conhecemos dele para o instrumento.

Dos compositores para o violão o melhor ainda me parece ser Aguado. Esse espanhol fez um sucesso espantoso em Paris onde se apresentou por volta de 1825. Não tenho competência musical para decidir se as suas composições se devem também classificar entre as "insânias dos guitarristas". Creio, entretanto, que os três rondós, especialmente aquele em lá menor, podem chamar-se música. O tema de rondó em lá menor lembra o tema do da Patética e os seus desenvolvimentos têm o dinamismo e a bela e forte lógica dos de Beethoven.

Modernamente Tárrega, o mestre de Josefina Robledo, transcreveu para o violão algumas peças clássicas e românticas. Há notadamente uma *bourré* de Bach que está muito bem adaptada.

Creio que são da própria Josefina Robledo umas transcrições que ouvi em concertos seus, de algumas peças de Albeniz e Granados.

Barrios exaltava muito as peças de um certo Regondi (creio que do século XVIII), do qual apenas ouvi uma *Dança Macabra*, com efeitos de dissonância realmente interessantes e....diabolicamente difíceis.

Como se vê, um amador que se disponha a despender tenacidade e dinheiro pode alcançar um repertório sofrível. Todavia, se os nossos músicos e os nossos editores quisessem mostrar um pouco de boa vontade, nós não precisaríamos buscar fora de nossa terra aquilo de que somos tão ricos. Bastava transpor ao violão os nossos maxixes, tangos e cateretês. Em muitos casos, a transposição já se fez, mas não foi escrita. Barrios transpôs a deliciosa *Viola Cantadeira*, mas não a escreveu. Ele, que tem um considerável repertório próprio, onde passa aquela selvagem melancolia de Guarani despaisado na civilização latina, nunca fez imprimir uma só peça!

Os nossos tocadores de violão compuseram peças de caráter brasileiro interessantíssimas. Correm, porém, de oitava. Tais são os maxixes de Arthidoro da Costa, João Pernambuco, Quincas Laranjeiras e outros de igual valor.

Villa-Lobos, o nosso extraordinário Villa-Lobos, que agora está em Paris, disputando com Stravinsky, Prokofiev e Falla o grande páreo do modernismo, tocou violão quando rapazola. E compôs muita coisa que está guardada a sete chaves...e não sei se não as atirou todas ao mar... Ele não gosta que se fale nisso. Preconceito muito pouco moderno e muito pouco nacional, não é verdade?

NOTA DA REDAÇÃO - Para enriquecer ainda mais as informações que traz este interessantíssimo artigo do nosso colaborador Manuel Bandeira, podemos cientificar aos interessados que Manuel de Falla, o grande compositor moderno espanhol tem escrito algumas peças para violão. Assim, no interessante *Tombeau de Debussy* organizado pela *Revue Musicale* há dois anos atrás, e no qual colaboraram os maiores nomes da música moderna europeia Falla figura com uma peça para violão, admirável, em que evoca para finalizar um tema espanhol utilizado pelo próprio Debussy no prelúdio *La Soirée en Grenade.*

(Mário de Andrade).

Um grito d'alma[884]

Impressões sobre o violonista brasileiro Mário do Amaral e Souza

Meu caro Mário:

Há dias, quando vi entrar a caixa de seu violão em casa de meu querido amigo senador Antônio Azeredo, senti um misto de alegria e receio: alegria por ver o nosso instrumento predileto figurar naqueles salões e tristeza por vê-lo despenhar-se do conceito em que o temos para ser dedilhado e menosprezado em mãos inábeis. É que estou acostumado a ter dessas decepções ouvindo nossos tocadores, alguns aureolados, com grande fama e realmente com valor, mas outros sem nenhuma qualidade e cheios de empáfia, sendo estes justamente os que mais se orgulham daquilo que não possuem, o que traz para o mavioso instrumento o descrédito em que ele, até há pouco, era tido. Por isso, confesso-lhe que me assaltou, foi ter de aturar um desses menos escrupulosos cavalheiros.

Pouco a pouco, porém, essa impressão se dissipou: primeiro, porque o simples exame de seu violão me capacitou do cuidado de quem o fez vibrar e depois, ouvindo-o, ferido por essas mãos em cujos dedos há um coração pulsando. Você não pode calcular a minha satisfação em ouvi-lo e, para avaliá-la, mister se faz que lhe conte um pouco de história antiga. Sempre fui um grande amante de música e via no violoncelo um instrumento inigualável. Ele me fazia vibrar, mas essa vibração não era completa: faltava-lhe alguma coisa que eu não sabia definir. Um dia ouvi o nosso inolvidável patrício Ernani de Figueiredo tocar violão. Nunca tive tamanha impressão em minha vida. Senti naquela noite ter encontrado nos mistérios do inseparável companheiro de nossos trovadores aquilo que faltava para mim ao violoncelo. Na manhã seguinte sucedeu o que se deu, talvez, consigo: mais um violão e vários métodos eram adquiridos e alguém procurava formar os acordes primeiros cuja doçura somente nós podemos descrever. Depois fiquei meio louco apreciando o nosso patrício Brant Horta, meu queridíssimo amigo e primeiro mestre, que me deu a conhecer os efeitos que se podem tirar do instrumento. Apesar de tudo, porém, para mim ainda havia um mistério no violão. Presumia eu que ele poderia dar outros muitos efeitos desconhecidos para Carcassi, Aguado, Carenti (sic) e todos aqueles que o estudaram e se propuseram a ensiná-lo em seus métodos. Era essa a minha opinião, apesar de outras em contrário, inclusive a do próprio Ernani. Infelizmente, a morte prematura deste maestro não deixou que ele concordasse comigo, ouvindo como eu, você e todos os que amam o doce instrumento, a grande, a incomparável e querida mestra, d. Josefina Robledo, incontestavelmente, a rainha do violão. Ela aqui ficou e disseminou a escola de Tárrega por mim e outros discípulos.

Esse acontecimento marcou a época em que o violão, tido e havido como instrumento de capadócio, passou a figurar na sociedade, isso porque, até então, ninguém acreditava que se pudesse executar Chopin, Beethoven, Albeniz, Mozart, etc, etc, e instrumento de tão poucos recursos, embora já houvesse excelentes arranjos de óperas e músicas de fôlego. A princípio meu entusiasmo cresceu, mas, dadas as dificuldades da escola, senti que outros discípulos de

---

[884] *A Gazeta de São Paulo,* São Paulo, ano XIX, n. 5586, 07 set. 1924, p. 6.

d. Josefina esmoreceriam. Quanto a mim, persisti e persisto no propósito de vencer as dificuldades, mas me julgava isolado. Conto-lhe isso, para você avaliar a minha surpresa lhe ouvindo, pois tive a mesma impressão da tarde em que pela primeira vez admirei a nossa incomparável maestra. Ouvi aqueles mesmos acordes cheios, aquela nitidez, clareza, expressão, técnica, enfim, vi alguém que executa e sente o violão como ele deve ser executado e sentido. Creio que foi essa a impressão daquela seleta sociedade em que passamos horas agradabilíssimas.

A minha, porém, foi a maior de todas, pois verifiquei haver em São Paulo alguém preso ao companheiro de minhas mágoas e alegrias, que sabe transmitir, como muito poucos, aquilo que sente a sua alma de artista. Não lhe notei um só defeito, e suas composições podem figurar, sem favor nenhum, dentre as dos melhores autores.

Depois de lhe ouvir, sei que já há violonistas no Brasil.

Temos também instrumentos ótimos, como esse de Pistoresi, que nada fica a dever aos Arias, antes, pelo contrário, notei nele maior sonoridade e doçura. Resta agora que você não esmoreça e escreva suas composições para que elas sejam vulgarizadas.

Como você não é um profissional então precisa de reclame, Mário amigo, julguei de meu dever fazer pública a minha opinião a seu respeito, certo de que você não se magoará com a audácia de um grito d'alma do menor de seus admiradores que se assina - Eustáchio Alves.

Música para violão[885]

Os editores Carlos Wehrs e Cia. (Rua da Carioca, 47 – Rio de Janeiro) iniciaram agora uma edição de músicas brasileiras para violão de que recebi os três primeiros fascículos. A série está subordinada ao título *Amigo Violão.* As músicas já impressas são: fasc. I *Sussuaruna*, de Heckel Tavares; *Helena*, de Augusto Calheiros; *Canção da Felicidade*, de Barrozo Neto; fac. II, *Na praia*, do Paulo Moraes; *Luar do Brasil*, de P. Sá Pereira. Os arranjos foram feitos por J. Casado. São estes os esclarecimentos bibliográficos que posso dar.

A ideia da Casa Wehrs é absolutamente ótima e o processo de apresentar as obras de forma tal que todas possam ser executadas por solo instrumental ou por canto acompanhado é de fato o mais razoável pra duplicar a utilidade da empresa. Nós estávamos carecendo mesmo duma publicação assim.

Talvez mais que o piano, o violão é o instrumento mais... nacional que possuímos. Por aí tudo, praceanos (sic), praieiros e sertanejos tiram dele as sublimações sonoras dos anseios nacionais. Uma obra assim que nem a da Casa Wehrs só traz benefícios. Seria um mal se caísse na mão da gente do povo que harmoniza com tanta delícia e tanta ingenuidade, porém gente assim nem ler sabe quanto mais decifrar garrancho de pauta! A publicação se dirige pra gente das cidades, sabendo ler e podendo decifrar um fá sustenido. E é justamente nas mãos das mocinhas e futeboleres cantadores que estas peças bem nacionais, embora nem sempre do melhor nacional, vão ser um benefício enorme. Porque as peças estão harmonizadas até com espírito, às vezes nos acompanhamentos de contraponto e se se vulgarizarem como desejo e espero, vão acabar com a bestice palerma dos acompanhamentos femininos de salão. Percebe-se que J. Casado conhece bem o instrumento e a pouca dificuldade das dedilhações que arranjou não deixa por isso de conservar interesse nos acompanhamentos.

Quanto às peças escolhidas não tenho nada contra elas. Algumas são muito agradáveis que nem a *Sussuarana* de Hekel Tavares e outras até sinceramente bonitíssimas que nem a *Canção da Felicidade*, de Barrozo Neto. E quanto a certas coisas mais comuns e menos originais, não vou agora bancar o etnógrafo português que vive se insurgindo contra a melosidade dos fados e berrando que música popular é outra coisa, mas é *fado* também e nós sabemos o que Villa-Lobos conseguiu fazer do dengoso *Rasga Coração* ou Luciano Gallet da *Foi numa noite calmosa*.

Agora: acho positivamente que a Casa Werhs, já que está empenhada numa divulgação tão benemérita deve de alargar o campo das músicas escolhidas e concertar certos senões das obras já apresentadas. Me parece que dar todas as peças pra um transpositor só vai individualizar por demais a coleção e amaneirá-la. Tanto mais que é possível sem sair da

---

[885] *Diário Nacional*, São Paulo, ano II, n. 259, 12 maio 1928, p. 7.

simplicidade, enriquecer um pouco mais o acompanhamento violonístico não só com uma harmonização mais cuidada como por meio das diversas maneiras de pontear o instrumento, que nem o toque rasgado com que os violeiros fazem às vezes acompanhamentos surpreendentes de rítmica e até harmonização. Outro senão está no tecido da voz no geral um pouco agudo por demais nas obras já impressas.

E alargar a escolha, não se circunscrevendo ao maxixe e a cantiga preceana. O que vai de música popular deliciosa por este mundo do país!...Só os cocos, os maracatus, sambas-do-matuto do nordeste davam pra enriquecer uma França, de coisas puras, fortes e profundas.

E a graça das toadas mineiras e goianas e o sal hispânico das modas sulriograndenses. E os fandangos praieiros de São Paulo. E as melodias de reisados e das danças dramáticas, bumbas-meu-boi, bois-bumbás, cirandas do norte nordeste. E as chulas paraenses. E os cantos religiosos e de feitiçaria, das macumbas cariocas, dos candomblés e pajelanças, dos romeiros e afilhados do Padre Ciço. E as cantigas de carreiros e de boiadeiros de Mato Grosso... Tudo isso é um mundo. Mundo bom, rico, fecundo de verdade que não carece a gente se alimentar de patriotice idiota para afirmar que é mesmo bom.

Ora se junto de cada cantiga urbana generalizada e fácil, servindo de chamariz, a Casa Wehrs botar em circulação documentos desses que enumerei, o valor atual do empreendimento dela será multiplicado, mas multiplicado por cem. E será um serviço formidável prestado à música do Brasil.

M. de A.

Barrios[886]

Em relação a certos instrumentos que nem o violão, abandonados durante um certo tempo ao povo, quando surge um virtuose deles, isso é fruto de mero acaso. Em nossos dias, embora a gente já perceba um justo renascimento erudito dos instrumentos do tipo guitarra, é incontestável que esse renascimento inda não está bem alastrado pra criar uma verdadeira tradição de virtuosidade. Não é como o piano, o violino, nos quais desde criança, muita gente se dedica já com intenção de dar concertos futuros. Tem gente que estuda pra ser pianista. Pra ser violinista. Pra ser violonista, não. No geral os virtuoses de violão são ainda improvisados.

Um indivíduo que gosta de cantar ou de acompanhar cantores seresteiros, que gosta de tocar seu chorinho pra si ou pros outros dançarem, chega a adquirir uma certa ascendência sobre o instrumento e a tocá-lo muito bem. Um dia percebe que é aplaudidíssimo e se arrisca a dar concertos. Chega a vencer assim, principalmente muito louvado pelos literatos. É de então que o violonista aplaudido se improvisa virtuose, estuda mais um bocado, inventa efeitos, atinge um Beethovezinho transcrito e corre o mundo.

Reafirmo: é muito raro o guitarrista que desde o começo seja músico de carreira, virtuose de música erudita. E que sucede? Sucede que quando se improvisa virtuose fica sempre imperfeito e insatisfatório.

Não conheço nada da vida de Agustín Barrios, porém quase posso jurar que ele é do número desses. Positivamente ele não me agrada e acho mesmo que presta um desserviço enorme ao violão com os seus concertos a que tanto falta a pureza ingênua da manifestação popular, como a elevação organizada da música erudita.

Por maior que seja a técnica dele e por curiosos que possam ser os efeitos que tira do violão e os tours-de-force que faz nele os seus concertos resultam duma monotonia dolorosa a que só disfarçam os golpes de irritação em que a gente fica diante duma série incansável de marcas de mau gosto e poderosos erros.

O instrumento se conserva quase todo o tempo numa subalternidade acompanhante que não sai nunca dum discreto mezzo-forte. Falta vigor, falta vida, falta calor enormemente. Falta uma comoção profunda que justifique as interpretações. Não são interpretações, são simples...execuções.

O programa era duma falta de critério absoluta. Com exceção de Sevilha de Albeniz que ficou boa em violão, as outras transcrições perderam completamente o valor nas mãos de Barrios. O que lamento muito, pois as variações de Mozart-Sors são deliciosas nas mãos de Sainz de La Maza.

Quanto a que se estrague, por exemplo, um Noturno de Chopin, como fez Barrios no Municipal antes de ontem, isso nem tem qualificação. Mas dá toda a medida da arte dum artista: deturpação melódica, incompreensão rítmica, nenhuma sensibilidade e preocupação de malabarismo. Barrios não tocou O Noturno de Chopin pelo que este é, mas porque permitia ao executante habilidoso saltitar uma série perfeitamente boba de cadência destituída de qualquer valor artístico.

---

[886] *Diário Nacional*. São Paulo, ano III, n. 703, 15 out. de 1929, p. 7.

E mesmo da técnica de Barrios se tem que falar. Técnica não consiste só em executar coisas difíceis. Consiste também na qualidade de som, na riqueza de gradação deste e muito na claridade de execução. Ora tudo isto é muito relativo em Barrios. Muitas vezes as frases e os arabescos acompanhantes não saem nítidos, os valores sonoros se confundem, a execução se precipita. Por tudo isso, se é certo que em 'Sevilha' a boa transcrição da peça pode me interessar, se me diverti um bocado com certos efeitos de virtuosidade da "Alvorada", não pude perceber em Barrios o "rei do violão" que o programa anunciava. Acredito apenas que atinja os ducados, como provava a numerosa e aplaudideira concorrência de anteontem.

M. DE A.

Barrios[887]

Afinal o que eu tinha que falar sobre Agustín Barrios, já falei. O segundo concerto, realizado ontem no Municipal, só me confirmou na opinião que tive desse artista. É um virtuoso improvisado, com muito deficiente educação estética e a mais relativa de todas as técnicas.

A respeito desta, si consegue às vezes um ou outro efeito da virtuosidade e principalmente com bastante firmeza e nitidez os harmônicos, ela é irregularíssima. Principalmente sob o ponto de vista da clareza. Além da desigualdade sonora que prejudica às vezes totalmente a enunciação das linhas melódicas e deturpa o fraseado, é incrível como Agustín Barrios alinhava as frases rápidas com uma afobação tamanha que tudo fica mal amanhado e duma insuficiência fatigante.

E quanto à concepção estética, a possuir um critério musical verdadeiro, então nesse ponto é que a deficiência de Agustín Barrios é enorme.

A começar pelo princípio: não é possível mais a gente imaginar um violonista de verdade, com uma compreensão legítima do instrumento que toca, usando a encordoação que Agustín Barrios inda emprega. O uso de cordas metálicas é vício suburbano de seresteiro que carece de sons incisivos e metálicos por causa de tocar ao ar livre. Um virtuose de câmara não emprega mais isso não, por que logo percebe que esse vício desequilibra as sonoridades, além de prejudicar a suavidade honesta do violão, da vihuela, do alaúde, da guitarra, qualquer desses nomes serve.

Mas é que subsiste em Agustín Barrios o provavelmente interessantíssimo tocador de musicais populares que ele foi. E todo o programa de ontem inda provou isso bem.

Em Bach, em Chopin, Nossa Senhora da Boca do Monte! Que riqueza de mau gosto, que prodígios de fraseado malfeito, que incompreensão perfeitíssima de estilo. Se pode dizer que estava tudo errado.

Mas já por exemplo na Cueca Chilena, na Grande Jota, que era mesmo grande e maior que um abecedário, pelo menos houve alguma vibração justificada. E mais ainda na Marcha Paraguaya que, Deus me perdoe, pelo menos tem uns efeitos gozados e que de dez em dez anos a gente escutará com prazer.

M. DE A.

---

[887] *Diário Nacional*, São Paulo, ano III, n. 709, 19 out. 1929, p. 7.

Renascimento do violão[888]

Não sei por que pra escrever estas notas sobre o violão, me lembrei de ver o que davam sobre ele os antigos dicionários musicais brasileiros. O que Coelho Machado (Garnier), mesmo na segunda edição, não dá nada. Já o alagoano Isaque Newton (Maceió), nos anima um bocado mais. O bom do alagoano de certo levou com um violão na cabeça como dizem que Newton, levou com a maçã, ficou tonto. Veio falando que o violão é "da forma de um violino mui grosseiro e espesso, com tampo e fundo chatos, tendo no centro um grande orifício circular". E com um saboroso verbo no singular, diz que mais que "os sons se obtêm ferindo com os dedos da mão direita as cordas que calcam os da esquerda sobre as divisões estabelecidas que tomam o nome de trastos" (sic).

Como se vê, é duma escureza exemplar. E assim é que viveu o violão, transportado pelos portugas a bordo das galeras, pra estas bandas de cá. Mas ultimamente o instrumento deu para entrar mais na consciência brasileira. De primeiro servia só pra acompanhar no canto e nas danças de choros e serestas. Mas foi convidado pelo dono da casa pra entrar e tomar um chazinho. Entrou. As meninas se engraçaram com ele. No dia seguinte o seresteiro era convidado pra vir dar lições de violão pras meninas. E o violão se tornou, afinal, um elemento consciente da vida brasileira.

Corre notícia que sempre tivemos pelo menos desde início do século passado bons executantes do violão. Mas, por aqui somente com a convicção violonística do nosso tempo é que esses virtuoses principiaram tomando lugar nos palcos e dando recitais. Se deu entre nós um verdadeiro nascimento do violão que principiou considerado, aplaudido e desvirtuado pela chatice diletante das meninas. Força confessar: as nossas moças tocam horrorosamente mal violão. Basta ver qualquer uma dessas que dão por aí recitais de canto mais ou menos aceitáveis como brasileiras. Tão aplaudidas e tão hábeis em passar bilhetes! Não sabem fazer nos seus instrumentos senão uns os ponteios relíssimos e uns acompanhamentos mais que fáceis, incapazes da mínima polifonia, de harmonias minimamente interessantes.

Violão não é isso não e agora que está se dando no mundo todo um verdadeiro renascimento de interesse por ele: agora que os grandes virtuosos dele, um Segóvia, um Sainz de La Maza, são aplaudidos por toda parte: que alguns dos maiores compositores vivos. Manuel de Falla, por exemplo, Villa Lobos, estão escrevendo músicas especiais para ele, nós temos que ajuntar também o nosso quinhão brasileiro a esse renascimento.

Sainz de La Maza está entre nós e dá hoje o seu segundo concerto. Se alguns ainda imaginam que o violão é pouco chique, chamem-no de "guitarra", se lembrem que Luís XIV nada menos que Luís XIV tocava violão com delícia. E vão escutar as delícias que Sainz de La Maza tira do instrumento dele, um "Hernandez", sonoroso.

É suave, é sutil, duma elegância fina, pouco nossa. Além do gozo puro que dão as execuções de Sainz de La Maza, o que importa, principalmente, é verificar a riqueza dos recursos pessoais do instrumento. Não se trata de comparar com órgão, piano ou cavaquinho. Se trata é de verificar a que perfeição de recursos pessoais o violão pode chegar quando tocado com arte. E uma lição dessas ninguém melhor que Sainz de La Maza pode nos dar.

M.DE A.

---

[888] *Diário Nacional*, São Paulo, ano III, n. 603, 20 jun. 1929, p. 7.

Sainz de La Maza[889]

É difícil a gente dar notícia de um concerto como o de ontem porque até parece coisa imprópria de jornal. Jornal é pra público e este o que menos cogitou na vida foi de ir ao recital de Sainz de La Maza. Por isso o Municipal ontem com os seus ouros assustadores e sem fim, foi o lugar mal escolhido pra uma deliciosa reunião íntima.

Um atilho de pessoas entre conhecidas, se sabendo apreciadoras de Música e não idólatras de violino ou piano apenas, se reuniram, se agruparam nas três primeiras filas de poltronas, nas primeiras frisas. E entre elas um artista finíssimo tocou nosso amigo violão.

Foi um recital excelente. Sainz de La Maza tem no sangue espanhol dele a tradição dos vihuelistas delicados. É sóbrio, duma graça de raça e guitarrela com encanto indizível.

Nos pré-clássicos foi magnífico. Deu uma Sarabanda do Handel, uma Bourrée e uma Corrente de Bach, com exatidão de estilo e de instrumento. As peças se prestavam pra natureza delicada do artista e foi admirável.

Mas todo o programa foi excelente. A flexibilidade espantosa dos dedos do artista lhe permite tirar do instrumento meigo uma coleção variada de timbres e sonoridades sutis, bem dum artista refinado. E mesmo a lutar com os ritmos voluptuosos de Villa Lobos de que executou o adorável *Choros nº1*, Sainz de La Maza, com a técnica e o espírito largos que possui, saiu-se encantadoramente.

Foi deveras uma pena grande a ausência de público. Não há instrumento ruim, há artistas ruins e artistas bons. Estes é que valorizam os instrumentos. Um violão mandado pelos dedos de Sainz de La Maza canta que é uma delícia pura. Vamos a ver na quinta-feira próxima si o artista terá no teatro um público digno dele.

M.DE A.

[889] *Diário Nacional*, São Paulo, ano II, n. 600, 16 jun. 1929, p. 7.

(Sobre José Camargo Pedroso) [890]

O violão, de instrumento dos ranchinhos e das favelas, está tomando lugar nos grandes salões.

Uma agradável iniciativa do snobismo da nossa *jeunesse dorée*.

Certo escritor francês, muito popular em Paris, como, aliás, em toda parte onde há quem aprecie a leitura levemente picante dos costumes modernos, entre os seus muitos livros de tiragens de meio milhão, escreveu um de crítica ao snobismo, equiparando-o a quinta essência das virtudes do século. E, pela boca de um ex-cabeleireiro, ex-scroc, ex-souteneur e quantas outras posições sociais, ele dá aos seus leitores umas estupendas lições da grande arte. Devendo o indivíduo elegante se diferenciar de seus semelhantes burgueses, em tudo deve contrariar o gosto da maioria. Pouco importa que isto lhe agrade, no seu gênio, ao seu feitio artístico pelo êxito de suas atitudes exteriores, até as raias dos martírios religiosos...

E assim têm aparecido pela humanidade, nestes últimos tempos, apetites que a grande média intelectual da espécie não compreende, não chega mesmo a perceber como isso ou aquilo traga prazer a alguém. Digamos, por exemplo, no ramo artístico, literatura, música ou pintura. Os velhos clássicos admirados de tanto tempo, por convicção ou autossugestão, foram logo postos de parte, enquanto se levantaram pedestres a improvisadores de escolas literárias. Estes não sabiam o que escreviam, mesmo porque o seu intuito principal era chocar o meio ambiente com alguma coisa muito disparatada. Com ele formam logo outros tantos *snobs*, também para escandalizar a burguesia. Em público, com ardor nunca visto, combatem os passadistas, exaltando o grande mestre da nova escola.

Na pintura, na música, na culinária, no aperitivo, e assim por diante, o snobismo venceu...

Das cidades burguesas, ou melhor, das grandes capitais prosaicas, São Paulo está ganhando com toda a linha. Centro de trabalho, de atividade comercial, de agricultura, não tem tempo para perder energias com o lado fútil da vida. Os nossos homens de fortuna são no geral rubicundos senhores, que principiaram a vida ao lado de uma companheira honesta, trabalham em casa e ele fora. A fortuna chegou com a velhice, ou quando muito, ao tempo em que a vida é mais que um penoso fardo a carregar.

Sofrendo do estômago, dos rins, do fígado, e balofo de gordura, esse homem de dinheiro não se pode meter na vida das rodas de *snobs*, onde se faz mister uma grande iniciação em todos os vícios, uma tintura de todos os movimentos sociais, umas ideias sobre arte, sobre a cozinha complicada dos restaurantes e um certo treino em apetites mais graves.

Ora, sem S. Paulo, os que podem gastar, de fato, estão no geral sob aquele padrão. São homens que nasceram para o trabalho e vivem para a família, portanto, inimigos da ultra civilização.

Se o snobismo fracassou entre nós, na linha de suas grandes conquistas de uma Paris, temos a registrar, entretanto, pelo menos, sob um aspecto, uma vitória muito interessante e quase patriótica...

---

[890] *Folha da Manhã*, São Paulo, ano V, n. 1832, 13 jun. 1930, p.2.

De uma meia dúzia de anos para cá, senhores e elegantes da capital da República quiseram dar às suas recepções semanais uma nota de originalidade. Estava nesta época, em grande moda, o nacionalismo, em virtude de certas medidas tomadas pelo governo, e pela movimentação literária que se fazia em torno do jeca-tatu...Os poemas de maior sucesso do Catulo da Paixão Cearense, revivendo no Rio a alma do sertão, as trovas dos vaqueiros, a cantiga piegas dos tangerinos, os arrebatos dos desafiadores empolgavam todo o mundo. O poeta de Marroeiro, estava ainda quente do beijo espiritual com que Júlio Dantas o recebeu, depois de reclamar, durante uma sessão em sua homenagem na Academia Brasileira, a entrada do simplório Catulo que espreitava a recepção do lado de fora. A consagração de Ruy, à obra do sertanejo, corrida de boca em boca, depois daquela célebre visita em que o grande poeta nacional recitou ao maior gênio brasileiro alguns dos seus poemas.

Por tudo isto, na ordem do dia, e como maior requinte, foram chamados aos salões das Laranjeiras, de Botafogo, de Copacabana, os malandros das favelas, para tocar um pouco de violão, em festas de alta sociedade.

A frase popular: Comigo não, violão! foi glosada, admirada e repetida pelas moças elegantes.

Desta forma, pela mão do snobismo entrou o violão para a classe dos estudos complementares de gente do alto mundo. O instrumento que era tocado pela gente de escória social, pelos vadios do morro do Pinto e da Saúde, conquistou por isto mesmo as graças do mundanismo requintado. A sensação de parecer um pouco com aquela gente, a nota extraordinariamente esquisita de tocar um instrumento bem diverso dos moldes clássicos, e um pouquinho da influência hereditária do sentimentalismo indígena, arrancaram do esquecimento o pinho em que Zé Manduca conquistou tantas Nhás Chicas.

Assim é que o instrumento nascido no meio dos matos, pelos recantos mais distantes do burburinho das cidades, chorando as mágoas de uma paixão eterna do nosso caboclo pela natureza infinita que o envolve, somente logrou ser admirado quando o *base fone* o tornou um símbolo da malandragem!

Em São Paulo, os apreciadores do violão aumentam dia a dia. Queremos crer mesmo que tal movimento já seja hoje produto de uma compreensão artística, mais do que uma fútil exteriorização.

Deste surto ainda ontem tivemos mais uma confirmação, em rápida palestra que mantivemos com o sr. Pedroso Camargo, um dos maiores afeiçoados daquele instrumento, e os dos grandes compositores de suas músicas.

Você pode crer, disse-nos ele, que se tudo a princípio foi como diz um gosto pela novidade, agora o mesmo não é lícito afirmar-se.

Lembrou então o nome de Oswaldo Soares, um dos melhores professores de violão de São Paulo.

Ele tem preparado turmas e turmas de alunos, e dia a dia antevê o desenvolvimento de simpatia pelo nosso instrumento.

Tomando o seu pinho Pedroso Camargo tocou depois para nós uma nova composição sua, *Juramento*. Feita especialmente para o violão, por um apaixonado e entendido, essa música tem como as demais da lavra de Pedroso Camargo, uma grande vida, um colorido brilhante e melodioso.

Dentro de poucos dias, ajuntou ele, ao terminar a música, eu tocarei *Juramento*, pelo rádio. Fiquem, pois, os leitores de sobreaviso, pois vale a pena ouvir Juramento.

Grande Concurso de Música Brasileira[891]

João Dos Santos, o grande abnegado

João dos Santos sobe hoje ao alto de nossas colunas para falar, com aquela autoridade do velho mestre do violão, aos nossos leitores sobre a sua carreira artística e, particularmente, sobre as mil e uma dificuldades que se encontram nessa mesma carreira.

João dos Santos nasceu no Rio e aprendeu com os "chorões" cariocas; música, aprendeu com ...os seus alunos, chegando a conhecer hoje alguma coisa de harmonia.

João dos Santos tem levado uma vida de dedicação e de sacrifício pelo seu companheiro inseparável. Em São Paulo, e depois em Campinas, Santos, Piracicaba, Curitiba e Porto Alegre, João dos Santos vem, de cinco anos a esta parte, batalhando pela divulgação de sua arte, ora ensinando, ora abrindo cursos de violão, concorridíssimos, ora realizando noites de arte brasileira, ora organizando grêmios com a cooperação de elementos dos meios em que tem vivido.

Referindo-se ao nosso entrevistado de hoje, disse o nosso colega Osório de Souza, no "Jornal de Piracicaba": "Tudo isso me passou pelas ideias como bulcões arrastados impetuosamente pela fúria da ventania, enquanto num dos aposentos do Hotel d'Oeste, o violonista João dos Santos me proporcionou horas deliciosas de sonho e de saudade, enquanto empunhava o seu mágico companheiro e me demonstrava que mesmo as composições patéticas do inexcedível Chopin podem por ele ser traduzidas com mais dolência do que pelo piano, com mais angústia do que pelo violino".

O violonista João dos Santos é modesto e de caráter absolutamente destituído do terrível mal que se chama autolatria e que é tudo quanto de mais vomitivo se vê frequentemente no mundo. O violão é um instrumento de grandes recursos, porém esses recursos são alcançados com extrema dificuldade e à custa de acrobacias que chegam a ser assombrosas, quando não vencidas, assim como se apresentam por vezes de uma facilidade banal no teclado do piano.

Para tanto, só tem capacidade os artistas de raça, aqueles que possuem a arte nas veias, escusando-me de acrescentar que nessa fileira de honra está o nome de João dos Santos, o digno violonista que ora apresento à sociedade.

Chegou a vez de João dos Santos:

A arte brasileira e seus artistas são tão esquecidos em São Paulo, que o Concurso d'*A Gazeta* dado o entusiasmo com que foi recebido, parece-me, vai abrir um novo horizonte no amor que devemos devotar a tudo que é nosso. A R. E.P. e a Rádio Record, indiscutivelmente têm cooperado grandemente em benefício da nossa música, mas ainda é pouco: precisamos de muito mais. Lastimo profundamente a falta de estímulo e auxílio que deveriam receber os artistas, da parte de quem, com a força e o poder vem se descuidando lamentavelmente da cultura artística da nossa gente. O artista não é bem compreendido e encontra obstáculos difíceis de serem vencidos. Quem se atreverá a realizar um recital de arte, esperando a presença espontânea dos contribuintes?

---

[891] *A Gazeta*, São Paulo, ano XXVI, n. 7553, 16 abril 1931, p. 2.

O missionário terá que sair à rua, de porta em porta, mendigar a compra de um ingresso, e isso mesmo para conseguir o suficiente para pagar os impostos onerosos a que estão sujeitos. Aluguéis de teatros caríssimos, despesas de hotéis, viagem, anúncios, prefeitura, impostas de água, sanitários, autores, federal, municipal, estadual, policial e não sei mais o que... imaginem (oh: barbaridade) que para se realizar um recital de arte em São Paulo, ou em qualquer cidade do interior, além de tudo, por lei, paga-se à polícia - alvará 108$000.

Cento e oito mil réis!!!

Por quê?

Qual foi o crime que a arte fez para merecer tão grandes castigos?

Quem poderá resistir a este peso formidável?

Felizmente, não há mal que sempre dure, e os meios artísticos estão muito animados. Há esperanças. O Messias deve aparecer. Sei disso e tenho provas pessoais que os homens mais representativos do novo regime governativo são fervorosos apreciadores da nossa música e amigos dos artistas.

As esperanças não são destituídas de fundamento. A Arte merece e deve ser protegida. Como o grande sábio já disse que a pujança de um povo se conhece pela sua cultura artística e Eça de Queiroz escreveu: Tudo morre neste mundo, menos a arte.

A arte não morrerá mais, se o Salvador não aparecer em São Paulo, os artistas acabarão morrendo, sincronizados.

E o violonista João dos Santos continuou: ``Para não fugir à praxe criada pelos meus distintos colegas, vou também votar no meu artista predileto: Maria Branca. Aproveito a oportunidade para pedir aos meus amigos que não enviem mais votos com o meu nome para o concurso d'A Gazeta. Estou colocado em quinto lugar, e isto muito me conforta. Em último seria pouco em quinto lugar é bom e melhor colocação seria demais. Eu não mereço tanto".

Falando de seus colegas, disse-nos o nosso entrevistado: no gênero clássico Aristodemo Pistoresi é um colosso. Antônio Giacomino, uma verdadeira revelação, os alunos que o prof. Oswaldo Soares apresentou na R. E. P. podem ser incluídos entre as notabilidades violonísticas: um filho de Melinho, aluno de Atílio Bernardini, também já pode compartir com os mestres: Benedicto Chaves, já é muito conhecido e não precisa referenciais e muitos outros.

No gênero regional, os melhores são Petit, Masseran e o Armandinho, que elevam bem alto o gênero que abraçaram.

Como se vê, já está provado que o violão não é apenas um instrumento de serenatas. Em São Paulo na época presente o violão é um caso muito sério.

Termino as minhas lembranças fazendo uma ligeira referência a competência mundialmente reconhecida de Alberto Baltar, que, modestamente e quase ignorado, vive entre nós há perto de 40 anos. Baltar, em composições para o violão, é incontestavelmente, o rei!

***

João dos Santos é um grande abnegado. Pelo seu violão e pela música brasileira tudo ele tem feito, desde a solidariedade ao sacrifício, para a grandeza e para a vitória de sua arte.

Grande Concurso de Música Brasileira[892]

Um virtuose do violão

Antônio Giacomino, o jovem violonista paulistano, não podia ficar esquecido, nesta hora de revelações encantadoras em que nossa alma vibra do mais intenso júbilo.

Giacomino nasceu em S. Paulo. Estudou música com o professor Genaro Romano e violão, um certo tempo, com o prof. Leopoldo Silva.

Estreando em um lindo festival do nosso Conservatório, Giacomino já realizou com sucesso diversas excursões pelo interior do nosso Estado. Uma das nossas belas noites de arte, que guardamos em memória, foi levada a efeito pelo concertista conterrâneo no salão nobre do Liceu Coração de Jesus.

Referindo-se ao artista cujo nome honra hoje as nossas colunas, disse o jornalista de S. Paulo.

No artista visitante, de início, verificamos o traço predominante do seu carácter. É de uma modéstia notável e de uma simplicidade rara. Tem a alma de artista que se fez pela inteligência e pelo esforço próprio.

Antônio Giacomino nos oferece ainda uma circunstância interessante: embora possuindo este nome, nenhum parentesco há entre ele e o saudoso Jacomino (Canhoto).

No entanto, a considerar-se a sua mocidade, ressalta-se que o jovem virtuose do violão será, forçosamente, o substituto daquele artista que tanto soube prender a alma emotiva de S. Paulo.

Exímio intérprete do violão, Antônio Giacomino (Lourinho), constitui uma revelação da arte brasileira.

Estas palavras são justas, estas referências são merecidas: Lourinho, que veio a nossa redação trazido pelas mãos amigas de Masseran, é realmente um artista em toda a extensão da palavra, pairando acima de todos os interesses que não tenham uma correspondência imediata com a sua finalidade artística.

O seu método é o de Dionísio Aguado. A sua especialidade, a música estrangeira. Não importa que assim seja: mormente quando sabemos que, de quando em vez, ele nos delicia com os acordes caprichosos de seus originais, entre os quais destacamos: *Uma noite na roça* (cateretê), *Meiranita,* (valsa) e *Cruzeiro do Sul*, (marcha).

Os números de mais sucesso do repertório de Giacomino são: *Miserere* (trovador); *Astúrias*, de Albeniz, *Capricho Árabe*, de Tárrega, *Dança das horas*, da Gioconda; *Aragonesa,* de Tárrega, *Nocturno,* de Chopin, *Gavota,* de Barrios e de Czibulka e *Hino Brasileiro*.

Referindo-se aos seus colegas, disse-nos Giacomino: “no gênero nacional é João dos Santos o nome que mais admiro, porque é o mais perfeito que conheço; no gênero clássico, o mais completo é Aristodemo Pistoresi”.

---

[892] *A Gazeta,* São Paulo, ano XXV, n. 7551, 13 abril 1931, p. 2.

Grande Concurso de Música Brasileira[893]

Um artista completo

Dormeville Camargo na redação da Gazeta.

Se outra virtude não tiver o atual movimento, esta pelo menos, jamais poderá ser negada aos que se vêm batendo pelo bom nome da música brasileira a de revelar ou de por em destaque, o nome dos nossos artistas.

E já será uma consolação o reconhecer-se tanto. Pouco importa, porém, que haja em nosso meio artístico quem nos negue esta virtude: mesmo porque estamos trabalhando para uma finalidade que nem a todos será dado perceber.

Lançando hoje a publicidade o nome de um desconhecido, amparando amanhã o de um artista menos protegido da sorte, relembrando ao depois o de um mestre esquecido, tudo fazemos absolutamente dentro do nosso ponto de vista, sem preferências *ne parti-pris* (sic). Para nós, neste momento, só existe um alvo a se alcançar - a música brasileira; e um caminho a seguir: - a divulgação dos nossos artistas.

É dentro dessa orientação que vimos trabalhando: e os aplausos diários que temos recebido de certo que parte, em grande maioria, de nossa absoluta imparcialidade e da questão absoluta que fazemos de não medir a metro os nossos valores. Grandes e pequenos, divulgados ou desconhecidos, todos receberam da Gazeta o quinhão de recompensa que lhes cabe.

Hoje chegou a vez de Dormeville Camargo, cuja visita muito nos encantou, pelo cunho de arte e de espírito de que se revestiu. Dormeville é, antes de tudo, um artista. Um artista que encanta pela voz, pela palavra, pelo pinho. Alma de artista, poucos viverão, como ele, dentro de sua arte, esquecidos as mais das vezes, de si mesmos.

Dormeville nasceu em Sorocaba e estudou em Itapetininga. Principiou pelo clássico violão de linha de carretel. Aqui em São Paulo estudou canto com o maestro Pesce.

Começou a vida artística como amador, nas lindas e ingênuas festas do interior paulista.

Já na capital, estreou no Theatro Sta. Helena, em 1925. Na Rádio Educadora, foi um dos elementos ainda hoje lembrados, dos programas de Amaral César, dos quais faziam parte, dr. Plínio Castro Ferras (humorista), Arnaldo Pescuma (canto), Acrisio de Camargo (imitador caipira); Augusto Santos (canções finas); Larosa Sobrinho (violão) e outros.

Temperamento extraordinário os verdadeiros artistas. Dormeville empolga ao violão quando executa, por exemplo, a marcha de sua autoria "Itararé", de incontestável beleza, ou quando canta, com aquela voz sadia de pássaro do norte, as lindas canções e as emboladas gostosas de Catullo e Calazans.

O interior em peso conhece o Dormeville, Mato Grosso e Paraná também. Por aí afora, Dormeville tem trabalhado, ao lado de Fróes, de Dulcina de Moraes, de Atília Moraes.

---

[893] *A Gazeta*, São Paulo, ano XXV, n. 7524, 11 mar. 1931, p.2.

Dormeville Camargo é, agora, diretor artístico de uma nova fábrica de discos de propriedade de Hildebrando Pacca (Rua Frei Caneca, 164), cujas primeiras gravações, feitas por Dormeville são: a Marcha Itararé (solo de violão), Evangelina (canto), Domadô (cateretê caipira paulista), etc.

Resta agora a São Paulo dar a César o que é de César: Dormeville Camargo, um artista completo, é o que São Paulo tem mais seu: poucos terão dado ao cateretê paulista a atenção que lhe vota o cantor sorocabano.

E Dormeville o merece...Não somos nós os que afirmam...são as musas as lindas musas amigas do poeta do pinho, que tais coisas nos dizem.

Grande Concurso de Música Brasileira[894]

A Casa França oferece à Gazeta um lindo violão de concertos destinado ao violonista vitorioso

O entusiasmo que se vai notando cada dia, nos arraiais da música brasileira, é para a Gazeta, que está fazendo esse movimento com o objetivo primordial de pôr em relevo os mil e um valores do nosso mundo artístico, o prêmio merecido de sua lembrança.

Diariamente recebemos a visita de figuras de destaque e de voga do mundo artístico. Ora é um compositor de renome que nos vem trazer o apoio de sua experiência, ora é um moço que vem nos oferecer um pouco de sua esperança, ora é um executante exímio que nos delicia com a perfeição de sua técnica.

Agora, chegou a vez de despertarmos na classe dos negociantes da música a sua simpatia pela nossa causa. Ou melhor, pela causa deles próprios.

Trata-se de Sr. José França, um dos mais antigos e inteligentes negociantes de música em São Paulo, velho amigo e companheiro entusiasta dos nossos artistas.

Visitando-nos, o sr. José França, que é proprietário da Casa França, à Rua Líbero Badaró, 73 A, veio trazer-nos o seu aplauso a campanha que estamos fazendo, e, entusiasta deste movimento de valorização nacional, apressou-se a oferecer ao violonista a ser premiado pelo concurso de A Gazeta, um lindo violão de concerto.

José França não é figura desconhecida do nosso meio, é, antes de tudo, um daqueles que se esforçam pelo soerguimento da música brasileira e que batalham diariamente pelo seu alevantado objetivo. Tendo colaborado ao lado de Foca, Abigail e Luiz Moreira no ressurgimento das nossas canções, é, como todos os vendedores inteligentes, um conhecedor das mil e uma questões que dizem respeito à arte, no tocante às barreiras materiais que precisamos vencer para a vitória da música nacional.

Assim é que, em palestra, José França falou-nos demoradamente sobre a questão há poucos dias ventilada precisamente pelo compositor Roberto Splendore: a reforma da Associação Nacional dos Negociantes e Editores de Música.

É necessário haver mais liberdade no nosso comércio, para que, por sua vez, o artista também veja compensado os seus esforços. E para isto, a reforma dos estatutos da Associação é pouco, eu preferia ver a produção nacional livre de todas as peias para que, Prometeu libertado, o artista brasileiro pudesse ser elevado às alturas que ele merece.

A Associação tem causado a morte da nossa música. Pode-se dizer que ela está fazendo com a musa brasileira e que os plantadores fazem com o comércio da outra malfadada musa paradisíaca...que deixam apodrecer milhares de cachos de bananas em Cubatão, fazendo verdadeiros lastros, só para não baixarem o preço do mercado...

Os seus estatutos têm exigências descabidas, em desacordo com o que aspiramos: um comércio livre para homens livres.

---

[894] *A Gazeta*, São Paulo, ano XXV, n. 7502, 12 fev. 1931, p. 2.

Por exemplo: o preço determinado pela Associação, muitas vezes elevado ao triplo do preço antigo. É o vender pouco, ganhando muito. O povo que pague o pato. As casas não filiadas ao *trust* sujeitam-se aos maiores aborrecimentos. O entendimento entre os editores principais para lançarem somente os seus prediletos, isto é, aqueles que fazem música não para educar o povo, mas para explorá-los, faz com que o compositor só possa imprimir as suas obras nos editores associados, sob pena de não poder vendê-las no mercado. Os negociantes são obrigados a vender pelos altos preços estabelecidos às cópias de músicas, quando aos preços antigos os editores ainda teriam lucros fabulosos. O negociante que for pego em flagrante vendendo músicas a preços menores, será censurado, em caso de reincidência, pagará a multa de 3:000$000, que será representada por um título aceito, com vencimento em branco, em poder da Associação. Para abrir uma nova casa, um negociante é obrigado a comprar estoque de 1 a 20 contos de músicas e isso mesmo se os dirigentes da Associação quiserem. Se eles compreenderem que esta nova casa virá trazer inconveniente ao seu comércio, não dará permissão para a sua abertura. Isto se verifica diariamente.

Que vantagem trouxe ao comércio da música brasileira esta tal Associação? E levou extraordinariamente o preço das cópias, dificultando a difusão da música nacional, fazendo diminuir as vendas, trouxe a paralisação completa ao nosso comércio, minou de profundo desânimo os compositores nossos, moços e velhos, e principalmente aqueles que escrevem com as vistas dirigidas para o futuro da arte.

Precisamos acabar com a Associação, antes que ela acabe conosco.

O Conservatório também está a merecer nossa atenção. A sua parte didática, em 1927, compunha-se de músicas de todas as nações. Era preferível que fossem de uma só, da nossa. Todavia, tratando-se de uma casa de ensino, nada mais natural que se desse aos estudantes conhecimentos gerais. Hoje, é composta exclusivamente de obras estrangeiras e nem ao menos algumas peças brasileiras são recomendadas aos alunos. Quando acontece figurar uma peça brasileira, tem tudo em si, menos o ritmo bárbaro e atordoante dos temas brasileiros.

É preciso, pois, para fazer-se uma obra de real merecimento, acabar-se com a exclusividade de certas casas editoras em nosso Conservatório e que nele sejam recebidos os nossos verdadeiros compositores e as suas obras até agora atiradas ao esquecimento.

Aliás, com os novos horizontes abertos pelo ilustre moço, atual diretor da Instrução Pública, não estou longe de ver que as minhas verdades foram ouvidas: A Escola Nova recomendo, pois, uma ligeira visita ao nosso Conservatório.

Despedindo-se da Gazeta, José França, falou-nos de sua admiração pelo compositor João Gomes Júnior autor de *Sinos da Aldeia* e *Despeito*, o qual foi quem adaptou no Brasil, o estudo de música pelo sistema analítico.

Grande Concurso de Música Brasileira[895]

Larosa Sobrinho

Desde criança, Larosa Sobrinho tem tido um companheiro inseparável de todos os dias: o seu violão. Aos 12 anos realizava em sua escola o seu primeiro festival.

Não teve professores. Irmão gêmeo de seu violão, Larosa de tal forma se identificou com ele e de tal maneira penetrou nos seus mistérios, que terminou criando o seu estilo, a sua escola, o seu método.

Porque Larosa Sobrinho é, sem dúvida, o nosso maior violonista prático.

Não que ele despreze a música. Homem prático, ele procurou tirar de seu instrumento tudo aquilo que este, ingratíssimo embora, pode dar.

E tirou. É o seu método. Larosa Sobrinho, graças à sua maneira interessante de ensinar, facílima, está apto a fazer qualquer pessoa dedilhar em três meses com extraordinário relevo, as cordas do violão, aquelas mesmas cordas que constituem um verdadeiro mistério para tantos.

É a prova de quanto afirmamos serem os seus inúmeros alunos e admiradores, muitos dos quais precisaram apenas dois meses para saírem mundo em fora...dando lições!

Larosa aperfeiçoou-se em turnês artísticas que alcançaram sucesso pelo interior, com Arnaldo Pescuma.

Na Rádio Educadora, na sua primeira fase, vamos encontrá-lo à frente da direção artística, nos sempre lembrados programas Amaral César.

E quantos elementos, hoje de nomeada incontestável, foram levados à Rádio pelas mãos amigas de Larosa Sobrinho...Genésio Arruda, Francisco de Lima, Plinio Ferraz, Eduardo Dohmen, Pachequinho, Arnaldo Pescuma, Pilé, Sampaio, Fernando, Armandinho, Dormeville de Camargo, Spartaco Rossi, Vicente de Lima...

Entre as suas composições para violão, *Rosas, Simpatia, Sombras, Miss-tura, Macha Corinthians Paulista*, e a popularíssima Marcha dedicada a Izidoro, são trabalhos belíssimos que desafiam a técnica de muitos solistas, mormente daqueles que não estejam, como Larosa, profundamente integrados nos segredos do rebelde instrumento.

Larosa tem gravados, na Parlophon: Baianinha, *Cada vez que eu lembro dela*, *Miss-tura*, samba e a marcha *Corinthians Paulista*.

Um nosso colega de Santos, por ocasião de seu último concerto na cidade praiana, teve estas palavras merecidas para Larosa:

O prof. Larosa Sobrinho, efetivamente, é um virtuose do violão, não só pela invejável técnica que possui, como ainda pela delicada interpretação que sabe dar a todos os autores.

---

[895] A Gazeta, São Paulo, ano XXV, n. 7553, 15 abril 1931, p. 2.

Larosa se fez ouvir, domingo último, na Associação dos Empregados no Comércio de São Paulo, executando: *Ouro 18*, marcha; *Serenata*, de Toselli e outros números, sendo aplaudido com verdadeira admiração.

Porque Larosa Sobrinho merece: pela sua técnica, toda sua, pelo seu sentimento, pela finura, pela sua leveza.

Praticamente, poucos artistas erguerão barreiras à execução clara, firme, segura, impecável de Larosa Sobrinho.

Grande Concurso de Música Brasileira[896]

Paraguassú

Não foi sem razão que Menotti Del Picchia, em uma de suas lindas crônicas, chamara-o de o ingênuo Paraguassú. Porque Paraguassú tem realmente, na sua arte, como na sua vida, uma como auréola de esplêndida simplicidade que atrai e cativa.

E Paraguassú trouxe também à Gazeta a satisfação de seu aplauso sincero e amigo.

Paraguassú, talvez o não sabiam os seus admiradores, é paulistano da gema. Começou a sua aprendizagem tocando violão, em casa, recebendo de seu pai os seus ensinamentos de conhecedor profundo do pinho. Com a idade de 11 anos atirou-se à vida, e de então passou a conviver ao lado de Eduardo das Neves, de Mário Pinheiro, a maior revelação brasileira do violão, de Catulo e de Canhoto, vivendo na mais sincera admiração de todos eles.

Na sua carreira artística já tem sentido momentos de extraordinária emoção. O seu maior entusiasmo, porém, lhe foi despertado pela organização das primeiras noites brasileiras, feitas por ele e pelo saudoso Canhoto, no nosso Theatro Municipal. O povo paulista soube dar ao artista patrício as palmas de sua vitória.

E foi daí que veio o amigo de que se revestiu para a luta em prol da música brasileira, nosso tempo esquecida com a invasão dos foxes americanos e dos tangos argentinos.

Foi ainda Paraguassú o primeiro a fazer uma audição de canto na nossa Rádio Educadora, também desta vez ao lado de Canhoto.

O Brasil, ele, como poucos, o conhece. De norte a sul, o seu nome é dos mais populares. Pelo norte, principalmente, que ele considera a fonte cristalina de todos os motivos musicais brasileiros, em excursões vitoriosas, ele tem, com o seu conjunto, viajado como verdadeiro artista, bebendo naquelas paragens a água deliciosa de sua poesia. E são seus companheiros o Grany, o Torres, o Moleque, o Sampaio e o Zezinho, seis pessoas distintas e um só conjunto verdadeiro: o Verde-amarelo.

No Rio, onde Paraguassú quase que passou a mocidade, entre o samba crioulo e o batuque bravo do morro da Viúva, organizou em 1926 uma linda noite brasileira, da qual fizeram parte Catulo, João Pernambuco, Zeca Ivo, no antigo Carlos Gomes, em uma sessão do espetáculo da Cia Margarida Max.

Foi mais uma noite vitoriosa de Paraguassú e porque não dizermos, da arte brasileira.

A última viagem do Paraguassú foi ao Paraná. O que foi esta turnê, como todas as outras, fala, melhor que qualquer elogio, uma das inúmeras cartas recebidas pelos cantos paulistas.

Paraguassú:

O que me traz à vossa presença é a imperiosa necessidade de expandir a impressão que a vossa voz tão bela causou-me no coração. Amante da arte e do belo, a minha principal paixão é a música e a poesia. Porém, de todas as vozes que até hoje ouvi, a vossa foi a que mais me

---

[896] A Gazeta, São Paulo, sexta-feira, 20 de fevereiro de 1931, p. 2.

arrebatou. Ela possui uma sonoridade que encanta: faz crer em torno de vós um ideal sonhado, e dir-se-ia ao ouvir os vossos versos que é o nosso próprio coração que assim chora.

Que felizardo, este Paraguassú, ingênuo é que ele não é! Mas, deixemos de invadir a seara alheia e tratemos do artista...

Paraguassú estudou canto com o maestro Eduardo Castelhano, já falecido. As suas composições de mais sucesso foram: *Bem-te-vi* (embolada), *Triste Caboclo* (samba-canção), *Morreu meu sabiá* (canção que se canta em todas as escolas), *Brasileirinha* (canção), *Nunca Mais*, a sua canção de maior sucesso atualmente.

Há 17 anos gravou os seus primeiros discos, e foi o primeiro a fazê-lo, e hoje tem uma série imensa de discos gravados pela Odeon, pela Phoenix, pela Columbia, com a qual está contratado atualmente. Entre estes, citam-se como de extraordinário sucesso: *Leão do Norte* (Marcha), *Sofrer, Ruínas de um beijo, Coração magoado*, e *Lamentos*, valsas; *De outro mundo* e a canção *Sou brasileirinha*, em que Paraguassú canta o sentir do nordestino lançado pelos revezes da vida no seio cosmopolita das grandes cidades:

Que coisa horrível,

o meu povo tá enxertado;

já despreza a própria língua,

Tudo aqui tá atrapalhado,

Eu vou-me embora,

Lá pro Estado de Alagoa,

Quero ver a minha gente,

Brasileira, gente boa.

***

Paraguassú falou de nosso concurso:

É uma iniciativa ótima, que levará o entusiasmo à mocidade e fará com que todos se interessem mais pela música brasileira. Apenas, com esses poucos dias, já se percebe que há entre nós alguma coisa a exigir a nossa atenção: a música brasileira. Todos os nossos artistas estão sinceramente satisfeitos com a Gazeta e com a Rádio. Quanto a mim, a Gazeta sempre foi meu jornal predileto.

Tudo nela me agrada, inclusive as suas páginas esportivas, as mais minuciosas e as mais bem cuidadas que conheço. “Como você sabe, eu também sou do esporte...”,

O Falleti, neste ponto, assustara o nosso visitante com o seu infalível tiro de magnésio.

E Paraguassú terminou:

Diga aos leitores d'A Gazeta, que o Paraguassú não poderia fazer exceção à regra: assim, ele quer publicamente dizer de sua admiração pelos astros da música brasileira. Tupinambá e João Seppe, Catullo, o estilizador das nossas modinhas; Oswaldo Soares, o técnico do violão, e...pela sua terra e sua gente!.

Grande Concurso da Música Brasileira[897]

Petit

Petit é o nome de guerra do ilustra Hudson Gaia, o aplaudido Nhô Chuvisqueiro da primeira trupe sertaneja de São Paulo, organizada pela Cigarra.

Petit é filho de Jacareí. Descendente de família brasileira, o apelido Petit serve apenas para dar valor ao produto nacional. No Brasil é assim mesmo, casimira que não tenha o carimbo "made in England" não serve...

Criou-se em São Paulo vendo os outros tocarem. Quando já era um mestre do violão é que recebeu algumas lições de música de Benedicto Gaia e Navajas.

Em 1919 fixou residência em Mogi das Cruzes, tomando parte como amador no teatrinho daquela cidade, cantando e representando como tabaréu. E surgiu o "Nhô Chuvisqueiro" já consagrado pela popularidade.

Em 1920, Floriano Masseran convidava-o para reforçar o Grupo Sertanejo da Cigarra, organizado por Gelásio Pimenta, saudoso diretor daquela revista. Era uma trupe de onze caipiras, caracterizados como verdadeiros e autênticos tabaréus. Francisco Nascimento Pinto, Bellarmino, Antônio Nollis, Manuel T. Santos, Hudson Gaia, Chuvisqueiro; Leopoldo Antunes, João Flagelo, Floriano Masseran, Jordãozinho, Fernando Patau, Januário Nollis, Natal Nollis, José da Fonseca Osório, Luiz O. Lagoa e Nestor de Faria Lemos.

Do grupo da Cigarra também fizeram parte Zezinho, J. Santos, J. Alvim, Chiquito e F. Lima, já em fins de 1921, quando o saudoso conjunto foi carinhosamente ouvido no Palácio dos Campos Elíseos.

Em 1924 voltou para São Paulo como banjista do jazz de Luiz Salvans. Em 1927 fez uma viagem à Argentina, realizando em seguida uma excursão pelo interior do Estado com Alonsito e Henrique Bifano, que foi o primeiro a formar grupos regionais entre nós. Bifano sempre batalhou pela música brasileira.

O mesmo trio Alonsito-Bifano-Petit figurou por muito tempo nos programas da Rádio Educadora, quando no Palácio das Indústrias, até que em 1928 foi Petit convidado a fazer parte do grupo regional da mesma, em cujo conjunto ainda hoje figura como um violonista de tradição entre os grandes acompanhadores paulistas.

Como compositor, Petit estreou vitoriosamente, com Nhá Carola, o maior sucesso deste ano. As suas outras composições são: Vaga esperança, valsa; Lambary, Choro; 7 fôlegos, choro; Enigma, choro; Na luz do teu olhar, valsa; Eu não souber dar valor, samba; e Não quero outra vida, Bem te vi, choros, e Loco-toco, embolada.

Gravados tem: Alma Herida (tango, disco Columbia, por Alonsito) e Nhá Carola, marchinha, gravada na Victor, por Helena P. de Carvalho e Pilé, Petit, que já trabalhou para a Ouvidor,

---

[897] *A Gazeta*, São Paulo, São Paulo, ano XXV, n. 7610, 22 jun. 1931.

Victor e Brasilphone, gravou durante um ano sob contrato, para a Columbia, ao lado de Zezinho, Gaó, Jonas Aragão, Grany, etc.

- Gosto imensamente de Pilé. Pilé canta e se submete às apreciações dos amigos. Entre os colegas, acho justo o que disse João dos Santos sobre Masseran e Armandinho e aprecio como acompanhador Fernando Chaves. Zezinho para mim é o maior banjista que possuímos; tendo-o ao meu lado com cavaquinho, estou como eu quero, pois acho desnecessária outra qualquer figura.

- "Acho que as fábricas de discos não deviam exigir exclusividades dos compositores. O compositor devia ter o direito de mandar gravar suas músicas em uma ou mais fábricas, não pelo lado comercial, mas pelo lado artístico, porque nem sempre o compositor aprecia a gravação de seu trabalho de tantas horas, ao passo que com a liberdade, as fábricas seriam obrigadas a escolher o melhor artista e melhor conjunto e quem lucraria mais com isto? O público: sim, o público, porque podia escolher o que lhe agradasse mais. Hoje se ouve um disco, melodia bonita, bom conjunto, cantor indeciso, e porquê se gostou da melodia, não tem outro remédio: leva-se o cantor pra casa, veja você".

APÊNDICE B - Repertório para violão apresentado em SP (1890-1932)

ANO	OBRA	COMPOSITOR	INTÉRPRETE	LOCAL	TABELA
1878	O Canto da Coruja	Emílio Corrêa do Lago	Theotônio Correa/Manoel Maximiano de Toledo	Escola Americana	PRANDO (2021)
1890	Les Sirenes	Francis Thome	Gil-Orozco/Martínez Toboso	Teatro do Congresso	PRANDO (2021)
1890	Minueto	Giovanni Bolzoni	Gil-Orozco/Martínez Toboso	Teatro do Congresso	PRANDO (2021)
1890	Valsa em lá menor	Frederic Chopin	Gil-Orozco/Martínez Toboso	Teatro do Congresso	PRANDO (2021)
1890	Fantasia Baile de máscaras	Giuseppe Verdi	Gil-Orozco/Martínez Toboso	Teatro do Congresso	PRANDO (2021)
1890	Jota de las Ratas da Gran Via	Federico Chueca	Gil-Orozco/Martínez Toboso	Teatro do Congresso	PRANDO (2021)
1890	Habanera de Cadiz		Gil-Orozco/Martínez Toboso	Teatro do Congresso	PRANDO (2021)
1890	Arias da ópera O Trovador	Giuseppe Verdi	Gil-Orozco/Martínez Toboso	Teatro do Congresso	PRANDO (2021)
1890	Arias da ópera Poliuto	Domenico Donizetti	Gil-Orozco/Martínez Toboso	Teatro do Congresso	PRANDO (2021)
1890	Canção Árabe Moraima	Espinosa	Gil-Orozco/Martínez Toboso	Teatro do Congresso	PRANDO (2021)
1890	Dolores	E. Waldteufel	Gil-Orozco/Martínez Toboso	Teatro do Congresso	PRANDO (2021)
1890	Rondalla Hespanhola	Martínez Toboso	Martínez Toboso	Teatro do Congresso	PRANDO (2021)
1890	Dolores	E. Waldteufel	Gil-Orozco/Martínez Toboso	Clube dos Democráticos	PRANDO (2021)
1890	Jota de las Ratas da Gran Via	Federico Chueca	Gil-Orozco/Martínez Toboso	Clube dos Democráticos	PRANDO (2021)

1890	Rondalla Hespanhola	Martínez Toboso	Martínez Toboso	Teatro Boa Vista	PRANDO (2021)
1890	Tema Alemão		Gil-Orozco/Martínez Toboso	Teatro Boa Vista	PRANDO (2021)
1904			Francisco Pereira Catton	Club Germânia	ANTUNES (2002)
1904	Noturno em mi bemol	Frederic Chopin	Terceto Espanhol	Salão Carlos Gomes	ANTUNES (2002)
1906	Prelúdio em acordes	Tárrega	Gil-Orozco	Salão Steinway	ANTUNES (2002)
1906	Estudo em arpejos	Tárrega	Gil-Orozco	Salão Steinway	ANTUNES (2002)
1906	Valsa em Lá	Arcas	Gil-Orozco	Salão Steinway	ANTUNES (2002)
1906	Cantos de Andaluzia	Arcas / Toboso	Gil-Orozco	Salão Steinway	ANTUNES (2002)
1906	Dança Cubana	Toboso / Orozco	Gil-Orozco	Salão Steinway	ANTUNES (2002)
1906	Duas Mazurcas	Soria / Penella	Gil-Orozco e Baltar	Salão Steinway	ANTUNES (2002)
1906	Prelúdio	Tárrega	Gil-Orozco	Salão Steinway	ANTUNES (2002)
1906	Minueto	Tárrega	Gil-Orozco	Salão Steinway	ANTUNES (2002)
1906	Coro de Bispos	Meyerber	Gil-Orozco	Salão Steinway	ANTUNES (2002)
1906	Capricho Árabe	Tárrega	Gil-Orozco	Salão Steinway	ANTUNES (2002)
1906	Jota Aragonesa	Arcas / Tárrega	Gil-Orozco	Salão Steinway	ANTUNES (2002)
1911	Aires Andaluzas	Arcas	Manuel Gomez	Centro Espanhol	ANTUNES (2002)
1911	Gallegada	Veiga	Manuel Gomez	Centro Espanhol	ANTUNES (2002)
1911	Miserere do Trovador	Verdi	Manuel Gomez	Centro Espanhol	ANTUNES (2002)
1911	Sítio de Bilbao	Manuel Gomes	Manuel Gomez	Centro Espanhol	ANTUNES (2002)
1911	Serenata	Manuel Gomes	Manuel Gomez	Centro Espanhol	ANTUNES (2002)
1911	Fantasia Brilhante	Vinhas	Manuel Gomez	Centro Espanhol	ANTUNES (2002)
1911	Tango Americano	Damas	Manuel Gomez	Centro Espanhol	ANTUNES (2002)
1911	Bolero	Arcas	Manuel Gomez	Centro Espanhol	ANTUNES (2002)
1911	Gran Jota Aragonesa	Arcas / Tárrega	Manuel Gomez	Centro Espanhol	ANTUNES (2002)

1914	Ave Maria	Gounod	F. Pistoresi	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1914	Traumerei	Schumann	F. Pistoresi	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1914	Reverie	Dunkler	F. Pistoresi	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1914	Siciliene	Pergolesi	F. Pistoresi	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1914	Preghiera	Stradela	F. Pistoresi	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1914	Berceuse de Jocelin	Godard	F. Pistoresi	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1914	Gavotta	Giuliani	F. Pistoresi	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1914	Scherzo	Becker	F. Pistoresi	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1914	Stabat Mater	Rossini	F. Pistoresi	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1914	Largo Celebre	Handel	F. Pistoresi	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1914	Minueto	Boccherini	F. Pistoresi	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1914	L'Absence	Dunkler	F. Pistoresi	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1914	Marcha / Tannhauser	Wagner	F. Pistoresi	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1916	Suplica de Amor	Canhoto	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1916	Serenata Árabe	Canhoto	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1916	Cigarra na Ponta	Canhoto	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1916	Magia de Olhar	Canhoto	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1916	Sonhando	Canhoto	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1916	Tango da Agarra	Canhoto	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1916	Guarany	Canhoto	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1916	Cateretê	Canhoto	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1916	Campos Sales	Canhoto	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1916	Medrosa	Canhoto	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1916	Alucinação de um Sonho	Canhoto	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1916	Sonho de Amor	Canhoto	Canhoto	Conservatóri	ANTUNES

				o Dramático	(2002)
1916	Valsa	Frederic Chopin	Alberto Baltar	Correio Paulistano	PRANDO (2021)
1916	Romance	Mendelssohn	Alberto Baltar	Correio Paulistano	PRANDO (2021)
1917	Meditação	Garcia Tolsa	Barrios	Correio Paulistano	ANTUNES (2002)
1917	Marcha Eróica	Giuliani	Barrios	Correio Paulistano	ANTUNES (2002)
1917	Recuerdos del Pacífico	Barrios	Barrios	Correio Paulistano	ANTUNES (2002)
1917	Tarantella	Barrios	Barrios	Correio Paulistano	ANTUNES (2002)
1917	Nocturno op. 9 n.º 2	Frederic Chopin	Barrios	Correio Paulistano	ANTUNES (2002)
1917	Rapsódia Americana	Barrios	Barrios	Correio Paulistano	ANTUNES (2002)
1917	Bicho Feio	Barrios	Barrios	Correio Paulistano	ANTUNES (2002)
1917	Jota Aragoneza	Barrios	Barrios	Correio Paulistano	ANTUNES (2002)
1917	Chanson du Printemps	Mendelsohnn	Barrios	Theatro Municipal	ANTUNES (2002)
1917	Rondó Brilhante	Aguado	Barrios	Theatro Municipal	ANTUNES (2002)
1917	Fantasia de Concerto	Arcas	Barrios	Theatro Municipal	ANTUNES (2002)
1917	Fantasia de La Traviata	Verdi / Arcas	Barrios	Theatro Municipal	ANTUNES (2002)
1917	Moraima	Espinosa	Barrios	Theatro Municipal	ANTUNES (2002)
1917	Estudo p/ mão esquerda	Coste	Barrios	Theatro Municipal	ANTUNES (2002)
1917	Rapsódia Americana	Barrios	Barrios	Theatro Municipal	ANTUNES (2002)
1917	Dança Macabra	Regondi	Barrios	Theatro Municipal	ANTUNES (2002)
1917	Andante	Haydn	Barrios	Theatro Municipal	ANTUNES (2002)
1917	Tanda deValses	Tolsa	Barrios	Theatro Municipal	ANTUNES (2002)
1917	Aminha Mãe	Barrios	Barrios	Theatro Municipal	ANTUNES (2002)
1917	Lucia de Lammermoor	Donizetti	Barrios	Theatro Municipal	ANTUNES (2002)
1917	Capricho Espanhol	Barrios	Barrios	Theatro Municipal	ANTUNES (2002)
1917	Mazurca	Frederic Chopin	Barrios	Theatro Municipal	ANTUNES (2002)

1917	Romance	Barrios	Barrios	Theatro Municipal	ANTUNES (2002)
1917	Serenata Arabe	Tárrega	Barrios	Theatro Municipal	ANTUNES (2002)
1917	Tango n.º2	Barrios	Barrios	Theatro Municipal	ANTUNES (2002)
1917	Il Trovatore, Miserere	Verdi	Barrios	Theatro Municipal	ANTUNES (2002)
1917	Gavota Romântica	Czibulka	Barrios	Theatro Municipal	ANTUNES (2002)
1917	Fantasia em Mi	Vinhas	Barrios	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1917	Impressões de um Conto	Alberto Baltar	Barrios	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1917	Saudades do Rio de Jan.	Barrios	Barrios	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1917	Página de Álbum	Barrios	Barrios	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1917	Minuetto	Beethoven	Barrios	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1917	Scherzo Hípico	Barrios	Barrios	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1917	Polonaise FAntastique	Arcas	Barrios	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1917	Romance sem Palavras	Mendelssohnn	Barrios	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1917	Meditação	Tolsa	Barrios	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1917	Tango n. 3	Barrios	Barrios	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1917	Marcha	Dupuy	Barrios	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1917	Serenata Espanhola	Albeniz	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1917	Valsa	Godard	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1917	Trêmulo	Gottschalk	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1917	Jota Aragoneza	Tárrega	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1917	Priere	Squire	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1917	Nina	Pergolesi	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1917	Sur lê Lac	Godard	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1917	Serenata Espanhola	Glazounov	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1917	Granada	Albeniz	Robledo	Conservatóri	ANTUNES

				o Dramático	(2002)
1917	Bourré	Bach	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1917	Nocturno op.9 n.º2	Frederic Chopin	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1917	Carnaval de Veneza	Paganini	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1917	Capricho Árabe	Tárrega	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1917	Recuerdos de Alambra	Tárrega	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1917	Cançonetta	Mendelssohn	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1917	Carnaval de Veneza	Paganini	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1917	Berceuse	Godard	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1917	O Cisne	Saint Saens	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1917	Era um sonho	Molina	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1917	Canção Andaluza	Ros	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1917	Serenata	Malats	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1917	Loure	Bach	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1917	Astúrias	Albeniz	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1917	Air de Ballet	Massenet	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1917	Dança Espanhola	Granados	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1917	Sueno	Tárrega	Robledo	Automóvel Club	ANTUNES (2002)
1917	Berceuse	Schumann	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1917	Minuetto de L'Arlesiene	Bizet	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1917	Reverie	Schumann	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1917	Oriental	Cesar Cui	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1917	Ave Maria	Schubert	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1917	Canção e Pavana	Couperin	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1917	Adágio Sonata Patética	Beethoven	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)

1917	Danza Mora	Tárrega	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1917	Sán Nicolas	Schumann	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1917	Giquipanga	Alberto Baltar	Oswaldo Soares	Conservatório Dramático	PRANDO (2021)
1917	Recordação Saudosa	Theotônio Correa	Oswaldo Soares	Conservatório Dramático	PRANDO (2021)
1918	Alucinação de um Sonho	Canhoto	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1918	Argonautas	Canhoto	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1918	Asta Luego	Canhoto	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1918	Olhar de Deusa	Canhoto	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1918	Em ti Pensando	Canhoto	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1918	Alma Portuguesa	Canhoto	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1918	Abismo de Rosas	Canhoto	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1918	Uma Noite na Roça	Canhoto	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1918	Marcha Eróica	Giuliani	Barrios	Pavilhão Central	ANTUNES (2002)
1918	Chant du Printemps	Mendelssohn	Barrios	Pavilhão Central	ANTUNES (2002)
1918	Recuerdos del Pacífico	Barrios	Barrios	Pavilhão Central	ANTUNES (2002)
1918	Meditação (noturno)	Tolsa	Barrios	Pavilhão Central	ANTUNES (2002)
1918	Rapsódia Espanhola	Barrios	Barrios	Pavilhão Central	ANTUNES (2002)
1918	Gran Concerto em Lá	Arcas	Barrios	Pavilhão Central	ANTUNES (2002)
1918	Noturno op.9 n.º 2	Frederic Chopin	Barrios	Pavilhão Central	ANTUNES (2002)
1918	Gavota Romântica	Czibulka	Barrios	Pavilhão Central	ANTUNES (2002)
1918	Bicho Feio	Barrios	Barrios	Pavilhão Central	ANTUNES (2002)
1918	Jota Aragoneza	Barrios	Barrios	Pavilhão Central	ANTUNES (2002)
1918	Fantasia Variada	Sor	Barrios	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1918	Adágio	Beethoven	Barrios	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1918	Rondó Brilhante	Aguado	Barrios	Conservatóri	ANTUNES

				o Dramático	(2002)
1918	Gavotte Madrigal	Barrios	Barrios	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1918	Meditação	Tolsa	Barrios	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1918	Capricho Árabe	Tárrega	Barrios	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1918	Chant du Paysan	Grieg	Barrios	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1918	Página de Álbum	Barrios	Barrios	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1918	Minuetto em Lá	Bufaleti	Barrios	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1918	Gran Jota	Barrios	Barrios	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1919	Souvenir d'un Reve	Barrios	Barrios	Teatro S. Pedro	ANTUNES (2002)
1919	Reverie	Schumann	Barrios	Teatro S. Pedro	ANTUNES (2002)
1919	Gran Jota	Barrios	Barrios	Teatro S. Pedro	ANTUNES (2002)
1919	Minueto em Sol	Beethoven	Barrios	Teatro S. Pedro	ANTUNES (2002)
1919	Bourré	Bach	Barrios	Teatro S. Pedro	ANTUNES (2002)
1919	Meditação	Tolsa	Barrios	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1919	Berceuse	Schumann	Barrios	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1919	Marcha Eróica	Giuliani	Barrios	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1919	Capricho Árabe	Tárrega	Barrios	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1919	Noturno op.9 n.o.2	Frederic Chopin	Barrios	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1919	Bourré	Bach	Barrios	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1919	Altair (valsa)	Barrios	Barrios	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1919	Gavota	Czibulka	Barrios	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1919	Gran Jota	Barrios	Barrios	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1919	Serenata Española	Malats	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1919	Dança Española nº 10	Granados	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1919	Dança Española nº 11	Granados	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)

1919	Recuerdos de Alhambra	Tárrega	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1919	Noturno op.9 nº 2	Frederic Chopin	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1919	Canção Andaluz	Ros	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1919	O Cisne	Saint Saens	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1919	Oriental	Cesar Cui	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1919	Coro de Anjos	Cramer	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1919	Serenata Espanhola	Glazounov	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1919	Astúrias	Albeniz	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1919	Granada	Albeniz	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1919	Canção do Berço	Pujol	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1919	Bourré	Bach	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1919	Jota Aragonesa	Tárrega	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1919	Berceuse	Schumann	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1919	Gavota	Francisco Braga	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1919	Minuetto	Francisco Braga	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1919	Adágio sonata Patética	Beethoven	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1919	Dança Espanhola n.º 5	Granados	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1919	Dança Espanhola n.º12	Granados	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1919	Nina	Pergolesi	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1919	Elegia	Massenet	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1919	Era um sonho	Molina	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1919	Melodia	Rubinstein	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1919	Coro de Anjos	Cramer	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1919	Cadiz	Albeniz	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1919	Minueto	Mozart	Robledo	Conservatóri	ANTUNES

				o Dramático	(2002)
1919	Loure	Bach	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1919	Sueno	Tárrega	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1920	Marcha Triunfal Brasileira	Canhoto	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1920	Invejoso	Canhoto	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1920	Les Diamants	Lichne	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1920	Serenata Árabe	Frontini	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1920	Alucinação de um Sonho	Canhoto	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1920	Samba do Norte	Canhoto	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1920	Favorita	Joan Aragones	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1920	Brasil	Thiers Cardoso	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1920	Tarantella	Levino Albano da Conceição	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1921	Iole	João Avelino de Camargo	João Avelino de Camargo	Conservatório Dramático	PRANDO (2021)
1921	Iole	João Avelino de Camargo	João Avelino de Camargo	Assoc.do Rosário Brás	PRANDO (2021)
1921	Belle fille de Seville	Czibulka	Leopoldo Silva	A Cigarra	PRANDO (2021)
1921	Berceuse	Schumann	João Avelino de Camargo	Conservatório Dramático	PRANDO (2021)
1921	Estudo em Lá maior	Coste	Benedito S. Capello	A Cigarra	ANTUNES (2002)
1921	Canção do Berço	Pujol	Benedito S. Capello	A Cigarra	ANTUNES (2002)
1921	Valsa de Concerto	H. Montey	Benedito S. Capello	A Cigarra	ANTUNES (2002)
1921	Romance sem Palavras	Mendelssohn	Benedito S. Capello	A Cigarra	ANTUNES (2002)
1921	Miserere do Trovador	Verdi	Benedito S. Capello	A Cigarra	ANTUNES (2002)
1921	Adágio da Sonata Patética	Beethoven	Benedito S. Capello	A Cigarra	ANTUNES (2002)
1921	Noturno op.9 n.º 2	Frederic Chopin	Benedito S. Capello	A Cigarra	ANTUNES (2002)
1921	Fantasia sobre	Carlos Gomes	Leopoldo Silva	A Cigarra	PRANDO

	O Guarani				(2021)
1921	Il trovatore, pot-pourrit	Verdi	Leopoldo Silva	A Cigarra	PRANDO (2021)
1921	Estudo em Lá maior	Coste	Benedito S. Capello	Politeama	PRANDO (2021)
1921	Canto dos pássaros	A. Zurifth.	Benedito S. Capello	Politeama	PRANDO (2021)
1921	Canção do Berço	Pujol	Benedito S. Capello	Politeama	PRANDO (2021)
1921	Miserere do Trovador	Verdi	Benedito S. Capello	Politeama	PRANDO (2021)
1921	Céu do Paraná	Leopoldo Silva	Leopoldo Silva	A Cigarra	PRANDO (2021)
1921	Noite calorosa	Leopoldo Silva	Leopoldo Silva	A Cigarra	PRANDO (2021)
1921	Prece	Leopoldo Silva	Leopoldo Silva	A Cigarra	PRANDO (2021)
1921	La Traviata	Verdi	Leopoldo Silva	A Cigarra	PRANDO (2021)
1921	La voix du Coeur	Van Gael	Leopoldo Silva	A Cigarra	PRANDO (2021)
1921	Souvenir de Martha	Louis Streabbog	Leopoldo Silva	A Cigarra	PRANDO (2021)
1921	Uma Lágrima	Gaspar Sagreras	João Avelino de Camargo	Conservatório Dramático	PRANDO (2021)
1921	Uma Lágrima	Gaspar Sagreras	João Avelino de Camargo	Assoc.do Rosário Brás	PRANDO (2021)
1923	Capricho Árabe	Tárrega	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1923	Romanzan. 6 e 12	Mendelssohn	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1923	Estudos	Tárrega	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1923	Granada	Albeniz	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1923	Canção do Berço	Pujol	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1923	Sueno	Tárrega	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1923	Cadiz	Albeniz	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1923	Minueto del Septimino	Beethoven	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1923	Loure	Bach	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1923	Valsa op. 34 no.2	Frederic Chopin	Robledo	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1923	Noturno op. 9	Frederic Chopin	Robledo	Conservatóri	ANTUNES

	n.o. 2			o Dramático	(2002)
1923	Jota Aragoneza	Tárrega	Robledo	Conservatóri o Dramático	ANTUNES (2002)
1924	Canção do berço	Pujol	Leopoldo Silva	Associação Ex-Alunos Salesianos	PRANDO (2021)
1924	Capricho Árabe	Tárrega	Leopoldo Silva	Associação Ex-Alunos Salesianos	PRANDO (2021)
1924	Iole	João Avelino de Camargo	João Avelino de Camargo	União. Cat. S.Agostinho	PRANDO (2021)
1924	Fantasia sobre O Guarani	Carlos Gomes	Leopoldo Silva	Associação Ex-Alunos Salesianos	ANTUNES (2002)
1924	Fantasia sobre O Guarani	Carlos Gomes	Leopoldo Silva	Associação Ex-Alunos Salesianos	PRANDO (2021)
1924	Fantasia sobre O Guarani	Carlos Gomes	Leopoldo Silva	Associação Ex-Alunos Salesianos	PRANDO (2021)
1924	Gavotte		João Reis dos Santos/Bucione	União. Cat. S.Agostinho	PRANDO (2021)
1924	Imitação de cavaquinho		João Reis dos Santos/Bucione	União. Cat. S.Agostinho	PRANDO (2021)
1924	Hino Nacional		Domingos Silva	Conservatóri o Dramático	ANTUNES (2002)
1924	Miserere	Verdi	Domingos Silva	Conservatóri o Dramático	ANTUNES (2002)
1924	Fantasia da Solidão	Domingos Silva	Domingos Silva	Conservatóri o Dramático	ANTUNES (2002)
1924	Noite de Estrelas	Domingos Silva	Domingos Silva	Conservatóri o Dramático	ANTUNES (2002)
1924	Tempestade	J. Machado	Domingos Silva	Conservatóri o Dramático	ANTUNES (2002)
1924	Valsa	Domingos Silva	Domingos Silva	Conservatóri o Dramático	ANTUNES (2002)
1924	Fantasia sobre O Guarani	Carlos Gomes	Domingos Silva	Conservatóri o Dramático	ANTUNES (2002)
1924	Alice	Domingos Silva	Domingos Silva	Conservatóri o Dramático	ANTUNES (2002)
1924	Eu Quero Ver	Domingos Silva	Domingos Silva	Conservatóri o Dramático	ANTUNES (2002)
1924	Combate irresistível	Domingos Silva	Domingos Silva	Conservatóri o Dramático	ANTUNES (2002)
1924	O Bicho Feio	Barrios	Domingos Silva	Conservatóri o Dramático	ANTUNES (2002)
1924	Alvorada	Levino Albano da Conceição	Domingos Silva	Conservatóri o Dramático	ANTUNES (2002)

1924	Recordação Saudosa	Theotônio Correa	João Avelino de Camargo	União. Cat. S.Agostinho	PRANDO (2021)
1924	Tu e eu	Czibulka	Leopoldo Silva	Associação Ex-Alunos Salesianos	PRANDO (2021)
1924	Uma Lágrima	Gaspar Sagreras	João Avelino de Camargo	União. Cat. S.Agostinho	PRANDO (2021)
1924	Uma Lágrima	Gaspar Sagreras	Leopoldo Silva	Associação Ex-Alunos Salesianos	PRANDO (2021)
1925	Marcha Triunf. Brás.	Canhoto	Canhoto	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1925	Serenata Árabe	Frontini	Canhoto	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1925	Abismo de Rosas	Canhoto	Canhoto	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1925	Feiticeiro	Canhoto	Canhoto	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1925	Uma Lágrima	Gaspar Sagreras	Canhoto	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1925	Quando os Corações...	Canhoto	Canhoto	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1925	Favorita	Calazans	Canhoto	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1925	Viola, minha viola	Canhoto	Canhoto	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1925	Padre Nuestro (banjo)	S. N.	Canhoto	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1925	Sudan (banjo)	Canhoto	Canhoto	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1925	Tico Tico Assanhando (cavaquinho)	Canhoto	Canhoto	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1925	Miserere	Verdi	Canhoto	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1925	A Gente se Defende	Canhoto	Canhoto	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1925	Madre		Los Valencias	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1925	Caminico de la Fuente		Los Valencias	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1925	Los Ojazos de mi negra		Los Valencias	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1925	Ya canta el gallo		Los Valencias	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1925	Mi Granada		Los Valencias	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1925	Serenata	Silvestre	Canhoto	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)

1925	Sombras do Passado	Canhoto	Canhoto	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1925	Do Sorriso das Mulheres...	Canhoto	Canhoto	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1925	Por que te vuelves a mi?	Canhoto	Canhoto	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1925	3.o. Prelúdio	Mendelssohn	Canhoto	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1925	Quando os Corações...	Canhoto	Canhoto	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1925	Choro Paulista	João Avelino de Camargo	João Avelino de Camargo	União. Cat. S.Agostinho	ANTUNES (2002)
1925	A Lágrima	João Avelino de Camargo (?)	João Avelino de Camargo	União. Cat. S.Agostinho	ANTUNES (2002)
1925	Prelúdio em mi	Canhoto	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1925	Marcha T. Br.		Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1925	Alucinação de um sonho		Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1925	A Flor é a Fonte	Otero	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1925	Do Sorriso das Mulheres...	E. Souto	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1925	Miserere	Verdi	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1925	Amor de Argentina	Canhoto	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1925	Tarantella	Levino Albano da Conceição	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1925	Serenata Árabe	Frontini	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1925	Uma Noite na Roça	Canhoto	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1925	Reverie	Schumann	Oswaldo Soares	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1925	Granada	Albeniz	Oswaldo Soares	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1925	Gran Vals	Tárrega	Oswaldo Soares	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1925	Vidalita	Sinópoli	Oswaldo Soares	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1925	Capricho Árabe	Tárrega	Oswaldo Soares	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1925	Canção dos Alpes	Sinópoli	Oswaldo Soares	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1925	Recuerdos de Alhambra	Tárrega	Oswaldo Soares	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)

1925	Recuerdos de Alhambra	Tárrega	João Avelino de Camargo	União. Cat. S.Agostinho	ANTUNES (2002)
1925	Marcha Triunfal Bras.	Canhoto	Canhoto	Theatro Municipal	ANTUNES (2002)
1925	Abismo de Rosas	Canhoto	Canhoto	Theatro Municipal	ANTUNES (2002)
1925	Viola, minha viola	Canhoto	Canhoto	Theatro Municipal	ANTUNES (2002)
1925	Uma Lágrima	Gaspar Sagreras	João Avelino de Camargo	União. Cat. S.Agostinho	ANTUNES (2002)
1925	Choro Paulista	João Avelino de Camargo	João Avelino de Camargo	União. Cat. S.Agostinho	ANTUNES (2002)
1925	Recordação Saudosa	Theotônio Correa	João Avelino de Camargo	União. Cat. S.Agostinho	ANTUNES (2002)
1925	Marcha dos Marinheiros	Canhoto	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1925	Reminiscências	Canhoto	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1925	Miserere (Trovador)	Verdi	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1925	Rondon (Tango Brás.)	J. Pernambuco	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1925	Alucinação	Canhoto	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1925	Esmeralda	Canhoto	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1925	Julian	Donato	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1925	Uma Lágrima	Gaspar Sagreras	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1925	Uma noite em Copacabana	Canhoto	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1925	Serenata Árabe	Frontini	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1925	Viola, minha viola	Canhoto	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1925	Mathilde	Garcia Tolsa	Aristodemo Pistoresi	Associação Ex-Alunos Salesianos	ANTUNES (2002)
1925	Adágio	Beethoven	Aristodemo Pistoresi	Associação Ex-Alunos Salesianos	ANTUNES (2002)
1925	Sonho	Tárrega	Aristodemo Pistoresi	Associação Ex-Alunos Salesianos	ANTUNES (2002)
1925	Canção do Berço	Pujol	Aristodemo Pistoresi	Associação Ex-Alunos Salesianos	ANTUNES (2002)

1925	Tua Imagem	Barrios	Aristodemo Pistoresi	Associação Ex-Alunos Salesianos	ANTUNES (2002)
1925	Ontem ao Luar	Alcântara	Aristodemo Pistoresi	Associação Ex-Alunos Salesianos	ANTUNES (2002)
1925	Granada	Albeniz	Aristodemo Pistoresi	Associação Ex-Alunos Salesianos	ANTUNES (2002)
1925	Miserere (Trovador)	Verdi	Aristodemo Pistoresi	Associação Ex-Alunos Salesianos	ANTUNES (2002)
1925	Noturno op. 9 n. 2	Frederic Chopin	Aristodemo Pistoresi	Associação Ex-Alunos Salesianos	ANTUNES (2002)
1925	Capricho Árabe	Tárrega	Aristodemo Pistoresi	Associação Ex-Alunos Salesianos	ANTUNES (2002)
1925	Marcha Paraguaia	Dr. Pinho	Pablo Escobar	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1925	Iparraguirre	El Huerfano	Pablo Escobar	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1925	Recuerdos de Zavala	Escobar	Pablo Escobar	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1925	Jha! Che valle	Barrios	Pablo Escobar	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1925	Madrigal	Barrios	Pablo Escobar	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1925	Meditation	Garcia Tolsa	Pablo Escobar	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1925	Capricho Árabe	Tárrega	Pablo Escobar	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1925	Valsa n.o. 4	Barrios	Pablo Escobar	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1925	Mathilde	Garcia Tolsa	P. Escobar / A Pistoresi	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1925	Ontem ao Luar	Alcântara	P. Escobar / A Pistoresi	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1925	Vidalita	Sinópoli	P. Escobar / A Pistoresi	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1925	Recuerdos de Alhambra	Tárrega	P. Escobar / A Pistoresi	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1925	Mi Madre	Barrios	Levino Albano da Conceição	Conservatório Dramático	PRANDO (2021)
1925	Página d'Album	Barrios	Levino Albano da Conceição	Conservatório Dramático	PRANDO (2021)
1925	És Imortal	Levino Albano da Conceição	Levino Albano da Conceição	Conservatório Dramático	PRANDO (2021)

1925	Triste Ausência	Levino Albano da Conceição	Levino Albano da Conceição	Conservatório Dramático	PRANDO (2021)
1925	Há Quem Resista?	Levino Albano da Conceição	Levino Albano da Conceição	Conservatório Dramático	PRANDO (2021)
1925	Alma Apaixonada	Levino Albano da Conceição	Levino Albano da Conceição	Conservatório Dramático	PRANDO (2021)
1925	Coração de Artista	Levino Albano da Conceição	Levino Albano da Conceição	Conservatório Dramático	PRANDO (2021)
1925	Retomada de Corumbá	Levino Albano da Conceição	Levino Albano da Conceição	Conservatório Dramático	PRANDO (2021)
1925	Canção do berço	Pujol	Aristodemo Pistoresi	Conservatório Dramático	PRANDO (2021)
1925	Chant du printemps	Mendelssohn.	Aristodemo Pistoresi	Conservatório Dramático	PRANDO (2021)
1925	Dança nº 6, da suíte espanhola	Granados	Aristodemo Pistoresi	Conservatório Dramático	PRANDO (2021)
1925	Asturias	Albeniz	Aristodemo Pistoresi	Conservatório Dramático	PRANDO (2021)
1925	Noturno op 9, nº 2	Frederic Chopin	Aristodemo Pistoresi	Conservatório Dramático	PRANDO (2021)
1925	Minuet, op 14	Paderowsky.	Aristodemo Pistoresi	Conservatório Dramático	PRANDO (2021)
1925	Berceuse	Schumann	Aristodemo Pistoresi	Conservatório Dramático	PRANDO (2021)
1925	Serenata espanhola	Mallats	Aristodemo Pistoresi	Conservatório Dramático	PRANDO (2021)
1925	Recuerdos de Allambra	Tárrega	Aristodemo Pistoresi	Conservatório Dramático	PRANDO (2021)
1925	Valsa, op 9, nº 1	Frederic Chopin	Aristodemo Pistoresi	Conservatório Dramático	PRANDO (2021)
1925	Estudo de concerto	Barrios	Aristodemo Pistoresi	Conservatório Dramático	PRANDO (2021)
1925	Caixinha de música	Tárrega	Aristodemo Pistoresi	Conservatório Dramático	PRANDO (2021)
1925	Gran jota	Tárrega	Aristodemo Pistoresi	Conservatório Dramático	PRANDO (2021)
1925	Madrigal	Barrios	Pablo Escobar	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1925	Yha che vale	Barrios	Pablo Escobar	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1925	Meditacion	Garcia Tolsa	Pablo Escobar	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1925	Stephanie	Czibulka	Pablo Escobar	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1925	Sonho de Cardial	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1925	Souvenir	Levino Albano da	Larosa Sobrinho	Soc. R.	PRANDO

	napolitaine	Conceição		Ed.Paul.	(2021)
1926	A caminho da Roça	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Até a Volta	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Marcha dos Marinheiros	Canhoto	Canhoto	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Desgraciao	Belloch	Canhoto	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Reminiscências	Canhoto	Canhoto	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Feiticeiro	Canhoto	Canhoto	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Favorita	Canhoto	Canhoto	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Luzita	Canhoto	Canhoto	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Serenata Árabe	Frontini	Canhoto	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Viola, minha viola	Canhoto	Canhoto	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Madrigal	Barrios	Pablo Escobar	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Recuerdos de Alhambra	Tárrega	Pablo Escobar	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Página de Álbum	Barrios	Pablo Escobar	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Estefania	Czibulka	Pablo Escobar	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Valsa n.o. 4	Barrios	Pablo Escobar	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Marcha Paraguaia	Pablo Escobar	Pablo Escobar	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Marcha Triunfal Bras.	Canhoto	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1926	Alucinação de um sonho	Canhoto	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1926	Desgraciao	Belloch	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1926	Serenata Árabe	Frontini	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1926	Lábios Roxos	Canhoto	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1926	Do Sorriso das Mulheres...	Canhoto	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1926	Viola, minha viola	Canhoto	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1926	Natal	Pablo Escobar	Pablo Escobar	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)

1926	El Huerfano	Aieta	Pablo Escobar	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1926	Stephania	Czibulka	Pablo Escobar	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1926	Vidalita	Sinópoli	Pablo Escobar	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1926	Jha! Che Valle	Barrios	Pablo Escobar	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1926	Madrigal	Barrios	Pablo Escobar	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1926	Página de Álbum	Barrios	Pablo Escobar	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1926	Meditação	Garcia Tolsa	Pablo Escobar	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1926	Aires de América	Barrios	Pablo Escobar	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1926	Lágrima	Tárrega	Pablo Escobar	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1926	Noturno op. 9 n.º 2	Frederic Chopin	Pablo Escobar	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1926	Valsa n.º 4	Barrios	Pablo Escobar	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1926	Recuerdos de Alhambra	Tárrega	Pablo Escobar	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1926	Marcha Paraguaia	Dr. Pinho	Pablo Escobar	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1926	Marcha Triunfal Brás.	Canhoto	Canhoto	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Reminiscências	Canhoto	Canhoto	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Sonsa	Frontini	Canhoto	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Uma Lágrima	Gaspar Sagreras	Canhoto	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Uma noite em Copacabana	Canhoto	Canhoto	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Viola, minha viola	Canhoto	Canhoto	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Natal	Pablo Escobar	Pablo Escobar	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Lágrima	Tárrega	Pablo Escobar	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Desgraciao	Julian Benlock	Pablo Escobar	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Capricho Espanhol	Sinópoli	Pablo Escobar	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Valsa op. 79 n.º 1	Frederic Chopin	Pablo Escobar	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Noturno op. 9	Frederic Chopin	Pablo Escobar	Soc. R.	ANTUNES

	n.º1			Ed.Paul.	(2002)
1926	Astúrias	Albeniz	Pablo Escobar	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Choro Brasileiro	João Reis Santos	Pablo Escobar	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Brasil	Thiers Cardoso	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Casamento na Roça	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Casamento na Roça	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Estudos Originais	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Fado das Mãos	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Fantasia sobre O Guarani	Carlos Gomes	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Marcha Triunfal Brás.	Canhoto	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1926	Reminiscências	Canhoto	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1926	Serenata Árabe	Frontini	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1926	Phalena	Canhoto	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1926	Alucinação	Canhoto	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1926	Viola, minha viola	Canhoto	Canhoto	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1926	Francesita	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Graciosa	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Industrian	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Julian	Donato	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Recordação	Luiz Buono	Luiz Buono	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Melodia	Luiz Buono	Luiz Buono	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Samba	Luiz Buono	Luiz Buono	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Lamentos	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Meu Primor	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Miserere (Trovador)	Verdi	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)

1926	Murmúrios	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	No vai-vem das ondas	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Padre Nuestro	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Passagens da Vida	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Rádio Eduacadora	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Rosa	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Rosas	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Simpatia	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Soluçando	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Sonho de Cardeal	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Sonhos de Cardeal	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Tarantella	Levino Albano da Conceição	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Todos Dançam	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Todos Dançam	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	Valsa Clássica	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1926	General Diaz marcha	Pablo Escobar	Pablo Escobar	União Familiar do Brás	PRANDO (2021)
1926	Desgraciao	Belloch	Pablo Escobar	União Familiar do Brás	PRANDO (2021)
1926	Sthefania gavota	Czibulka	Pablo Escobar	União Familiar do Brás	PRANDO (2021)
1926	!Já!che valle aire paraguaios	Barrios	Pablo Escobar	União Familiar do Brás	PRANDO (2021)
1926	Lagrima preludio	Tárrega	Pablo Escobar	União Familiar do Brás	PRANDO (2021)
1926	Pagina de Album	Barrios	Pablo Escobar	União Familiar do Brás	PRANDO (2021)
1926	Valsa nº 4	Barrios	Pablo Escobar	União	PRANDO

				Familiar do Brás	(2021)
1926	Marcha paraguaia	Pinho	Pablo Escobar	União Familiar do Brás	PRANDO (2021)
1926	Capricho Árabe	Tárrega	Oswaldo Soares	Conservatório Dramático	PRANDO (2021)
1926	Canção do Berço	Pujol	Oswaldo Soares	Conservatório Dramático	PRANDO (2021)
1926	Adágio da Sonata Patética	Beethoven	Oswaldo Soares	Conservatório Dramático	PRANDO (2021)
1926	Canção do berço	Pujol	Leopoldo Silva	Associação Ex-Alunos Salesianos	PRANDO (2021)
1926	Nocturno, op 9, nº 2	Frederic Chopin	Leopoldo Silva	Associação Ex-Alunos Salesianos	PRANDO (2021)
1926	Sentimiento Criollo	Arenas	Leopoldo Silva	Associação Ex-Alunos Salesianos	PRANDO (2021)
1926	Fantasia sobre O Guarani	Carlos Gomes	Leopoldo Silva	Associação Ex-Alunos Salesianos	PRANDO (2021)
1926	Rosa fox-trot	Luiz Buono	Luiz Buono	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1926	Sonho de Cardeal Mazurca	Luiz Buono	Luiz Buono	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1926	Todos dançam one-step	Luiz Buono	Luiz Buono	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1926	Industan, fox-trot	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1926	Graciosa, tango estilo Nazareth	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1926	O Guarani, ouverture	Carlos Gomes	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1926	Lamentos, valsa	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1926	Tarantella	Levino Albano da Conceição	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1926	Miserere, do Trovador	Verdi	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1926	Valsa clássica	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1926	Casamento na roça, cateretê	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1926	A caminho da roça, samba.	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1926	Passagens da	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R.	PRANDO

	vida, fado			Ed.Paul.	(2021)
1926	Padre nuestro, tango argentino	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1926	Fado das mãos	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1926	No vai e vem das ondas, gavotta	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1926	Casamento na roça, cateretê paulista.	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1926	Rosas, fox-trot	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1926	Meu primor, mazurca	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1926	Todos dançam, ragtime	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1926	Sonho de cardeal, mazurca	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1926	Até a volta, cateretê	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1927	Ilusão que morre	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	chorão	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Queixumes da fonte	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Serenata Árabe	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Orodisoito	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Primavera	José Navarro	José Navarro	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Meu violão	José Navarro	José Navarro	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Cateretê clássico	José Navarro	José Navarro	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	São Paulo Chic	José Navarro	José Navarro	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Recordações	Luiz Buono	Luiz Buono	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Samba estilo nortista	Luiz Buono	Luiz Buono	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Gavota	Luiz Buono	Luiz Buono	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Sonhando	Luiz Buono	Luiz Buono	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Vidalita	Sinópoli	Aristodemo	Soc. R.	ANTUNES

			Pistoresi	Ed.Paul.	(2002)
1927	Aieta	Pistoresi	Aristodemo Pistoresi	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Miserere (Trovador)	Verdi	Aristodemo Pistoresi	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Capricho Árabe	Tárrega	Aristodemo Pistoresi	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Ave Maria	E. Campos	Benedito Chaves	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Sentimento Crioulo	Firpo	Benedito Chaves	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Marcha Militar	Chaves	Benedito Chaves	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Tango	Cachafaz	Benedito Chaves	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Lágrimas de mãe	Chaves	Benedito Chaves	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Madrugando	Chaves	Benedito Chaves	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Rimpianto	Toselli	Benedito Chaves	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Afeição	Luiz Buono	Luiz Buono	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Marcha Triunfal	Luiz Buono	Luiz Buono	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Não me Toques	Luiz Buono	Luiz Buono	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Pout-pourri lírico	Luiz Buono	Luiz Buono	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Fantasia sobre O Guarani	Carlos Gomes	Leopoldo Silva	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Noturno op. 9 n.o 2	Frederic Chopin	Leopoldo Silva	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Céu do Paraná	Leopoldo Silva	Leopoldo Silva	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Abismo de Rosas	Canhoto	Luiz Buono	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Cateretê Paulista		Luiz Buono	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Gavota		Luiz Buono	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Canção do Berço	Pujol	A Giacomino/ A Araújo	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Reverie	Schumann	A Giacomino/ A Araújo	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Uma Lágrima	Gaspar Sagreras	A Giacomino/ A Araújo	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Recordação		Luiz Buono	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)

1927	Serenata Árabe		Luiz Buono	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Não me Toques		Luiz Buono	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Ave Maria	Luiz Buono	Luiz Buono	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Marcha Militar	Luiz Buono	Luiz Buono	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Fado das mãos	Luiz Buono	Luiz Buono	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Marcha Triunfal Brás.	Canhoto	Canhoto	Teatro Boa Vista	ANTUNES (2002)
1927	Abismo de Rosas	Canhoto	Canhoto	Teatro Boa Vista	ANTUNES (2002)
1927	Reminiscências	Canhoto	Canhoto	Teatro Boa Vista	ANTUNES (2002)
1927	Viola Mimosa	Canhoto	Canhoto	Teatro Boa Vista	ANTUNES (2002)
1927	Ave Maria		Benedito Chaves	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Hora Fatal		Benedito Chaves	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Uma Lágrima		Benedito Chaves	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Sonsa		Benedito Chaves	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Em pleno mar	Canhoto	Canhoto	Teatro Boa Vista	ANTUNES (2002)
1927	Feiticeiro	Canhoto	Canhoto	Teatro Boa Vista	ANTUNES (2002)
1927	Fluminense	Canhoto	Canhoto	Teatro Boa Vista	ANTUNES (2002)
1927	Viola, minha viola	Canhoto	Canhoto	Teatro Boa Vista	ANTUNES (2002)
1927	Marcha dos Marinheiros	Canhoto	Canhoto	Teatro Boa Vista	ANTUNES (2002)
1927	Brasileiro	Canhoto	Canhoto	Teatro Boa Vista	ANTUNES (2002)
1927	Viola, minha viola	Canhoto	Canhoto	Teatro Boa Vista	ANTUNES (2002)
1927	Saudades de Iguape	Pedro J. Moraes	Pedro J. Moraes	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Saudades de Amparo	Pedro J. Moraes	Pedro J. Moraes	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Granada	Albeniz	Leopoldo Silva	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Na tarde triste	Zequinha de Abreu	Leopoldo Silva	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Noturno op. 9	Frederic Chopin	Leopoldo Silva	Soc. R.	ANTUNES

	n.º 2			Ed.Paul.	(2002)
1927	No reino dos sonhos	Hugo Banzatto	Hugo Banzatto	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Langosta	Filisberto	Hugo Banzatto	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Adoração	Hugo Banzatto	Hugo Banzatto	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Pachá	Hugo Banzatto	Hugo Banzatto	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	O polido		Luiz Buono	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Fumando espero		Luiz Buono	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Graciosa		Luiz Buono	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Gavotta		Luiz Buono	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Lamento	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Julieta	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Casamento na Roça	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	M<eu Primor	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Simpatia	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Olhos Feiticeiros	Canhoto	Canhoto	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Reminiscências	Canhoto	Canhoto	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Sonsa	Canhoto	Canhoto	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Por que te vuelves a mi?	Canhoto	Canhoto	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Em pleno mar	Canhoto	Canhoto	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Feiticeiro	Canhoto	Canhoto	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Viola, minha viola	Canhoto	Canhoto	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Abismo de Rosas	Canhoto	Canhoto	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Fantasia sobre O Guarani	Carlos Gomes	Canhoto	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Prece da saudade	Levino Albano da Conceição	Levino Albano da Conceição	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)

1927	Escovado	Nazareth	Levino Albano da Conceição	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Melodia Sentimental	Levino Albano da Conceição	Levino Albano da Conceição	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1927	Fantasia sobre O Guarani	Carlos Gomes	Leopoldo Silva	Associação Ex-Alunos Salesianos	PRANDO (2021)
1927	Céu do Paraná	Leopoldo Silva	Leopoldo Silva	Associação Ex-Alunos Salesianos	PRANDO (2021)
1927	Prece	Leopoldo Silva	Leopoldo Silva	Associação Ex-Alunos Salesianos	PRANDO (2021)
1927	Uma Lágrima	Gaspar Sagreras	Leopoldo Silva	Associação Ex-Alunos Salesianos	PRANDO (2021)
1927	Cancion de Cuna	Pujol	Leopoldo Silva	Associação Ex-Alunos Salesianos	PRANDO (2021)
1928	Dobrado		Totó	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1928	Cateretê rebuliço		Totó	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1928	Colar de Pérolas		Totó	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1928	Hino Nacional		Totó	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1928	Amparo		Totó	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1928	Julia		Totó	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1928	Arrependido		Totó	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1928	Hino Nacional		Totó	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1928	Patrício	J. Sebastião Lima	J. Sebastião Lima	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1928	Loca	J. Sebastião Lima	J. Sebastião Lima	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1928	Implorando	J. Sebastião Lima	J. Sebastião Lima	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1928	Ora vejam só	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1928	Julieta	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1928	Lamento	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1928	Murmúrios	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)

1928	Lágrimas de mãe	Pedro Cavalheiro	Pedro Cavalheiro	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1928	Flor do Sertão	Pedro Cavalheiro	Pedro Cavalheiro	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1928	Um sururu no terreiro	Pedro Cavalheiro	Pedro Cavalheiro	Soc. R. Ed.Paul.	ANTUNES (2002)
1928	Allegro da sonata op. 22	Sor	Juan Rodriguez	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1928	Gran Andante em A Maior	Sor	Juan Rodriguez	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1928	Cantabile	Sor	Juan Rodriguez	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1928	Andantino	Sor	Juan Rodriguez	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1928	Minueto	Sor	Juan Rodriguez	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1928	Estilo clássico	Juan Rodriguez	Juan Rodriguez	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1928	Coral Del Norte	Juan Rodriguez	Juan Rodriguez	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1928	Chacarera	Juan Rodriguez	Juan Rodriguez	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1928	Maxixe	Souto Rodrigues	Juan Rodriguez	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1928	Solitário	Porcel	Juan Rodriguez	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1928	Canção de Filandeiras	Porcel	Juan Rodriguez	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1928	Dança Oriental	Porcel	Juan Rodriguez	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1928	Divertimento op. 16	Porcel	Juan Rodriguez	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1928	Célebre Minueto	Porcel	Juan Rodriguez	Conservatório Dramático	ANTUNES (2002)
1929	Courrante	Bach	Sainz de La Maza	Theatro Municipal	PRANDO (2021)
1929	Sarabande	Handel	Sainz de La Maza	Theatro Municipal	PRANDO (2021)
1929	Bourré	Bach	Sainz de La Maza	Theatro Municipal	PRANDO (2021)
1929	Choros n 1	Villa-Lobos	Sainz de La Maza	Theatro Municipal	PRANDO (2021)
1929	El vito		Sainz de La Maza	Theatro Municipal	PRANDO (2021)
1929	Zambra	Sainz de La Maza	Sainz de La Maza	Theatro Municipal	PRANDO (2021)
1929	Minueto	Beethoven	Barrios	Theatro Municipal	PRANDO (2021)

1929	Noturno	Frederic Chopin	Barrios	Theatro Municipal	PRANDO (2021)
1929	Alvoada Histórica Paraguaia	Barrios	Barrios	Theatro Municipal	PRANDO (2021)
1929	Thema com variações	Mozart-Sors	Barrios	Theatro Municipal	PRANDO (2021)
1929	Marcha paraguaia	Barrios	Barrios	Theatro Municipal	PRANDO (2021)
1929	Cueca Chilena	Barrios	Barrios	Theatro Municipal	PRANDO (2021)
1929	Gran Jota Aragoneza	Barrios	Barrios	Theatro Municipal	PRANDO (2021)
1929	Sevilha	Albeniz	Barrios	Theatro Municipal	PRANDO (2021)
1929	Catedral	Barrios	Barrios	Theatro Municipal	PRANDO (2021)
1929	Capricho Árabe	Tárrega	Carlos Collet e Silva	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1929	Valsa n 9	Frederic Chopin	Carlos Collet e Silva	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1929	Gran Jota	Tárrega	Carlos Collet e Silva	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1929	Tu e eu	Czibulka	Leopoldo Silva	Classes Laboriosas	PRANDO (2021)
1929	Imitacion al pianofantasia	Vinhas	Leopoldo Silva	Classes Laboriosas	PRANDO (2021)
1929	Fantasia sobre O Guarani	Carlos Gomes	Leopoldo Silva	Classes Laboriosas	PRANDO (2021)
1929	Uma noite na roça, cateretê -	Antônio Giacomino	Antônio Giacomino	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1929	Mexicana, valsa	Antônio Giacomino	Antônio Giacomino	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1929	Serenata Mourisca	Barrios	Barrios	Theatro Municipal	PRANDO (2021)
1929	Madrigal	Barrios	Barrios	Theatro Municipal	PRANDO (2021)
1929	Capricho Espanhol	Barrios	Barrios	Theatro Municipal	PRANDO (2021)
1929	Prelude	Bach	Barrios	Theatro Municipal	PRANDO (2021)
1929	Loure	Bach	Barrios	Theatro Municipal	PRANDO (2021)
1929	Souvenir d'um reve	Barrios	Barrios	Theatro Municipal	PRANDO (2021)
1929	Harmonias de America	Barrios	Barrios	Theatro Municipal	PRANDO (2021)
1929	Confesion	Barrios	Barrios	Theatro Municipal	PRANDO (2021)

1929	Mazurca apassionata	Barrios	Barrios	Theatro Municipal	PRANDO (2021)
1929	Vals n. 3	Barrios	Barrios	Theatro Municipal	PRANDO (2021)
1929	Allegro Brilhante	Barrios	Barrios	Theatro Municipal	PRANDO (2021)
1929	Courante	Bach	Barrios	Theatro Municipal	PRANDO (2021)
1929	Gavote	Bach	Barrios	Theatro Municipal	PRANDO (2021)
1929	Dança Espanhola n.º 5	Granados	Barrios	Theatro Municipal	PRANDO (2021)
1929	Concerto em La Menor	Arcas	Barrios	Theatro Municipal	PRANDO (2021)
1929	Romanza	Arthur Napoleão	Barrios	Theatro Municipal	PRANDO (2021)
1929	Contemplacion	Barrios	Barrios	Theatro Municipal	PRANDO (2021)
1929	Mazurka	Frederic Chopin	Barrios	Theatro Municipal	PRANDO (2021)
1929	Bancando o Nazareth	Theotônio Correa	Três Sustenidos	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1929	Edith	João Avelino de Camargo	Três Sustenidos	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1929	Mathilde	Carlos Garcia Tolsa	Três Sustenidos	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1930	Meu Primor Mazurka	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1930	Estudes originales	Feisbach	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1930	Tarantella	Levino Albano da Conceição	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1930	Sonho do Cardeal.	Larosa Sobrinho	Larosa Sobrinho	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1930	Recordando	Armando Neves (Armandinho)	Armando Neves (Armandinho)	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1930	Apanhei-te Nazareth	Armando Neves (Armandinho)	Armando Neves (Armandinho)	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1930	Sonho Tropical	Armando Neves (Armandinho)	Armando Neves (Armandinho)	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1930	Sinos do mosteiro - Harmonias		Sr.Djalma Mosquera	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1930	Amargura - Valsa Choro		Sr.Djalma Mosquera	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1930	Zella - Fantasia		Sr.Djalma Mosquera	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)

1930	Cadê o cruzeiro	Theotônio Correa	Três Sustenidos	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1930	Bancando o Nazareth	Theotônio Correa	Três Sustenidos	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1930	Sabãozinho	João Avelino de Camargo	Três Sustenidos	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1930	Grande Fantasia Capricho	Levino Albano da Conceição	Levino Albano da Conceição	Theatro Municipal	PRANDO (2021)
1930	Marcha Fúnebre, op. 35	Frederic Chopin	Levino Albano da Conceição	Theatro Municipal	PRANDO (2021)
1930	Tocata em ré maior (estudo nº 5)	Levino Albano da Conceição	Levino Albano da Conceição	Theatro Municipal	PRANDO (2021)
1930	Símbolo do Bem	Levino Albano da Conceição	Levino Albano da Conceição	Theatro Municipal	PRANDO (2021)
1930	Grande estudo em Si menor.	Levino Albano da Conceição	Levino Albano da Conceição	Theatro Municipal	PRANDO (2021)
1930	Segovia	Albeniz	Levino Albano da Conceição	Theatro Municipal	PRANDO (2021)
1930	Minueto	Beethoven/Barrios	Levino Albano da Conceição	Theatro Municipal	PRANDO (2021)
1930	Tarantela (estudo nº 2 em lá menor)	Levino Albano da Conceição	Levino Albano da Conceição	Theatro Municipal	PRANDO (2021)
1930	Linda valsa	João Reis dos Santos	João Reis dos Santos	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1930	Samba Chileno nº 1	Juan Rodriguez	João Reis dos Santos	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1930	Phantasia em mi maior	Vinhas	João Reis dos Santos	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1930	Romance do Rio Grande	A. Buer/A.Pistoresi	Aristodemo Pistoresi	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1930	Mathilde	Garcia Tolsa	Aristodemo Pistoresi	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1930	Ayres sulamericano		Aristodemo Pistoresi	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1930	Misserere da ópera Trovador	Verdi	Aristodemo Pistoresi	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1930	Capricho Árabe	Tárrega	Benedito Chaves	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1930	Valsa lenta	Benedito Chaves	Benedito Chaves	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1930	Ave Maria	Benedito Chaves	Benedito Chaves	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1930	Não sofras assim, samba	José Pedroso de Camargo	José Pedroso de Camargo	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1930	Esquecimento	José Pedroso de Camargo	José Pedroso de Camargo	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)

1930	Juramento, tango	José Pedroso de Camargo	José Pedroso de Camargo	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1930	Saudade	José Sampaio	José Sampaio	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1930	Mazurka	Lehar	João Reis dos Santos	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1930	A gargalhada	João Reis dos Santos	João Reis dos Santos	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1930	Pavana	Tárrega	João Reis dos Santos	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1930	Azul, Valsa	Lehar	João Reis dos Santos	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1930	Grande fantasia sobre motivos da ópera Traviata	Verdi / Arcas	Levino Albano da Conceição	Circulo Esotérico	PRANDO (2021)
1930	As Sirenas	Waldteufel/Levino	Levino Albano da Conceição	Circulo Esotérico	PRANDO (2021)
1930	Grande Valsa	Levino Albano da Conceição	Levino Albano da Conceição	Circulo Esotérico	PRANDO (2021)
1930	Folhas Soltas n.4	Levino Albano da Conceição	Levino Albano da Conceição	Circulo Esotérico	PRANDO (2021)
1930	Minueto	Beethoven/Barrios	Levino Albano da Conceição	Circulo Esotérico	PRANDO (2021)
1930	Transporte de Alma, valsa lenta	Levino Albano da Conceição	Levino Albano da Conceição	Circulo Esotérico	PRANDO (2021)
1931	Mimosa - valsa	Isidoro Bacellar	Antônio Giacomino	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1931	Desgraciao		Antônio Giacomino	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1931	Capricho Árabe	Tárrega	Antônio Giacomino	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1931	Linda	João Reis dos Santos	João Reis dos Santos	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1931	Rosas do Abismo	Yapuru	João Reis dos Santos	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1931	Aventureiro	João Reis dos Santos	João Reis dos Santos	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1931	Maria Branca	João Reis dos Santos	João Reis dos Santos	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1931	Alegrias, polka	João Reis dos Santos	João Reis dos Santos/F.Masera n	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1931	Beira-Mar	Atilio Bernardini	Edgard Morato Mello	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1931	Marieta	Tárrega	Edgard Morato Mello	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)

1931	Allegreto , violão, Isaías Savio.	Fernando Sor	Isaías Savio	Theatro Municipal	PRANDO (2021)
1931	2 estudios	Isaías Savio	Isaías Savio	Theatro Municipal	PRANDO (2021)
1931	Prelúdio	Isaías Savio	Isaías Savio	Theatro Municipal	PRANDO (2021)
1931	Danza Russa	Isaías Savio	Isaías Savio	Theatro Municipal	PRANDO (2021)
1931	Cajita de música	Isaías Savio	Isaías Savio	Theatro Municipal	PRANDO (2021)
1931	Reminiscência gaúcha	Luiz Alba	Isaías Savio	Theatro Municipal	PRANDO (2021)
1931	Milonga (sobre temas platinos)	Luiz Alba	Isaías Savio	Theatro Municipal	PRANDO (2021)
1931	Pavana	Tárrega	Isaías Savio	Theatro Municipal	PRANDO (2021)
1931	Serenata Espanhola	Joaquim Malats	Isaías Savio	Theatro Municipal	PRANDO (2021)
1931	Jota	Isaías Savio	Isaías Savio	Theatro Municipal	PRANDO (2021)
1932	Grito d'alma - valsa	João Reis dos Santos	João Reis dos Santos	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)
1932	Glorioso	João Reis dos Santos	João Reis dos Santos	Soc. R. Ed.Paul.	PRANDO (2021)

APÊNDICE C - Partituras dos violonistas em atuação em SP

ACERVO	COMPOSITOR	TÍTULO	TIPO	OBSERVAÇÃO
JACOB DO BANDOLIM	Alberto Baltar	Giquipanga	Manuscrito	p/ violão solo. "7 de junho de 1938.
RONOEL/SAVIO	Alberto Baltar	Impressões de um conto	Impressa; número 328 album Savio Sotero Souza	Dedicatória ao Coronel A. Estanislau do Amaral.
Hemeroteca Digital	Alberto Baltar	Devaneios nº 1	Editada Revista O Violão (1929)	
Ivan Paschoito	Alberto Baltar	Bonjour Papa	Editada Guitarra de Prata	Dedicada a Oswaldo Soares
Hemeroteca Digital	Alberto Baltar	A luminosa sentença do Sr. Juiz	Editada Revista A Voz do Violão	Datada de 1926
RONOEL/SAVIO	Alberto Baltar/Mendelsohn	Romance sem palavras	Impressa Sotero Souza	
Hemeroteca Digital	Alberto Baltar/Mendelsohn	Romance sem palavras, op. 38, n.3	Editada Revista O Violão (1929)	
Hemeroteca Digital	Alberto Baltar/Moszkowski	Romance sem palavras, op. 77, n. 3	Editada Revista O Violão (1929)	
Hemeroteca Digital	Alberto Baltar/Tchaikovsky	Canção Trite	Editada Revista O Violão (1929)	
ALMIRANTE	Antônio Giacomino	Angelina	Manuscrito	p/ piano
ALMIRANTE	Antônio Giacomino	Reminiscências do passado	Mangione	
ALMIRANTE	Antônio Giacomino	Pálida Freira	Edições Cembra	
RONOEL SIMÕES	Antônio Giacomino	Desilusão	Edições Cembra	
RONOEL SIMÕES	Antônio Giacomino	Gingando	Edições Cembra	
RONOEL SIMÕES	Antônio Giacomino	Pálida Freira	Edições Cembra	
RONOEL SIMÕES	Antônio Giacomino	Recordação de Agustin Barrios	Del Vecchio	
RONOEL SIMÕES	Antônio Giacomino	V-8	Edições Cembra	

RONOEL SIMÕES	Antônio Giacomino	Vaidosa	Edições Cembra	
RONOEL SIMÕES	Antônio Giacomino	*Meyre	Del Vecchio	
RONOEL SIMÕES	Antônio Giacomino	*Ivone	Del Vecchio	
RONOEL SIMÕES	Antônio Giacomino	*Julieta	Del Vecchio	
RONOEL SIMÕES	Antônio Giacomino	*Diola	Del Vecchio	
RONOEL SIMÕES	Antônio Giacomino	*Dengoso	Del Vecchio	
RONOEL SIMÕES	Antônio Giacomino	*Luizinho	Del Vecchio	
RONOEL SIMÕES	Antônio Giacomino	*Yolanda	Del Vecchio	
RONOEL SIMÕES	Antônio Giacomino	Crepúsculo	Del Vecchio	
RONOEL SIMÕES	Antônio Giacomino	Festa na Fazenda	Manuscrito	
RONOEL SIMÕES	Antônio Giacomino	Alma de bohemio		
RONOEL SIMÕES	Antônio Giacomino	Bate-pe: batuque	Del Vecchio	
RONOEL SIMÕES	Antônio Giacomino	Reminiscências do passado	Editada Mangione	
RONOEL SIMÕES	Antônio Giacomino	Numa Roseira	Manuscrito	
RONOEL SIMÕES	Antônio Giacomino	Solidão	Mangione	p/ piano
BAN UFRJ	Antônio Giacomino	Angelina	Manuscrito	p/ piano
RONOEL SIMÕES	Antônio Giacomino	Não te posso esquecer	Manuscrito	p/ piano Ulisses Pucciarelli
RONOEL SIMÕES	Antônio Giacomino	Minha Ilusão	Manuscrito	p/ piano Lina Del Vecchio
RONOEL SIMÕES	Antônio Giacomino	Eterna Nostalgia	Del Vecchio	
RONOEL SIMÕES	Antônio Giacomino	Última Esperança	Del Vecchio	
RONOEL SIMÕES	Diogo Piazza	Choro em Sol	Manuscrito	Edmar Fenício
RONOEL SIMÕES	Diogo Piazza	Choro n 4	Manuscrito	Valdermar Cezar Arcas
RONOEL SIMÕES	Diogo Piazza	Choro nº2	Ricordi	
RONOEL SIMÕES	Diogo Piazza	Choro nº3	Ricordi	
RONOEL	Diogo Piazza	Choro nº3	Manuscrito	

SIMÕES				
RONOEL SIMÕES	Diogo Piazza	Descrença	Ricordi	
ALMIRANTE	Diogo Piazza	Gratidão	Vitale	
RONOEL SIMÕES	Diogo Piazza	Gratidão	Vitale	
ALPI	Diogo Piazza	Gratidão	Impressa irmãos Vitale	
JODACIL	Diogo Piazza	Gratidão	Impressa irmãos Vitale	
ALMIRANTE	Diogo Piazza	Heróica	Vitale	
RONOEL SIMÕES	Diogo Piazza	Heróica	Vitale	
RONOEL SIMÕES	Diogo Piazza	Indiferente	Ricordi	
RONOEL SIMÕES	Diogo Piazza	Marcha	Vitale	
RONOEL SIMÕES	Diogo Piazza	Saudoso Adeus	Manuscrito autógrafo	
RONOEL SIMÕES	Diogo Piazza	Trêmulo	Vitale	
RONOEL SIMÕES	Diogo Piazza	Valsa nº4	Ricordi	
RONOEL SIMÕES	Diogo Piazza	Valsa nº7	Ricordi	
ALPI	Diogo Piazza / Arr. Atilio Bernardini	Heróica	Impressa irmãos Vitale	
RONOEL SIMÕES	Gil-Orozco	Gavota	Manuscrito	1931 Farina
RONOEL SIMÕES	Hudson Gaia (Petit)	Na Luz dos Teus Olhos	Aimoré/Garoto	
RONOEL SIMÕES	Hudson Gaia (Petit)	Na Luz dos Teus Olhos	Antônio Giacomino	
REBELLO	João Avelino de Camargo	IOLE - GAVOTE	Manuscrito	p/ violão solo, “Rio, 21/03/1940, A. Rebello”
REBELLO	João Avelino de Camargo	GAVOTTE	Manuscrito	p/ violão solo, “Cópia de A. Rebello, Ipanema, 10-8-1930"
RONOEL SIMÕES	João Avelino de Camargo	IOLE - GAVOTE	Editada Delvecchio	
RONOEL SIMÕES	João Avelino de Camargo	Edith	Del Vecchio	
IVAN PASCHOITO	João Avelino de Camargo	Sabãozinho	Manuscrito	Edmar Fenício
JACOB DO BANDOLIM	João Reis dos Santos	ACABEI DE CRER	Manuscrito	Melodia, “cópia por Patrocínio

				Gomes em 3-11-50”
ALMIRANTE	João Reis dos Santos	ARRUFOS (Paulista)	Impressa (4p). São Paulo (SP): Ed. Fermata do Brasil, 1966	Ronoel Simões
IVAN PASCHOITO	João Reis dos Santos	ARRUFOS (Paulista)	Manuscrito	retirado da gravação de Garoto
IVAN PASCHOITO	João Reis dos Santos	ARRUFOS (Paulista)	Manuscrito	Lansac
IVAN PASCHOITO	João Reis dos Santos	ARRUFOS (Paulista)	Manuscrito	Vital Medeiros
RONOEL SIMÕES	João Reis dos Santos	ARRUFOS (Paulista)	Manuscrito	A.Bernardini
RONOEL SIMÕES	João Reis dos Santos	ARRUFOS (Paulista)	Impressa (4p). São Paulo (SP): Ed. Fermata do Brasil, 1966	Ronoel Simões
JACOB DO BANDOLIM	João Reis dos Santos	BATUQUE Nº1 (Malandro descendo o Morro; Choro Clássico; Choro Baiano)	Manuscrito	p/ violão solo
IVAN PASCHOITO	João Reis dos Santos	Bombardino	Manuscrito	Edmar Fenício
JACOB DO BANDOLIM	João Reis dos Santos	CARIOCA	Manuscrito	p/ violão solo. Cópia de Mauricio Nogueira. 14/5/41.
JACOB DO BANDOLIM	João Reis dos Santos	CARIOCA	Manuscrito	p/ violão solo. Cópia de Paulo Cesar Faria, em 11/11/62.
JACOB DO BANDOLIM	João Reis dos Santos	CARIOCA	Manuscrito	p/ violão solo.
IVAN PASCHOITO	João Reis dos Santos	Carioca	Manuscrito	Edmar Fenício
JACOB DO BANDOLIM	João Reis dos Santos	Choro Baiano (Batuque 1; Malandro descendo o morro; Choro Clássico)	Manuscrito	
RONOEL SIMÕES	João Reis dos Santos	Choro Clássico (Batuque; Malandro descendo o morro; Choro	Manuscrito	Edmar Fenício

		Baiano)		
JACOB DO BANDOLIM	João Reis dos Santos	CHORO DA SAUDADE	Manuscrito	p/ piano. Adaptação rítmica de Djalma C. Pádua.
REBELLO	João Reis dos Santos	CHÔRO DA SAUDADE -	Manuscrito, 1943 [data da cópia de J. dos Santos]	p/ violão solo, "Ao notável violonista e grande amigo Antônio Rebello, modesta homenagem do autor João dos Santos 9/2/1943"
JACOB DO BANDOLIM	João Reis dos Santos	EVOCATIVO	Manuscrito	
RONOEL SIMÕES	João Reis dos Santos	Malandro Descendo o Morro (Batuque 1; Choro Clássico; Choro Baiano)	Digitalizada Edmar Fenício	
JACOB DO BANDOLIM	João Reis dos Santos	MURMÚRIOS	Manuscrito	p/ violão, ruim estado de conservação, aparentemente incompleta "D.R. Um abraço, João dos Santos"
ALMIRANTE	João Reis dos Santos	PAULISTA (Arrufos)	Manuscrito	p/ violão. N. de patrimônio 8926. Contém dedicatória a Carolina Cardoso de Menezes. Contem referências a Djalma C. Pádua
JACOB DO BANDOLIM	João Reis dos Santos	PAULISTA (Arrufos)		p/piano
RONOEL SIMÕES	João Reis dos Santos	Serelepe	Manuscrito	Edmar Fenício
RONOEL SIMÕES	José Alves da Silva (Aimoré)	Celestial	Manuscrito	
RONOEL SIMÕES	José Alves da Silva (Aimoré)	Deslumbramento (valsa)	Manuscrito	
RONOEL	José Alves da	Valsa 8	Manuscrito	

SIMÕES	Silva (Aimoré)			
RONOEL SIMÕES	José Alves da Silva (Aimoré)	Batuque	Manuscrito	Fenício
RONOEL SIMÕES	José Alves da Silva (Aimoré)	Choro nº 1	Manuscrito	
RONOEL SIMÕES	José Alves da Silva (Aimoré)	O que faria a Vera	Manuscrito	
RONOEL SIMÕES	José Alves da Silva (Aimoré)	O teu semblante	Manuscrito	
RONOEL SIMÕES	José Alves da Silva (Aimoré)	Ouvindo Histórias	Manuscrito	3 copias; Fenício; Isaías Gomes
RONOEL SIMÕES	José Alves da Silva (Aimoré)	Queixumes	Manuscrito	
RONOEL SIMÕES	José Alves da Silva (Aimoré)	Recordações	Manuscrito	
RONOEL SIMÕES	José Alves da Silva (Aimoré)	Samba	Manuscrito	
RONOEL SIMÕES	José Alves da Silva (Aimoré)	Sassaricando	Manuscrito	
RONOEL SIMÕES	José Alves da Silva (Aimoré)	Sonho Infantil	Manuscrito	Duas cópias
RONOEL SIMÕES	José Alves da Silva (Aimoré)	Choro Triste	Editado Bandeirantes	
RONOEL SIMÕES	José Alves da Silva (Aimoré)	Valsa sem nome	Manuscrito	Edmar Fenício nomeou de n 1
RONOEL SIMÕES	José Alves da Silva (Aimoré)	Vamos resolver	Manuscrito	
RONOEL SIMÕES	José Alves da Silva (Aimoré)	Choro Triste	Manuscrito autógrafo	Caderno do Aimoré
RONOEL SIMÕES	José Alves da Silva (Aimoré)	Guarani fantasia	Manuscrito	
RONOEL SIMÕES	José Alves da Silva (Aimoré)	Guarani fantasia	Manuscrito autógrafo	Caderno do Aimoré
RONOEL SIMÕES	José Alves da Silva (Aimoré)	Triste	Bandeirantes	1954
RONOEL SIMÕES	José Alves da Silva (Aimoré)	Silenciosa	Bandeirantes	1954
RONOEL SIMÕES	José Alves da Silva (Aimoré)	Surpresa	Bandeirantes	1954
RONOEL SIMÕES	José Alves da Silva (Aimoré)	Noites Brasileiras	Manuscrito	Duas cópias; Edmar Fenício e autógrafo (?) há ainda um arranjo para orquestra
RONOEL SIMÕES	Leopoldo/arr.	Hino Nacional	Manuscrito	
RONOEL SIMÕES	Leopoldo/C.Gomes	Fantasia Guarani	Manuscrito	

RONOEL SIMÕES	Leopoldo/Pujol	Cancion de Cuna	Manuscrito	Sem indicação de autoria do manuscrito, por semelhança
RONOEL SIMÕES	Theotônio Correa	Cruzeiro		
JACOB DO BANDOLIM	Theotônio Correa	Recordação Saudosa	Manuscrito	
AUTORA	Theotônio Correa	Recordação Saudosa	Editada Casa Levy	para Piano (mercado livre)

APÊNDICE D - Relação das gravações realizadas por violonistas paulistanos (1913-1939)

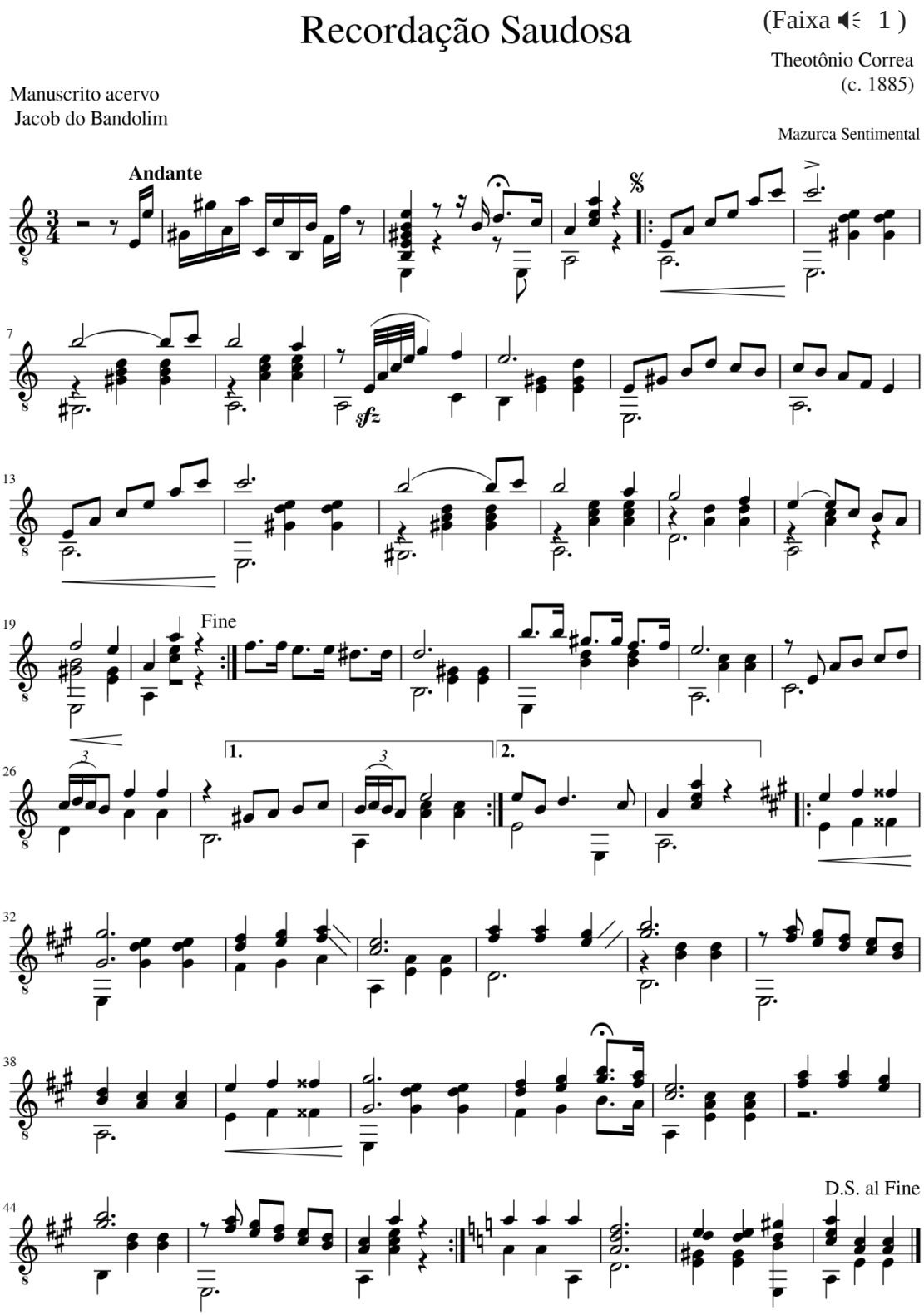
LAN	INTÉRPRETE	ACOMPANHAMENTO	REPERTÓRIO	AUTORES	GÊNERO	SIST	GRAVAD
1913	Américo Jacomino (Canhoto)	Dois violões	Belo Horizonte	Américo Jacomino	Valsa	Acust	ODEON
1913	Américo Jacomino (Canhoto)		Pisando na Mala	Américo Jacomino	Polca	Acust	ODEON
1913	Américo Jacomino (Canhoto)	Dois violões	Campos Salles	Américo Jacomino	Dobrado	Acust	ODEON
1913	Américo Jacomino (Canhoto)	Dois violões	Devaneio	Américo Jacomino	Mazurca	Acust	ODEON
1914	Américo Jacomino (Canhoto)	Dois violões	Saudades de Minha Aurora	Américo Jacomino	Valsa	Acust	PHOENIX
1914	Américo Jacomino (Canhoto)	Dois violões	Belo Horizonte	Américo Jacomino	Valsa	Acust	PHOENIX
1914	Américo Jacomino (Canhoto)	Dois violões	Uyára	Américo Jacomino	Polca	Acust	PHOENIX
1914	Américo Jacomino (Canhoto)	Dois violões	Devaneio	Américo Jacomino	Mazurca	Acust	PHOENIX
1914	Américo Jacomino (Canhoto)	Dois violões	Sempre Teu	Américo Jacomino	Xótis	Acust	PHOENIX
1917	Américo Jacomino (Canhoto)	Dois violões	Beijos e Lágrimas	Américo Jacomino	Valsa	Acust	ODEON
1917	Américo Jacomino (Canhoto)		Acordes do Violão	Américo Jacomino	Valsa	Acust	ODEON
1918	Américo Jacomino (Canhoto)	Dois violões	Madrugando	Américo Jacomino	Tango	Acust	ODEON
1918	Américo Jacomino (Canhoto)	Dois violões	Recordações de Cotinha	Américo Jacomino	Valsa	Acust	ODEON
1926	Américo Jacomino (Canhoto)		Marcha Triunfal Brasileira	Américo Jacomino	Marcha	Acust	ODEON
1926	Américo Jacomino (Canhoto)		Abismo de Rosas	Américo Jacomino	Valsa	Acust	ODEON
1926	Américo Jacomino (Canhoto)		Porque Te Vuelves a Mi	Américo Jacomino	Tango	Acust	ODEON
1926	Américo Jacomino (Canhoto)		Uma Noite em Copacabana	Américo Jacomino	Maxixe	Acust	ODEON

dez/26	Américo Jacomino (Canhoto)		Marcha dos Marinheiros	Américo Jacomino	Marcha	Acust	ODEON
dez/26	Américo Jacomino (Canhoto)		A Menina do Sorriso Triste	Américo Jacomino	Fox-Trot	Acust	ODEON
dez/26	Américo Jacomino (Canhoto)		Reminiscências	Américo Jacomino	Valsa Lenta	Acust	ODEON
dez/26	Américo Jacomino (Canhoto)		Alvorada de Estrêlas	Américo Jacomino	Gavotta	Acust	ODEON
dez/26	Américo Jacomino (Canhoto)		O Guarani	Carlos Gomes/arr. Canhoto	Fantasia	Acust	ODEON
dez/26	Américo Jacomino (Canhoto)		Sonsa	Q. Fresedo	Tango	Acust	ODEON
dez/26	Américo Jacomino (Canhoto)		Invejoso	Américo Jacomino	Maxixe	Acust	ODEON
dez/26	Américo Jacomino (Canhoto)		Viola, Minha Viola	Américo Jacomino	Samba	Acust	ODEON
1927	Américo Jacomino (Canhoto)		Rosas Desfolhadas	Américo Jacomino	Valsa Lenta	Acust	ODEON
1927	Américo Jacomino (Canhoto)		Guitarra de Mi Tierra	Américo Jacomino	Tango	Acust	ODEON
1927	Américo Jacomino (Canhoto)		Melancolia	Américo Jacomino	Noturno	Acust	ODEON
abr/27	Américo Jacomino (Canhoto)		Luizinha	Américo Jacomino	Valsa Lenta	Acust	ODEON
abr/27	Américo Jacomino (Canhoto)		Fluminense	Américo Jacomino	Tango	Acust	ODEON
mai/27	Américo Jacomino (Canhoto)		Fantasia sobre "A Media Luz"	E. Dorato	Fantasia	Acust	ODEON
mai/27	Américo Jacomino (Canhoto)		Em Pleno Mar	Américo Jacomino	Valsa	Acust	ODEON
mai/27	Américo Jacomino (Canhoto)		Tempo Antigo	Américo Jacomino	Mazurca	Acust	ODEON
jul/27	Américo Jacomino (Canhoto)		Rosas Desfolhadas	Américo Jacomino	Valsa	Elétrico	ODEON
ago/27	Américo Jacomino (Canhoto)		Olhos Feiticeiros	Américo Jacomino	Tango	Elétrico	ODEON
ago/27	Américo Jacomino (Canhoto)		Burgueta	Américo Jacomino	Valsa Lenta	Elétrico	ODEON

set/27	Américo Jacomino (Canhoto)		Marcha Triunfal Brasileira	Américo Jacomino	Marcha	Elétrico	ODEON
set/27	Américo Jacomino (Canhoto)		Reminiscências	Américo Jacomino	Valsa Lenta	Elétrico	ODEON
set/27	Américo Jacomino (Canhoto)		Abismo de Rosas	Américo Jacomino	Valsa Lenta	Elétrico	ODEON
set/27	Américo Jacomino (Canhoto)		Marcha dos Marinheiros	Américo Jacomino	Marcha	Elétrico	ODEON
set/27	Américo Jacomino (Canhoto)		Brasilerita	Américo Jacomino	Tango	Elétrico	ODEON
set/27	Américo Jacomino (Canhoto)		Caprichoso	Américo Jacomino	Maxixe	Elétrico	ODEON
mai/28	Américo Jacomino (Canhoto)		Amor de Argentina	Américo Jacomino	Milonga	Elétrico	ODEON
mai/28	Américo Jacomino (Canhoto)		Arrependida	Américo Jacomino	Valsa Lenta	Elétrico	ODEON
mai/28	Américo Jacomino (Canhoto)		Os Teus Olhos	Joubert de Carvalho	Canção	Elétrico	ODEON
mai/28	Américo Jacomino (Canhoto)		Pensamento	Américo Jacomino	Valsa	Elétrico	ODEON
mai/28	Américo Jacomino (Canhoto)		Lamentos	Américo Jacomino	Valsa	Elétrico	ODEON
mai/28	Américo Jacomino (Canhoto)		Mentiroso	Américo Jacomino	Maxixe	Elétrico	ODEON
jun/28	Américo Jacomino (Canhoto)		Delírios	Américo Jacomino	Valsa	Elétrico	ODEON
jun/28	Américo Jacomino (Canhoto)		Quando os Corações se Querem	Américo Jacomino	Fox-Trot	Elétrico	ODEON
jul/28	Américo Jacomino (Canhoto)		Niterói	Américo Jacomino	Tango Maxixe	Elétrico	ODEON
jul/28	Américo Jacomino (Canhoto)		Escuta Minh'alma	Américo Jacomino	Valsa	Elétrico	ODEON
out/28	Américo Jacomino (Canhoto)		Mexicana	Américo Jacomino	Valsa	Elétrico	ODEON
out/28	Américo Jacomino (Canhoto)		Uma Noite na Roça	Américo Jacomino	Cateretê	Elétrico	ODEON
1932	Antônio Giacomino		Mimosa	Isidoro Bacelar	Mazurca	Elétrico	ARTE-FONE
1932	Antônio Giacomino		Festa na Fazenda	Antônio Giacomino	Cateretê	Elétrico	ARTE-FONE

jul/36	Antônio Giacomino		Solidão	Antônio Giacomino	Valsa	Elétrico	VICTOR
jul/36	Antônio Giacomino		Recordações de A. Barrios	Antônio Giacomino	Prelúdio	Elétrico	VICTOR
jun/30	F. Larosa Sobrinho		Cada Vez em que Lembro Dela	F. Larosa Sobrinho	Samba	Elétrico	PARLOPHON
jun/30	F. Larosa Sobrinho		Baianinha	F. Larosa Sobrinho	Cateretê	Elétrico	PARLOPHON
ago/30	F. Larosa Sobrinho	Armando Neves ao violão	Casamento na Roça	F. Larosa Sobrinho	Cateretê	Elétrico	PARLOPHON
ago/30	F. Larosa Sobrinho	Armando Neves ao violão	Sem Querer	F. Larosa Sobrinho	Choro	Elétrico	PARLOPHON
1936	José Pedroso de Camargo		Triste Carnaval	Américo Jacomino	Valsa	Elétrico	COLUMBIA
1936	José Pedroso de Camargo		Beijo Mentiroso	José Pedroso de Camargo	Choro	Elétrico	COLUMBIA
mar/39	José Pedroso de Camargo		Campineiro	José Pedroso de Camargo	Tango	Elétrico	COLUMBIA
mar/39	José Pedroso de Camargo		Manhã Fatal	Américo Jacomino	Valsa	Elétrico	COLUMBIA
1932	Pinho e Petit	dois violões	Ranzinza	Hudson Gaia "Petit"	Choro	Elétrico	ARTE-FONE
1932	Pinho e Petit	dois violões	Beijos por Sociedade	Hudson Gaia "Petit"	Valsa	Elétrico	ARTE-FONE
1929	Três Sustenidos		Iole	João Avelino	Gavota	Elétrico	BRUNSWICK
1929	Três Sustenidos		Sabãozinho	João Avelino	Choro	Elétrico	BRUNSWICK
jan/30	Três Sustenidos		Cadê o Cruzeiro	Theotônio Correa	Choro	Elétrico	BRUNSWICK
jan/30	Três Sustenidos		Negrinha de Filó	João Avelino	Choro	Elétrico	BRUNSWICK
fev/30	Três Sustenidos		Bancando o Nazareth	Teotônio Correa	Choro	Elétrico	BRUNSWICK

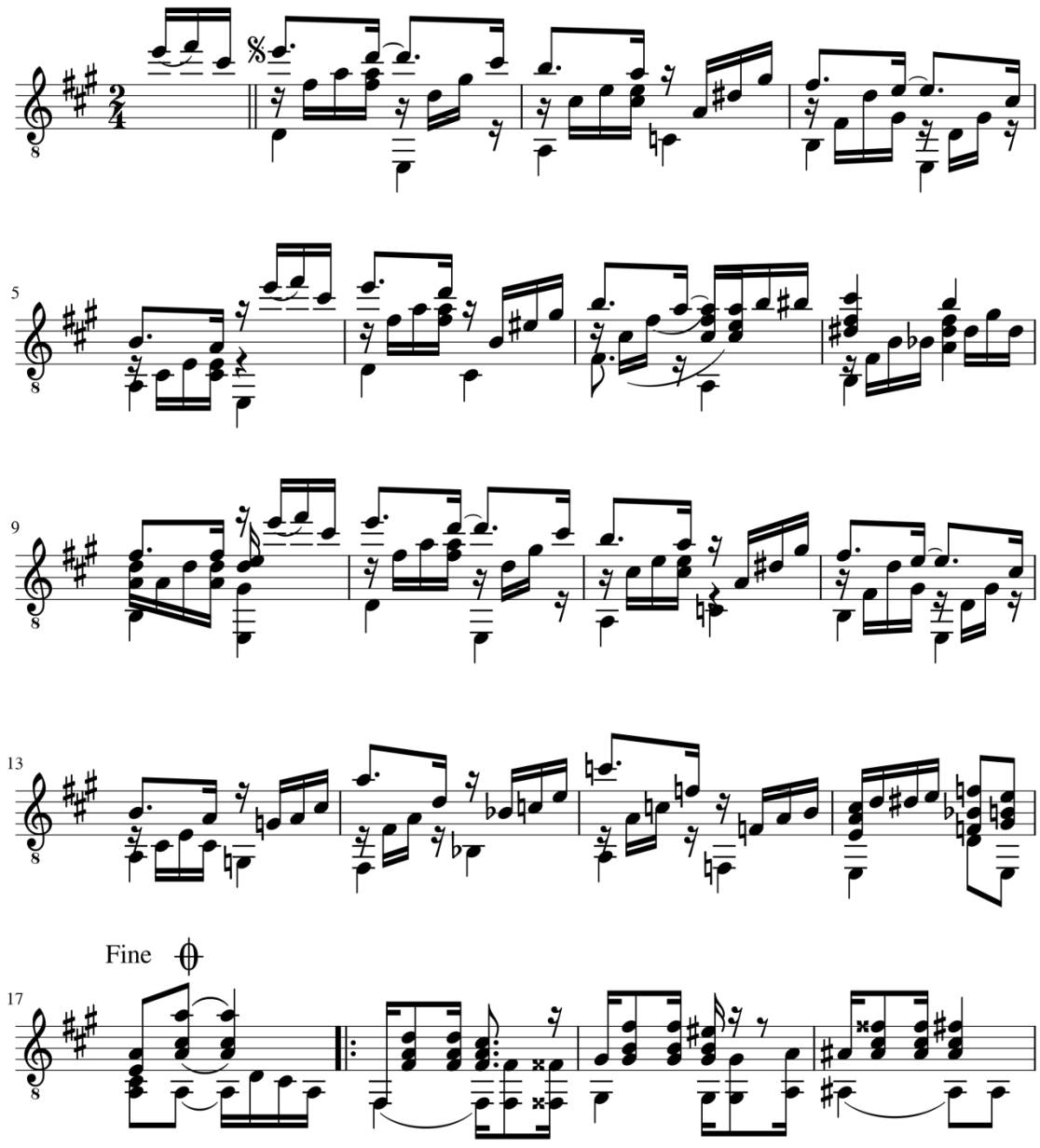
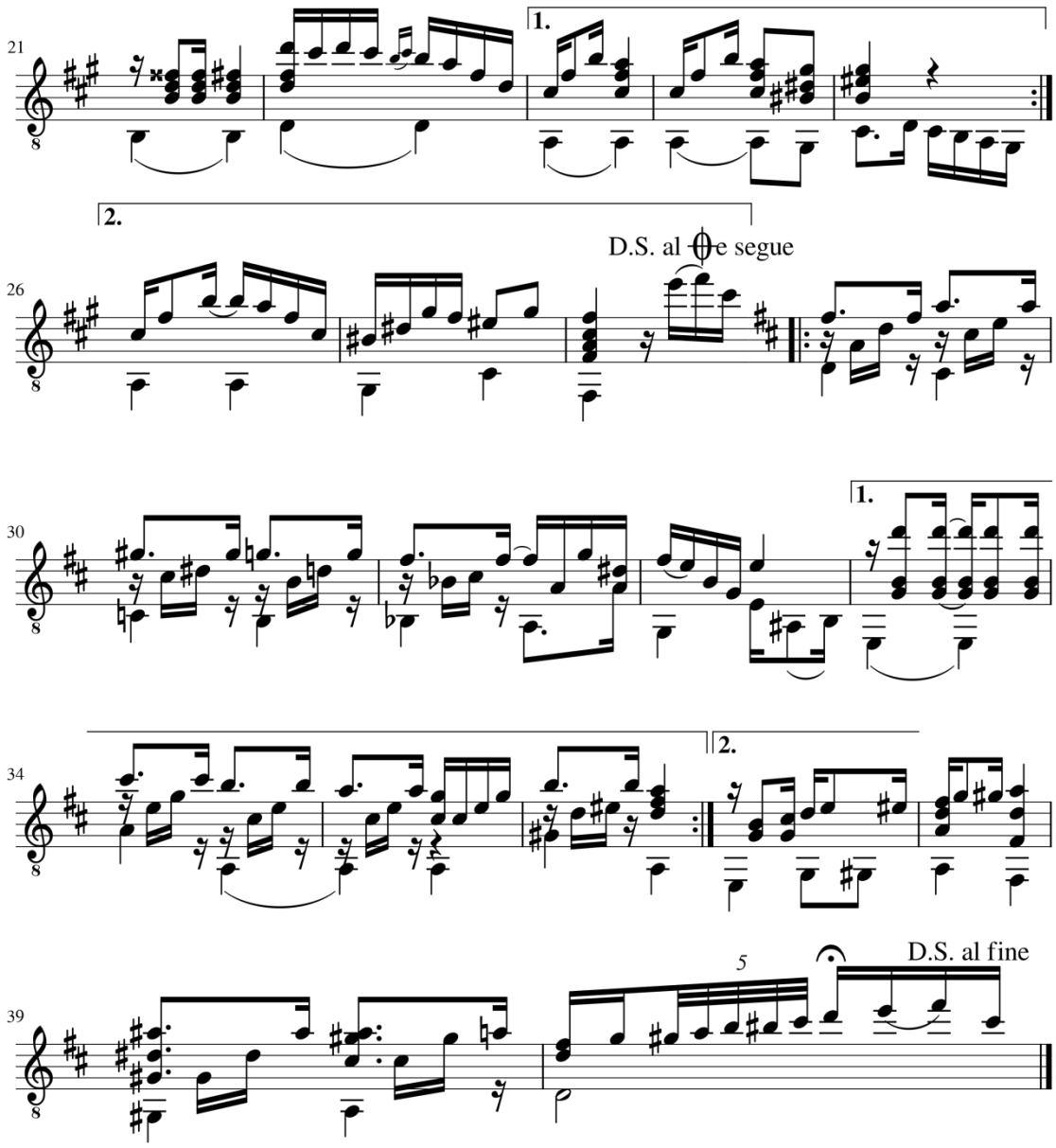
Fonte: Denis Molitsas.

APÊNDICE E – Partituras confeccionadas para a tese

Paulista

(Arrufos)

João Reis dos Santos
(1886 - c. 1940)

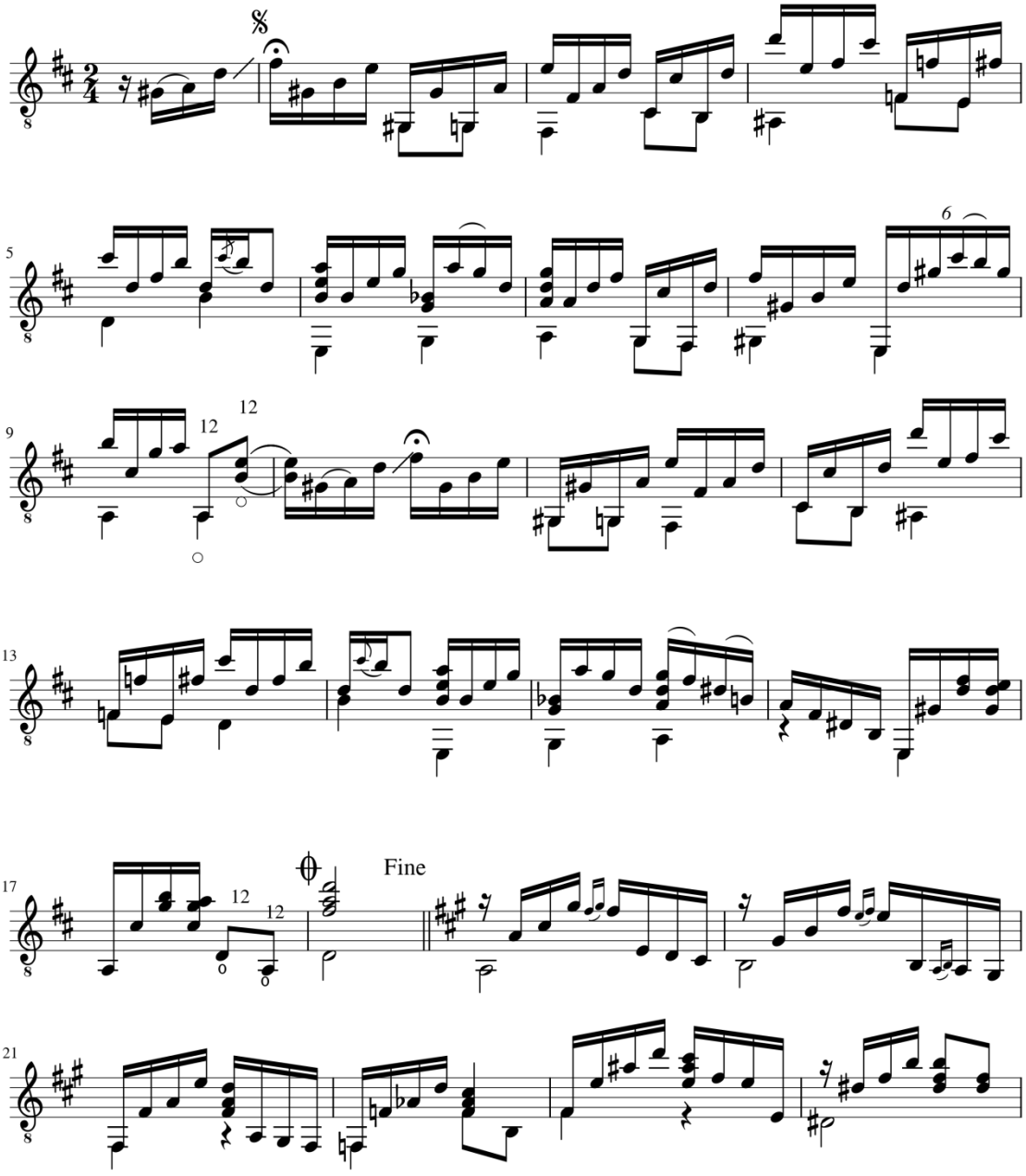
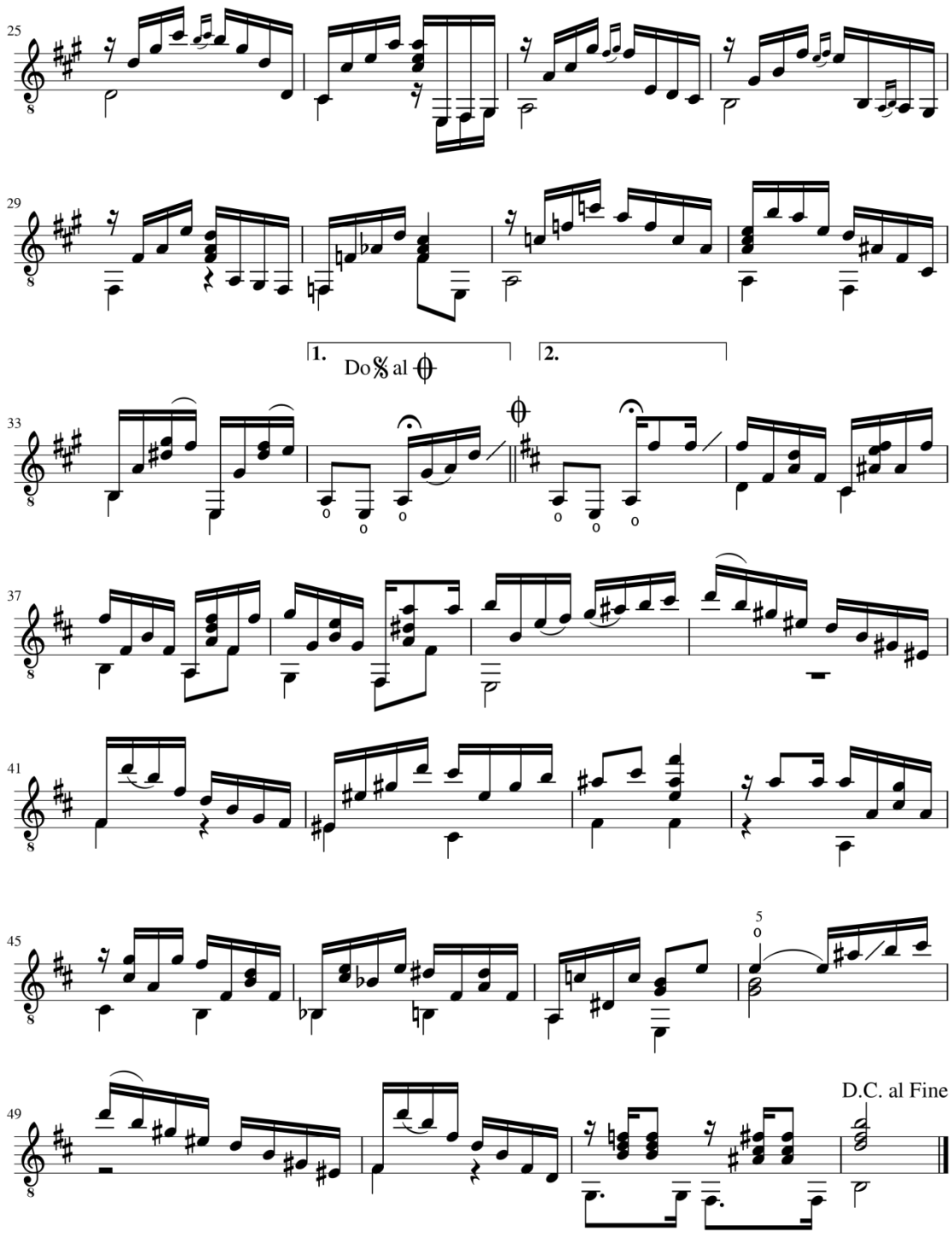
Transcrição de Vital Medeiros

(Faixa 3)

Paulista (João dos Santos) 2/2

Carioca

Choro-canção

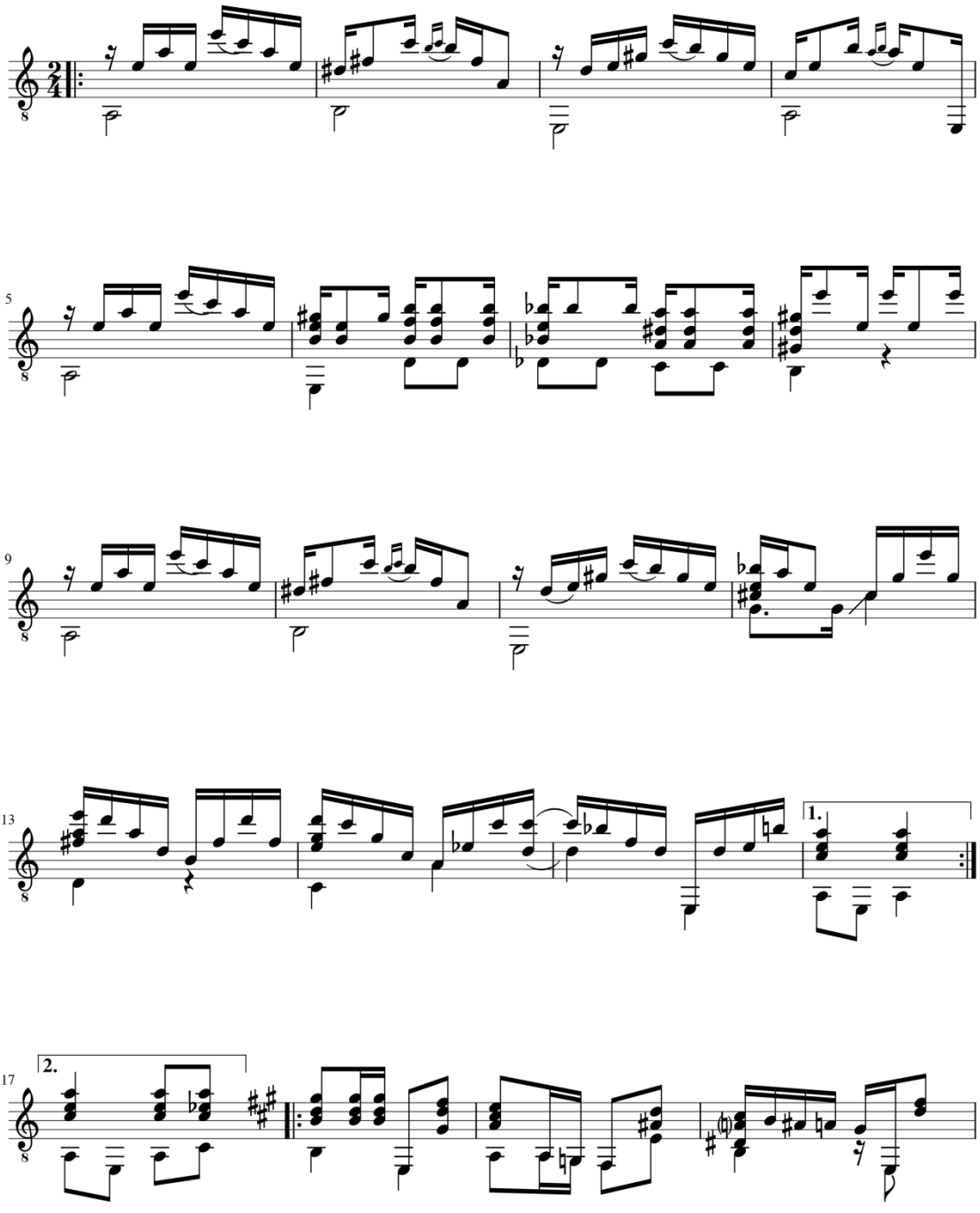
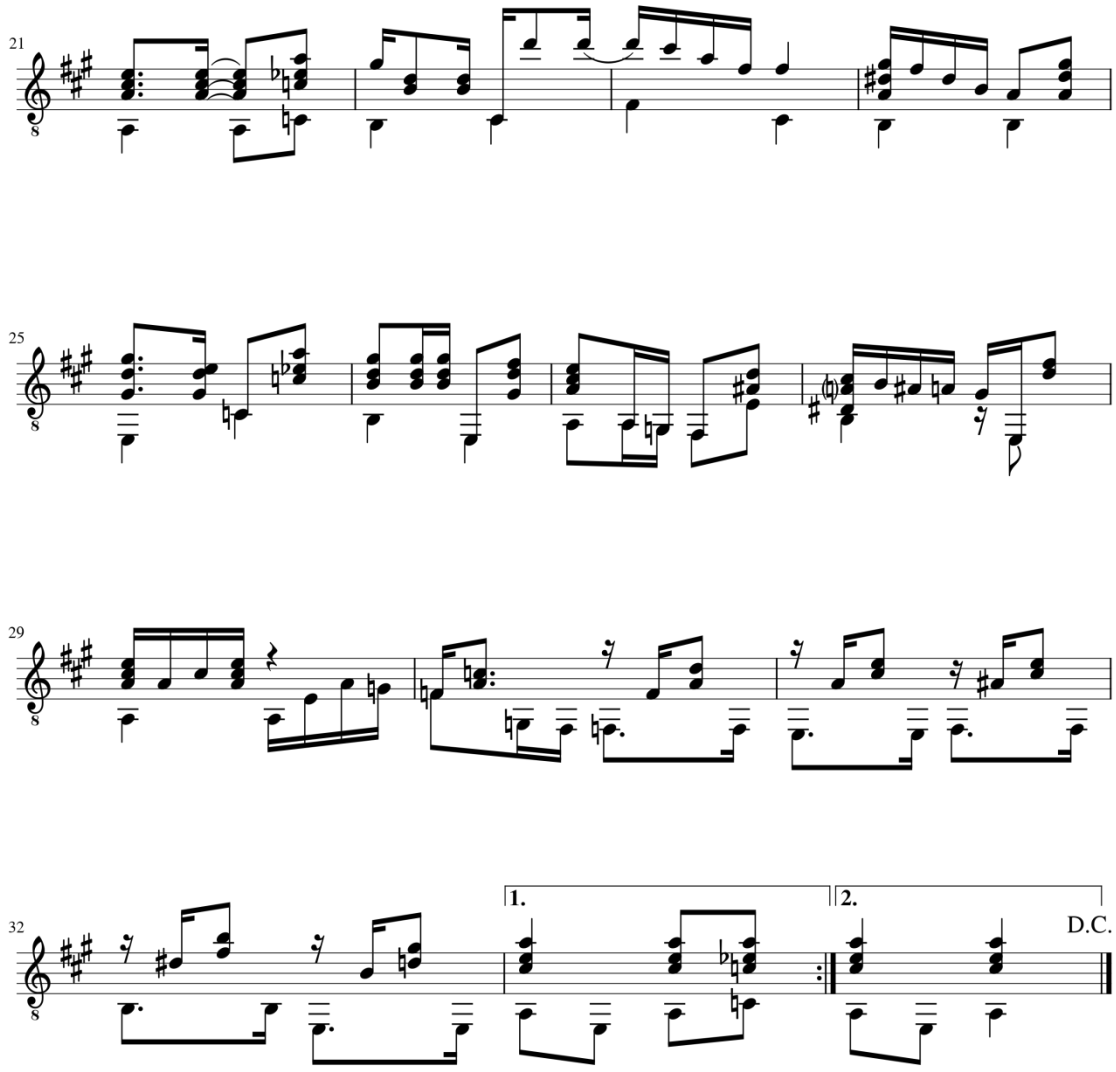
(Faixa 4)

Transcrição Edmar Fenício

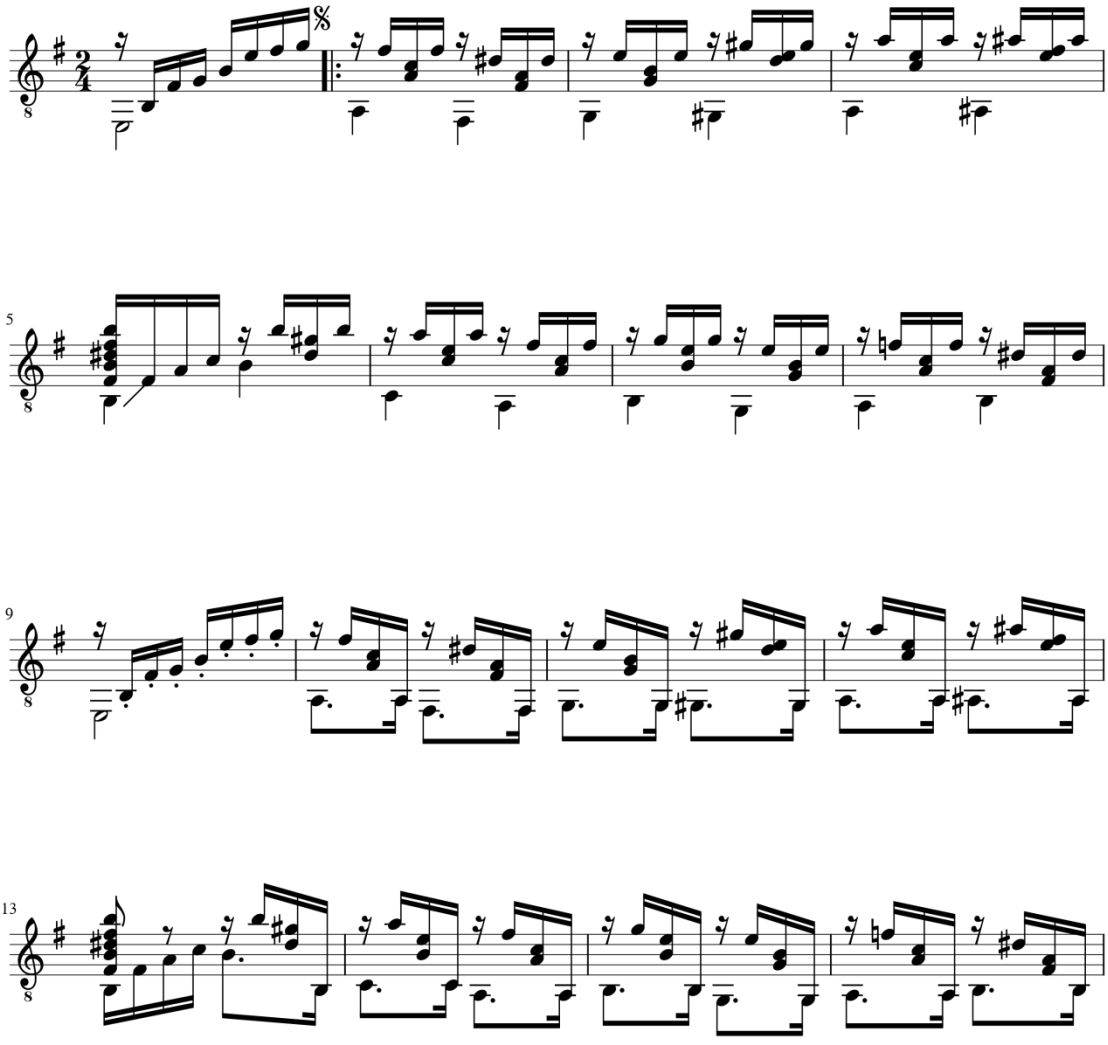
João Reis dos Santos

Carioca (João dos Santos) 2/2

Serelepe

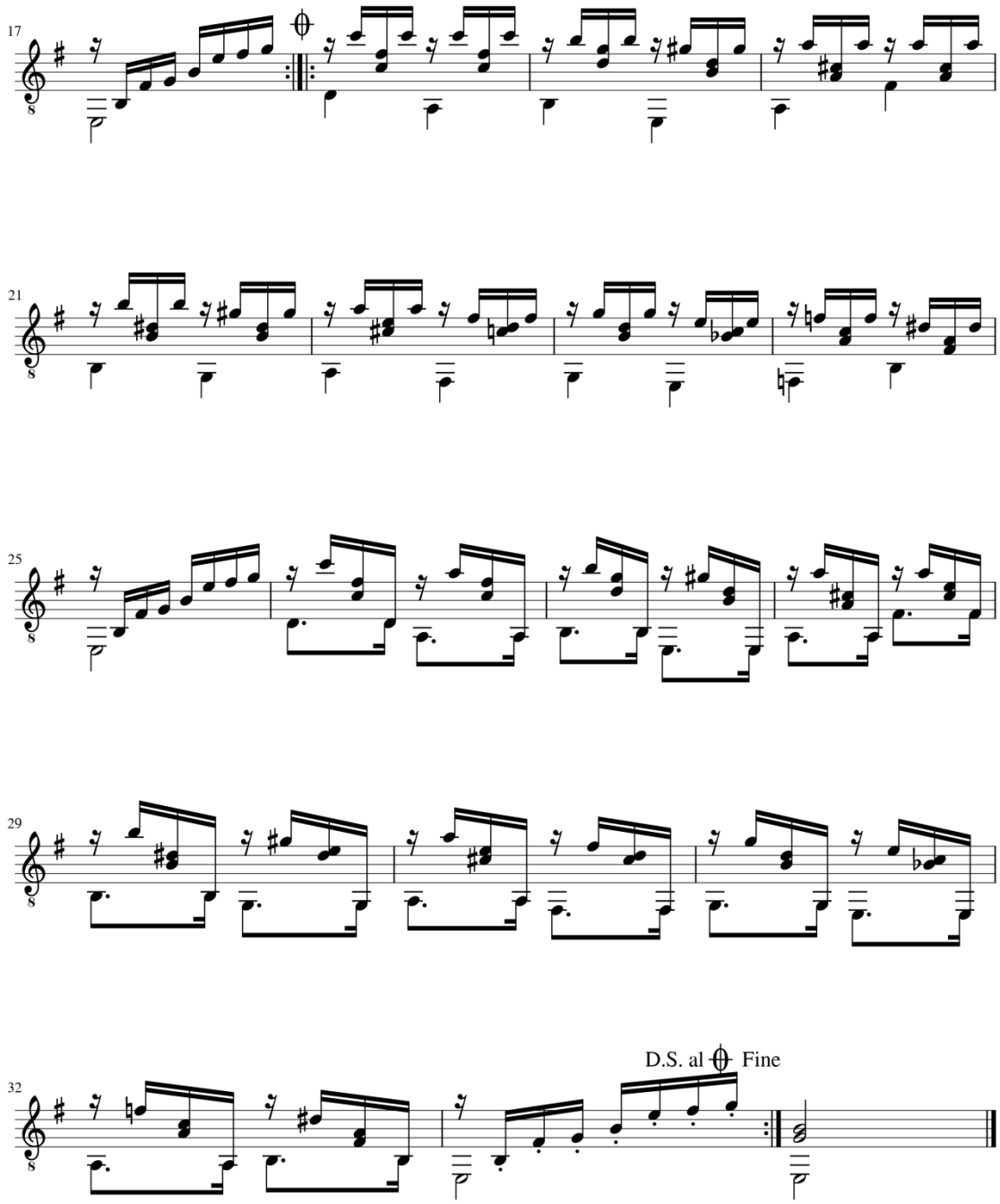
Choro

Escrita por Edmar Fenício e Nelson Cruz

João Reis dos Santos

Serelelepe (João dos Santos) 2/2

Choro da Saudade

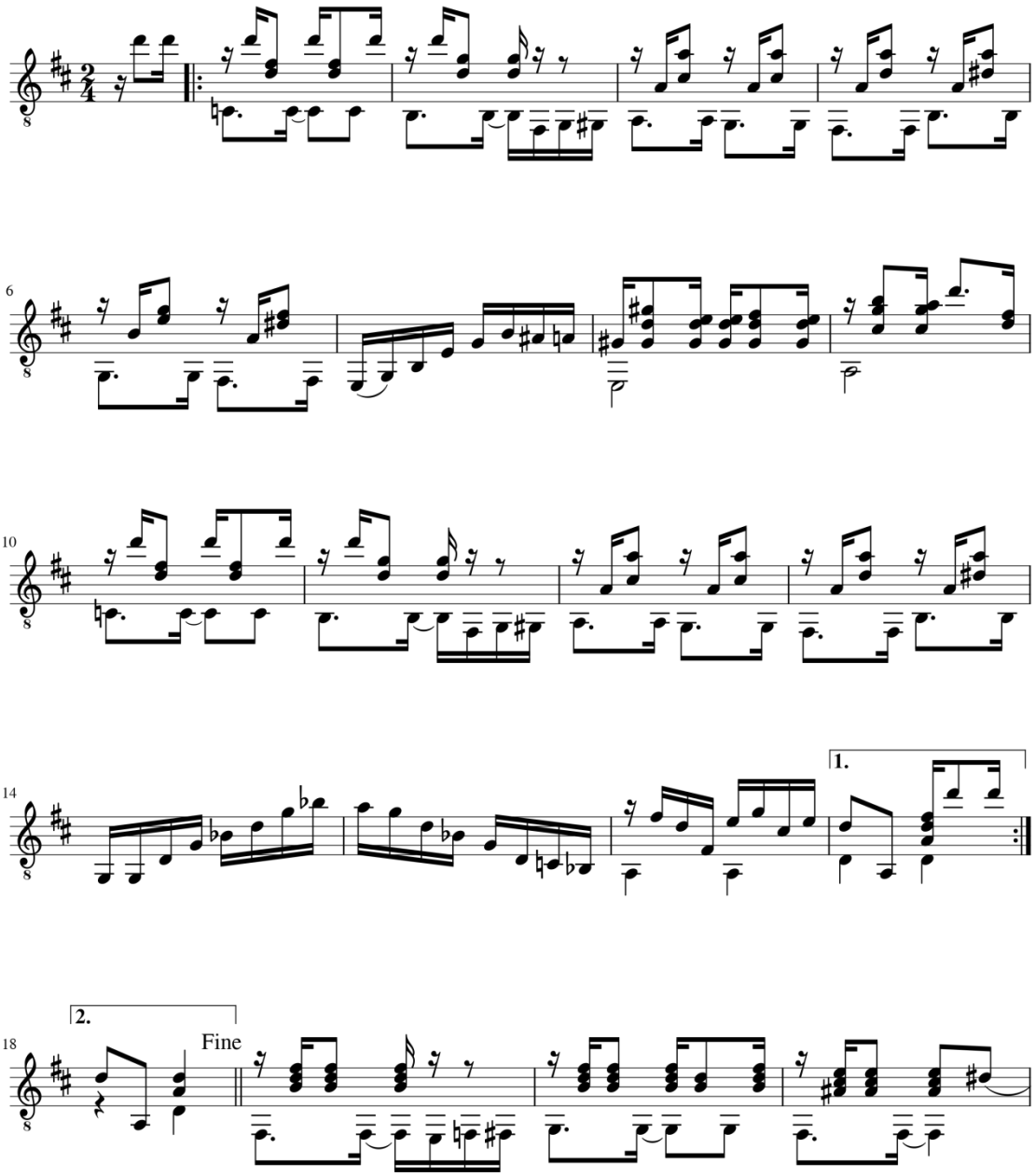
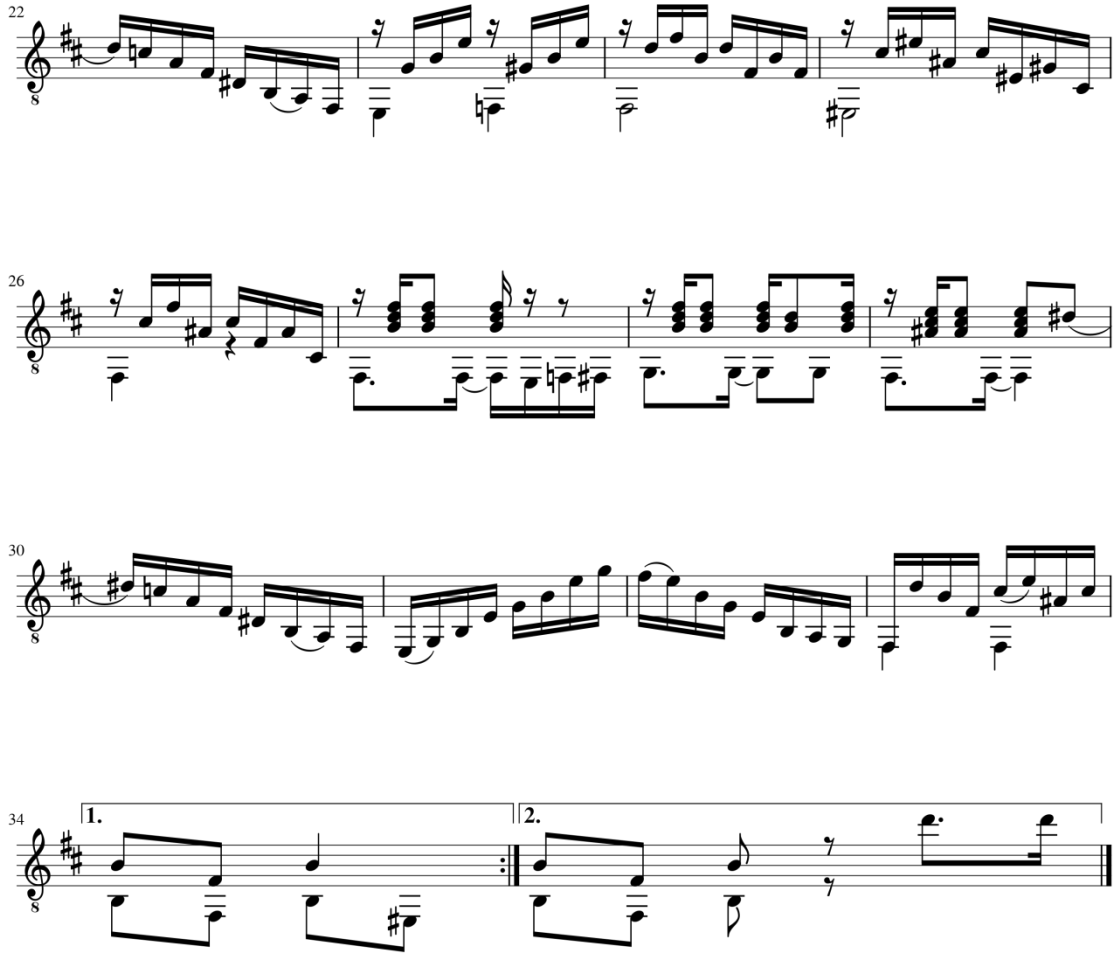
João Reis dos Santos

Andante gracioso

Choro da Saudade (João dos Santos) 2/2



Bombardino

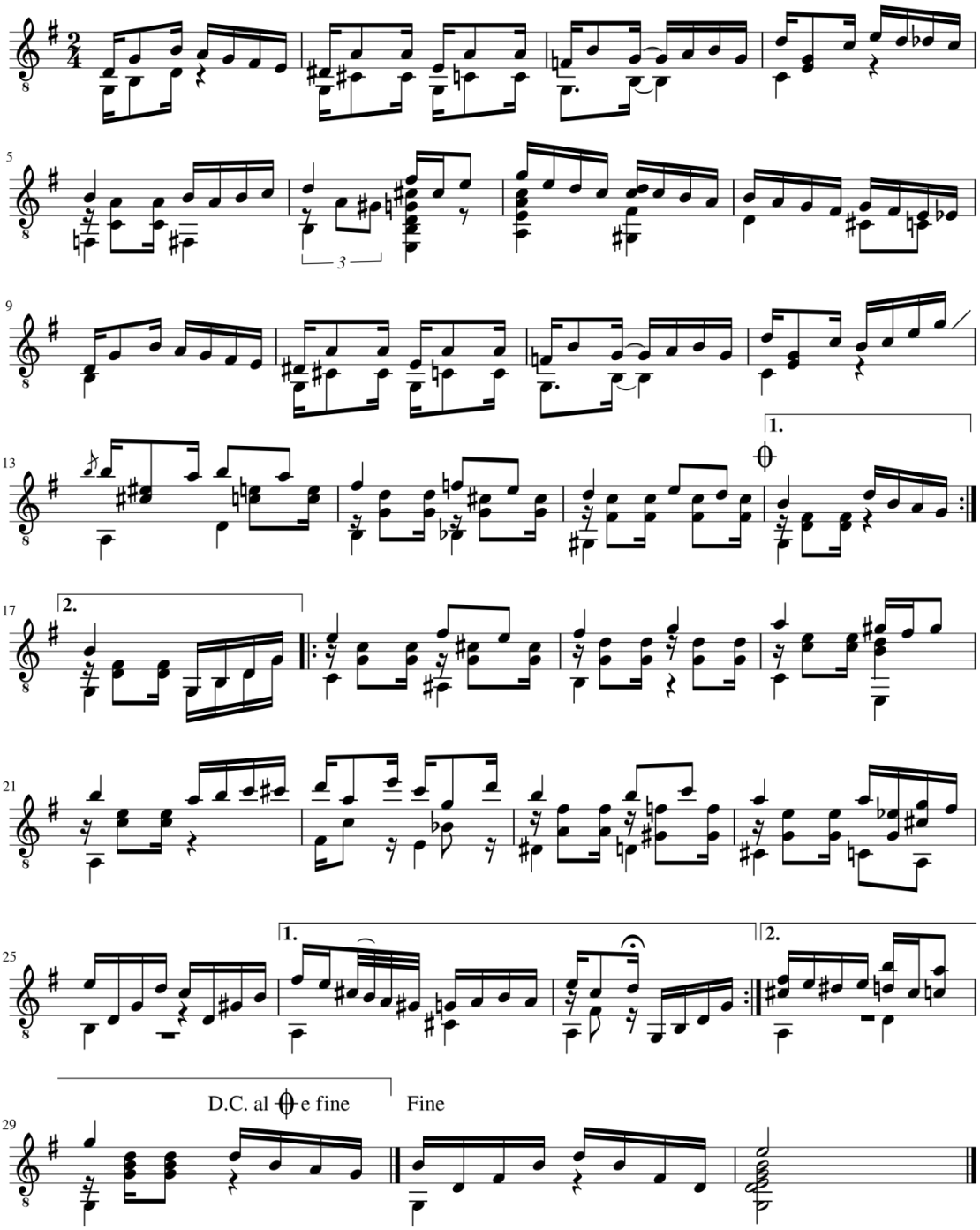
Choro

Edmar Fenício e Nelson Cruz — João Reis dos Santos

Bombardino (João dos Santos) 2/2

Anotada por Raul Barbosa
(1980)
Coleção Ronoel Simões

Recordação

(Faixa 8)

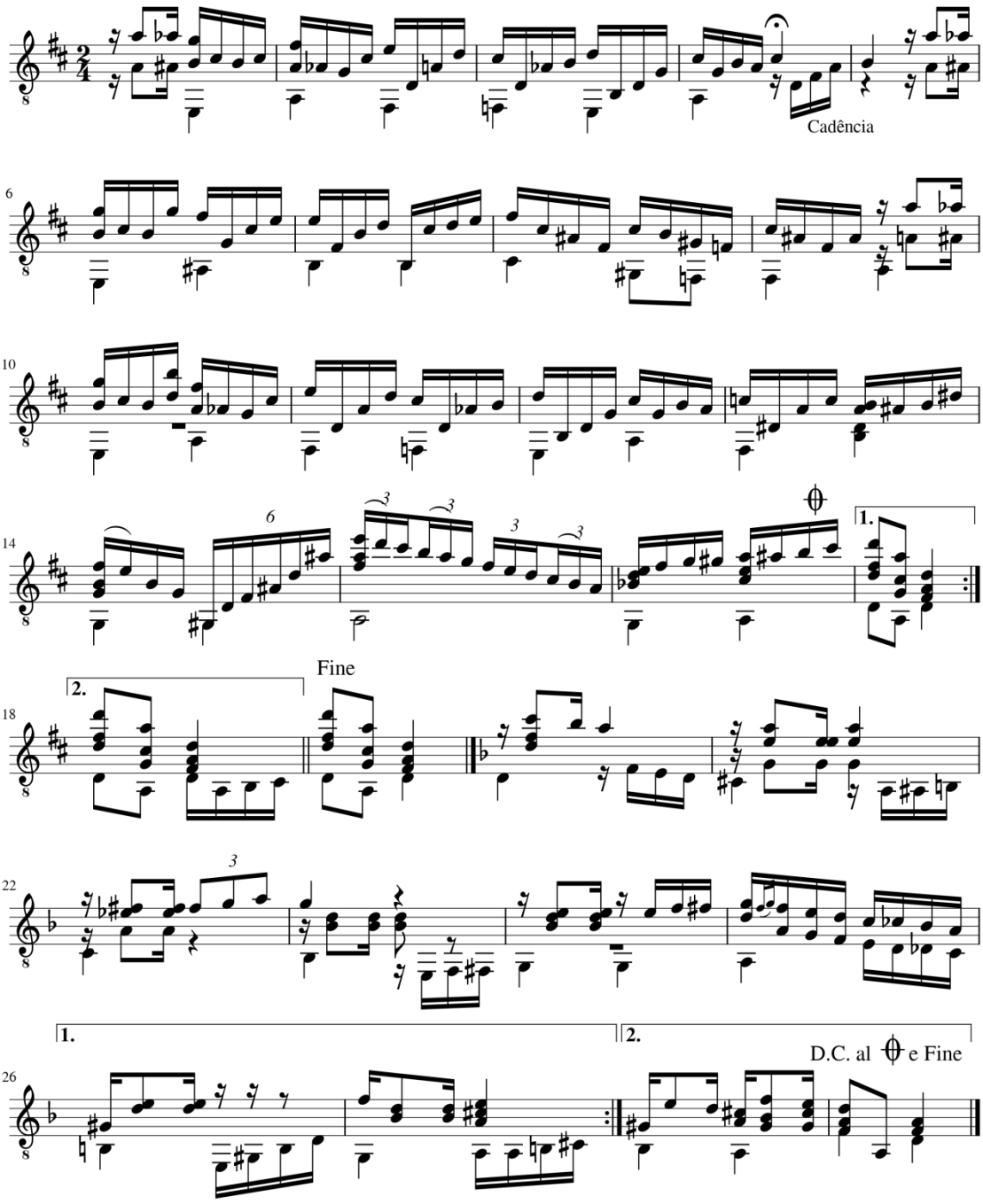
Choro

José Alves da Silva (Aimoré)

(Faixa 9)

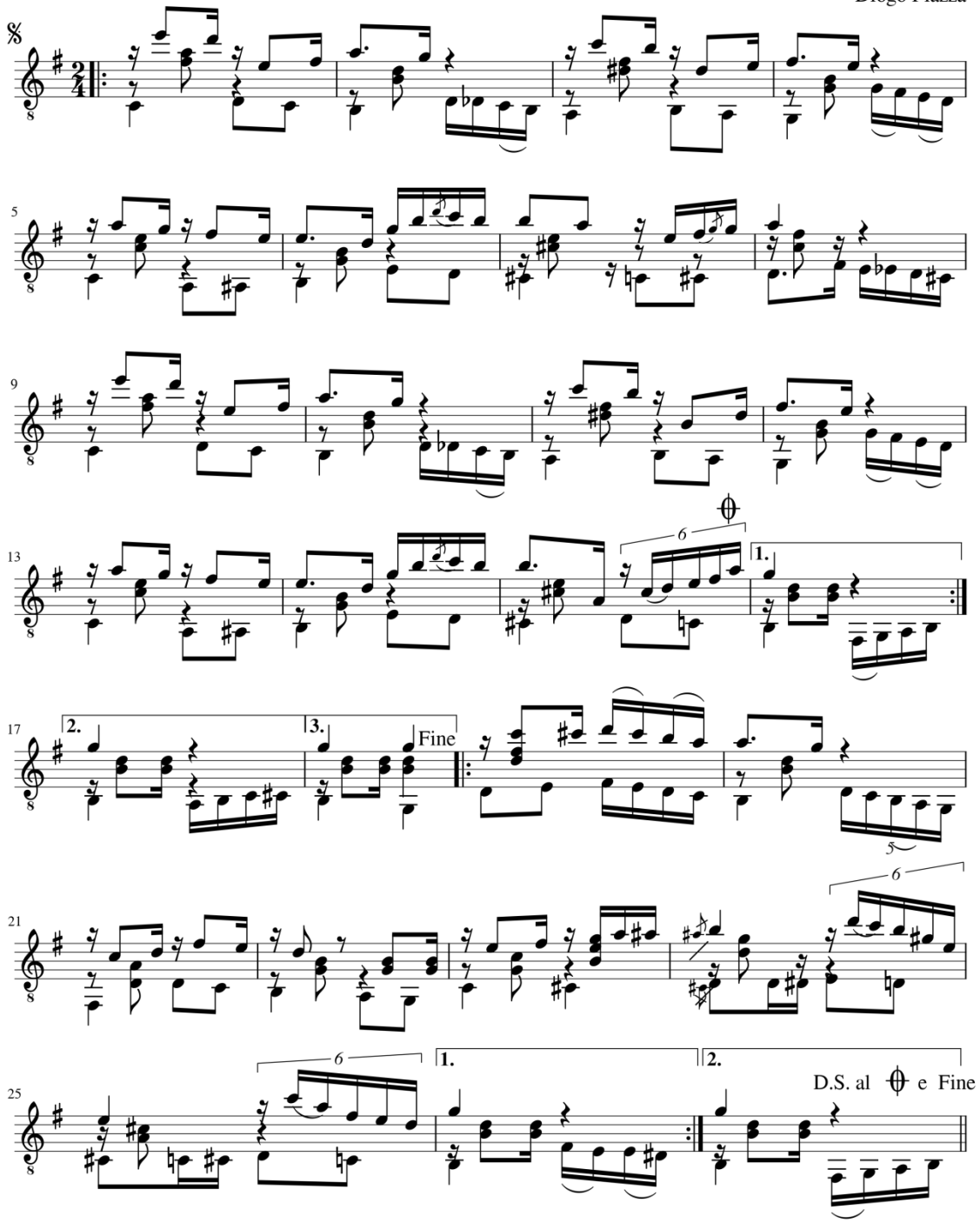
Ouvindo História

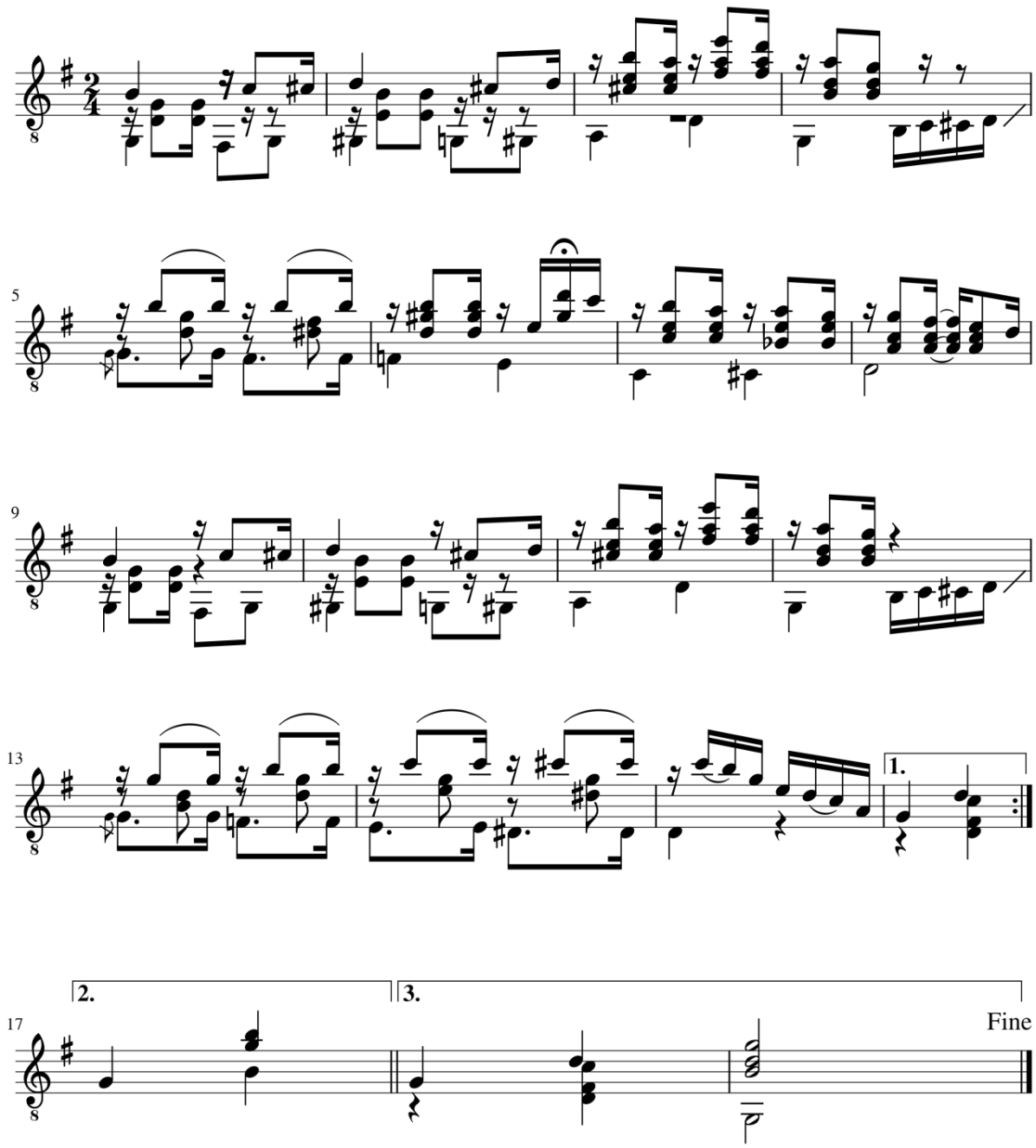
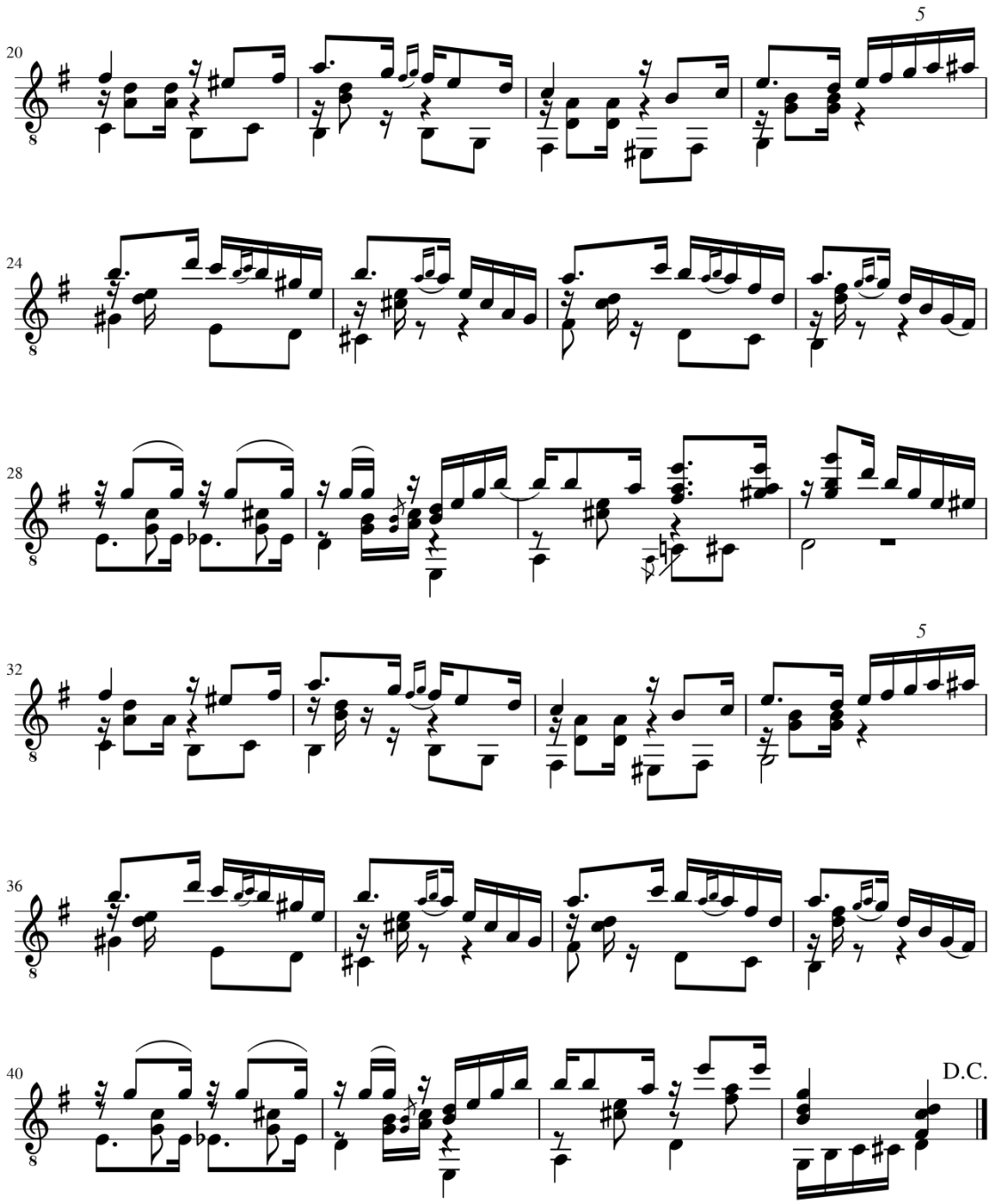
Choro

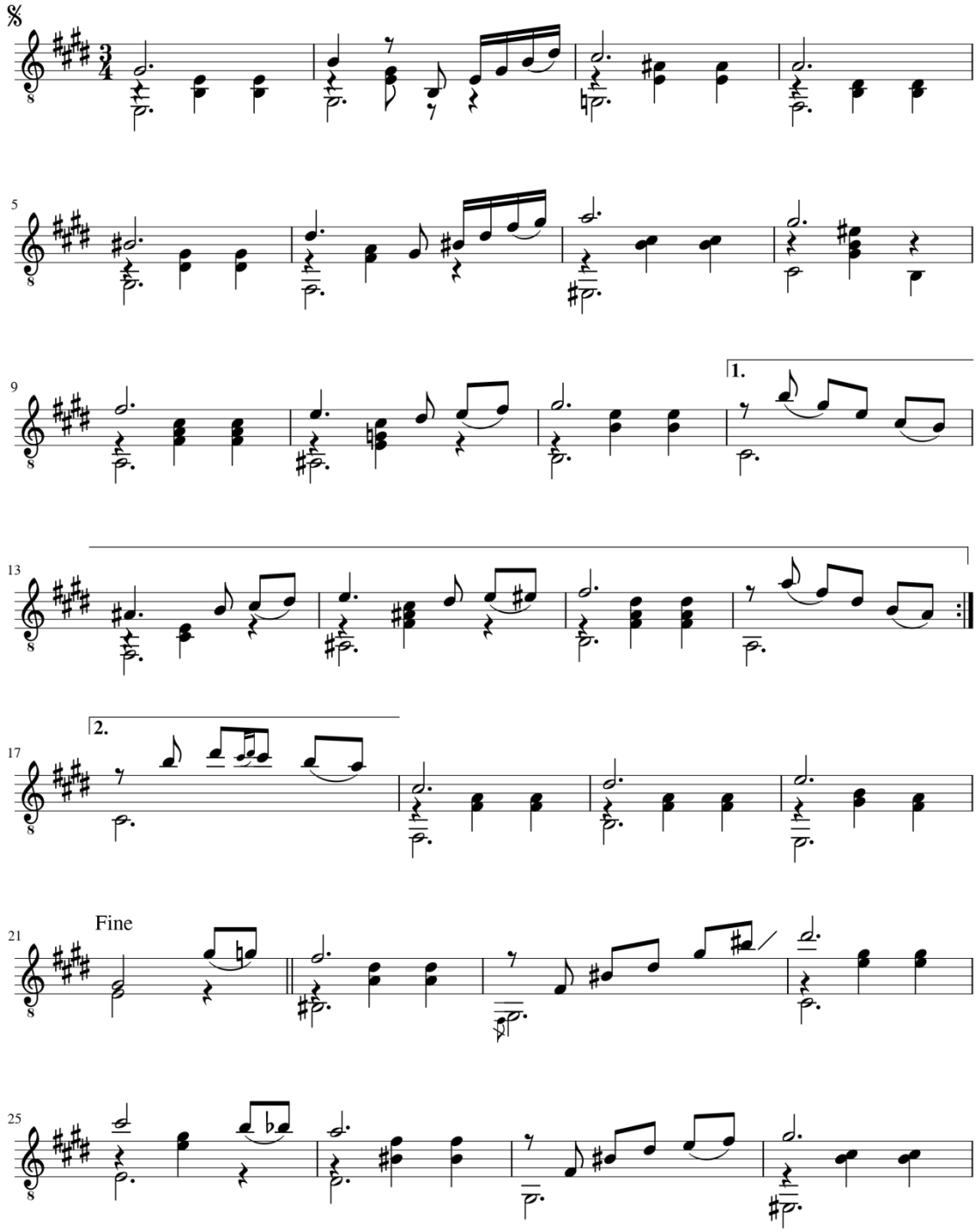
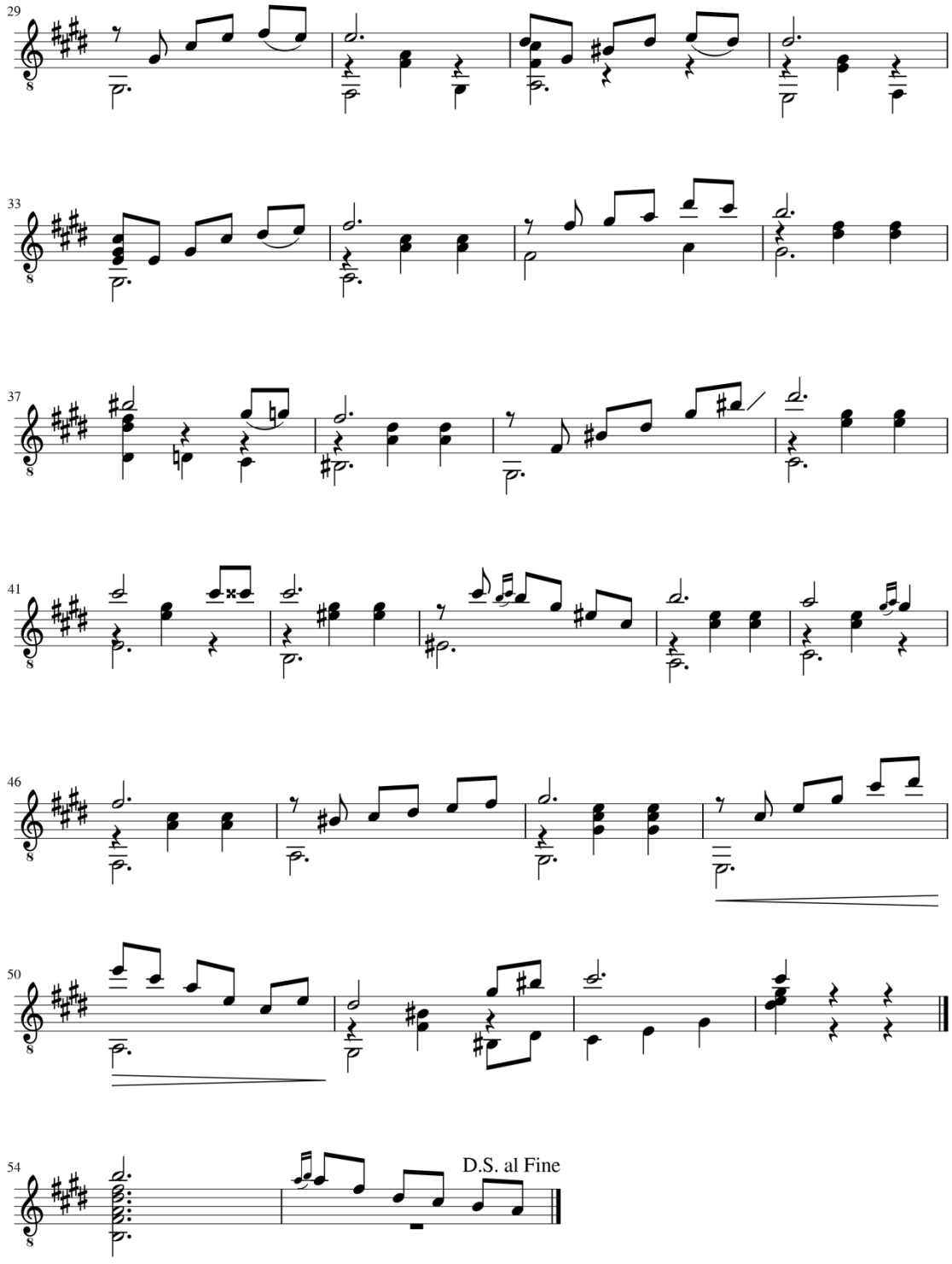
Anotada por Isaías Gomes
(1988)

José Alves da Silva (Aimoré)

Choro nº 4

Transcrição de Valdemar Cezar Arcas

Diogo Piazza

Choro em Sol

Diogo Piazza

Choro em Sol (Diogo Piazza) 2/2

Saudoso Adeus

Diogo Piazza

Saudoso Adeus (Diogo Piazza) 2/2

APÊNDICE F – Relação das músicas registradas em arquivo sonoro para a tese

Theotonio Gonçalves Côrrea - *Recordação Saudosa*, mazurca (Faixa 1)

Alberto Baltar - *Bon Jour, Papa*, mazurca (Faixa 2)

João Reis dos Santos - *Arrufos (Paulista)*, choro (Faixa 3)

Carioca, choro (Faixa 4)

João Avelino de Camargo - *Iole*, gavota (Faixa 5)

- *Edith*, gavota (Faixa 6)

Antônio Giacomino - *Crepúsculo*, mazurca (Faixa 7)

José Alves da Silva (Aimoré) - *Recordação*, choro (Faixa 8)

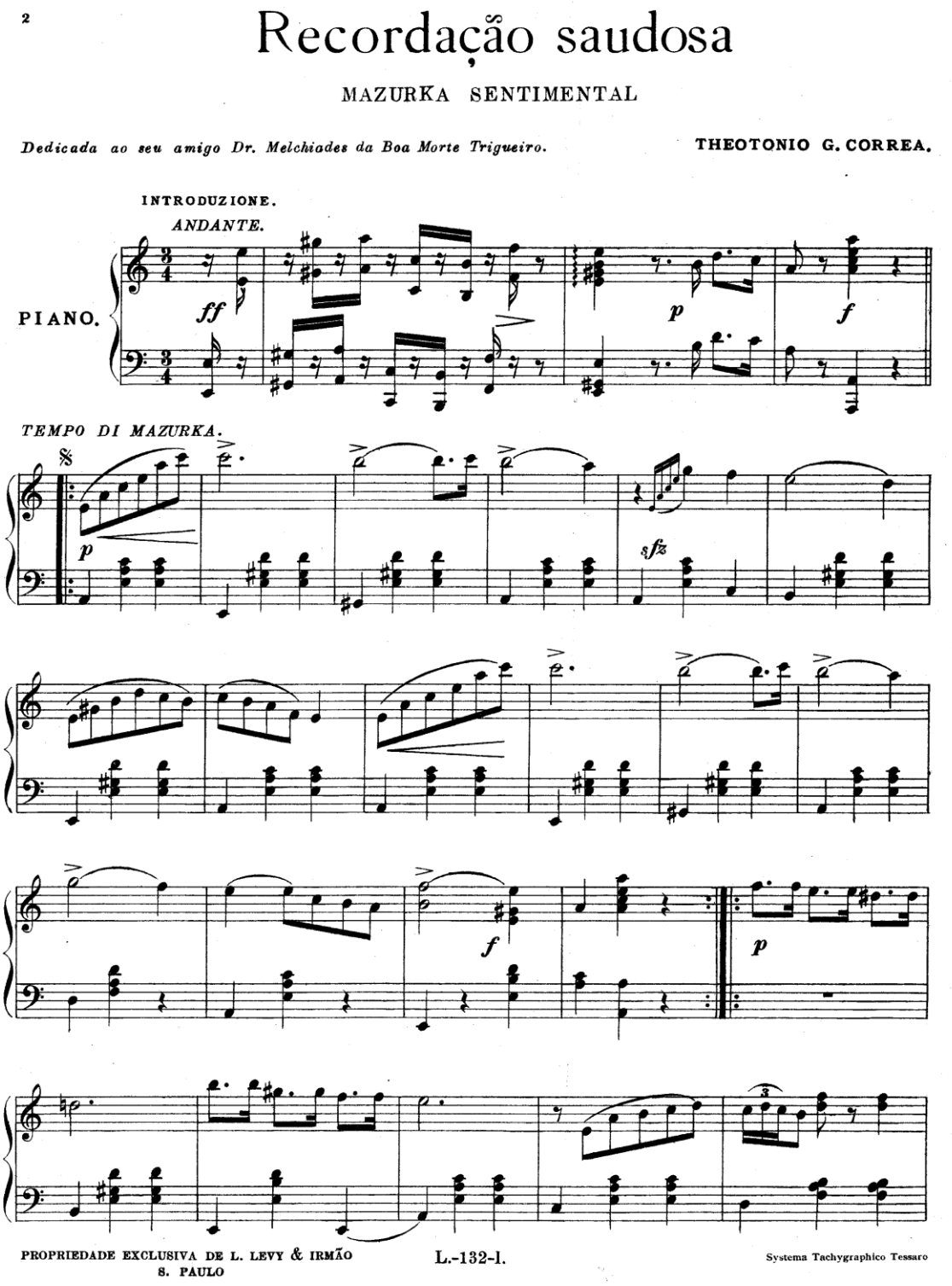
- *Ouvindo Histórias*, choro (Faixa 9)

Diogo Piazza - *Choro nº 3* (Faixa 10)

Os arquivos sonoros podem ser acessados no endereço:

https://drive.google.com/drive/folders/1mBiDplDgeD6z73BCYFTjGjGNaftL0et1?usp=sharing

ANEXO A – Partitura da *Recordação Saudosa* (c. 1885), Theotônio Correa.

(Faixa 1)

2

Recordação saudosa

MAZURKA SENTIMENTAL

Dedicada ao seu amigo Dr. Melchiades da Boa Morte Trigueiro.

THEOTONIO G. CORREA.

INTRODUZIONE.

ANDANTE.

PIANO.

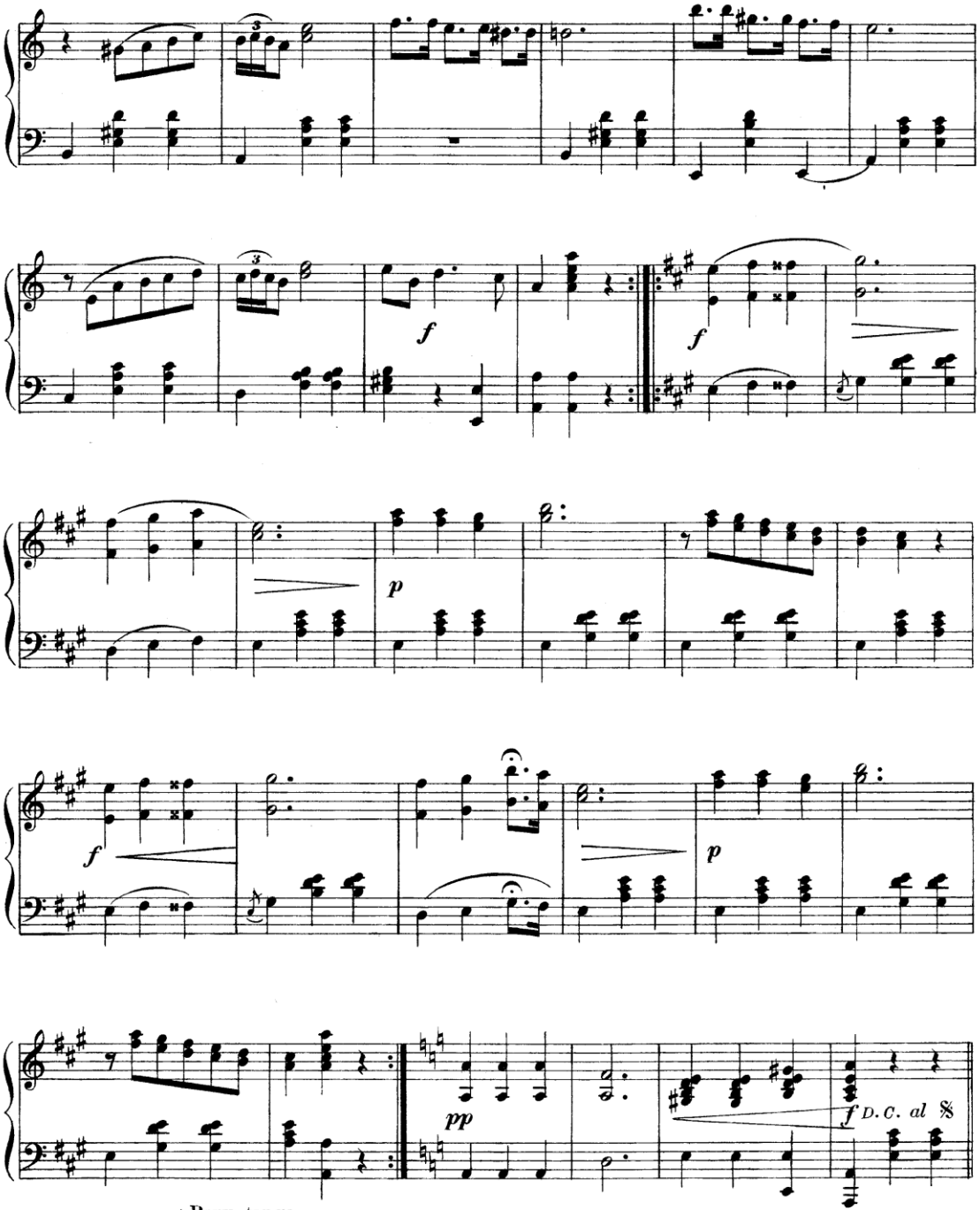
ff *p* *f*

TEMPO DI MAZURKA.

p *sfz* *f* *p*

PROPRIEDADE EXCLUSIVA DE L. LEVY & IRMÃO
S. PAULO

L.-132-1.

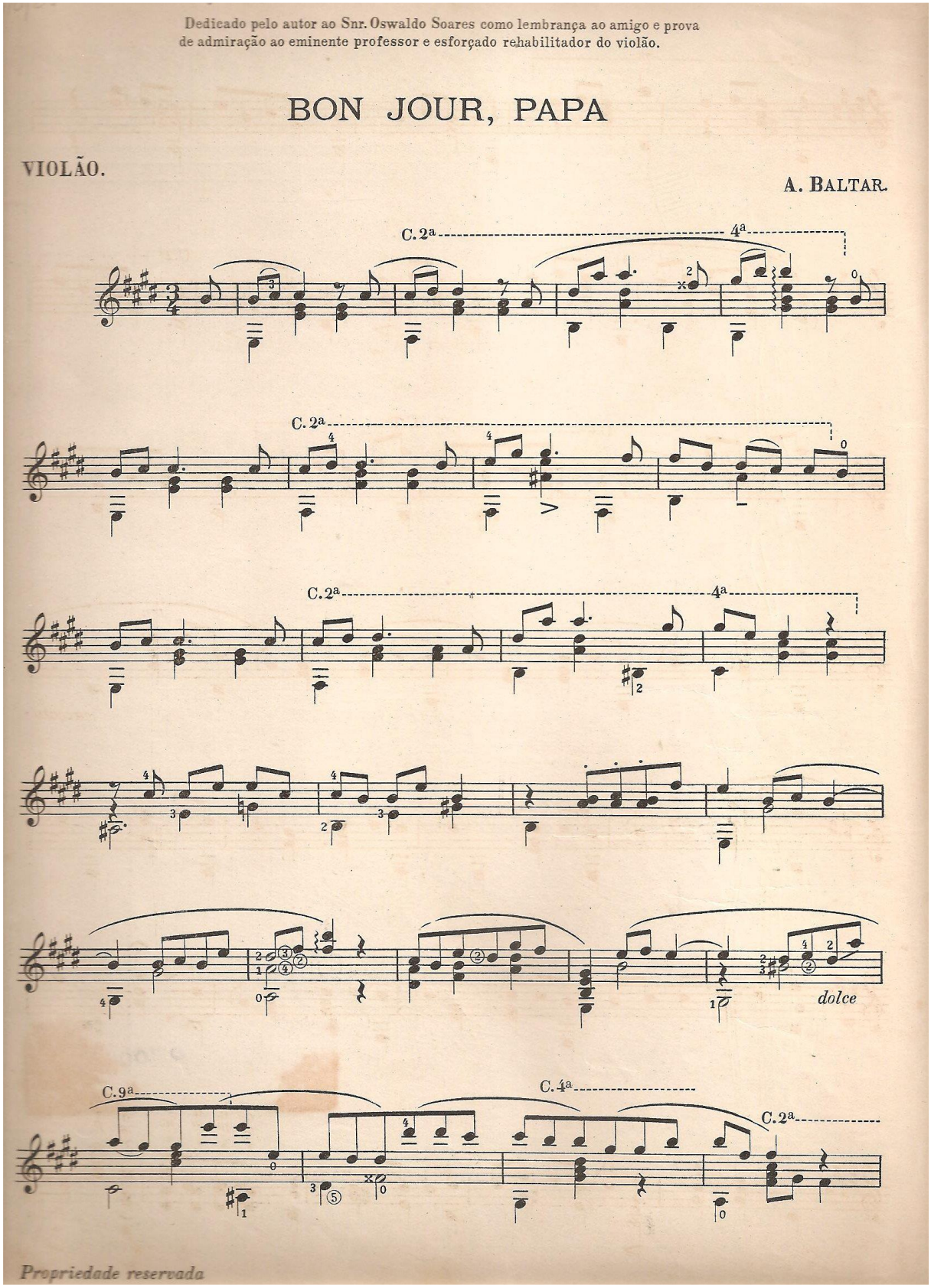
Systema Tachygraphico Tessaro

Do mesmo autor: { **Pery**, tango. **Dodoquinha**, *polka*.

L.-132-I.

Tachigraphia e Zincographia
E. Bevilacqua & C.

ANEXO B – Partitura da mazurca *Bon Jour, Papa* (s.d), de Alberto Baltar.

(Faixa 2).



Dedicado pelo autor ao Snr. Oswaldo Soares como lembrança ao amigo e prova de admiração ao eminente professor e esforçado rehabilitador do violão.

BON JOUR, PAPA

VIOLÃO.

A. BALTAR.

C. 2ª 4ª

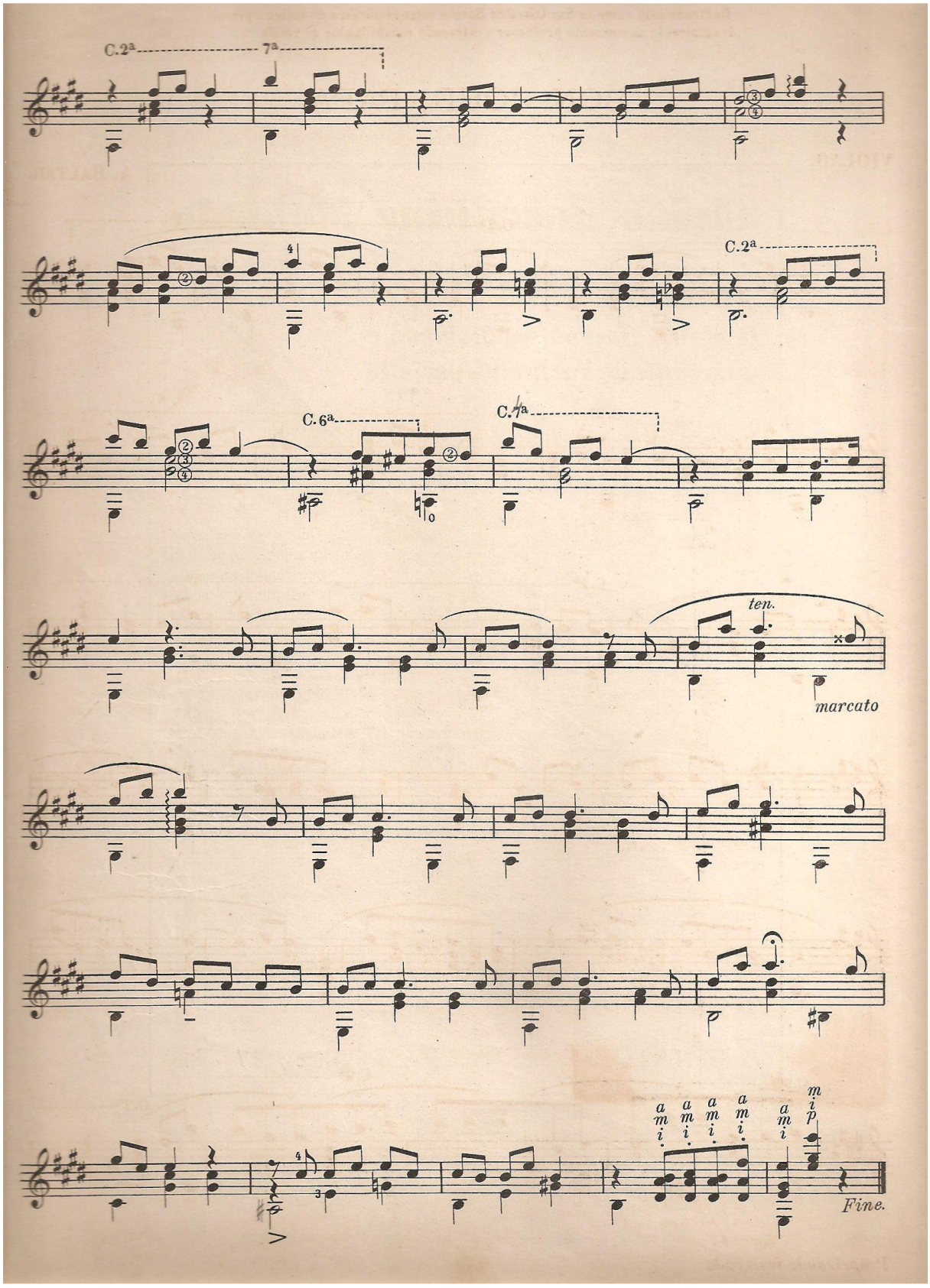
C. 2ª

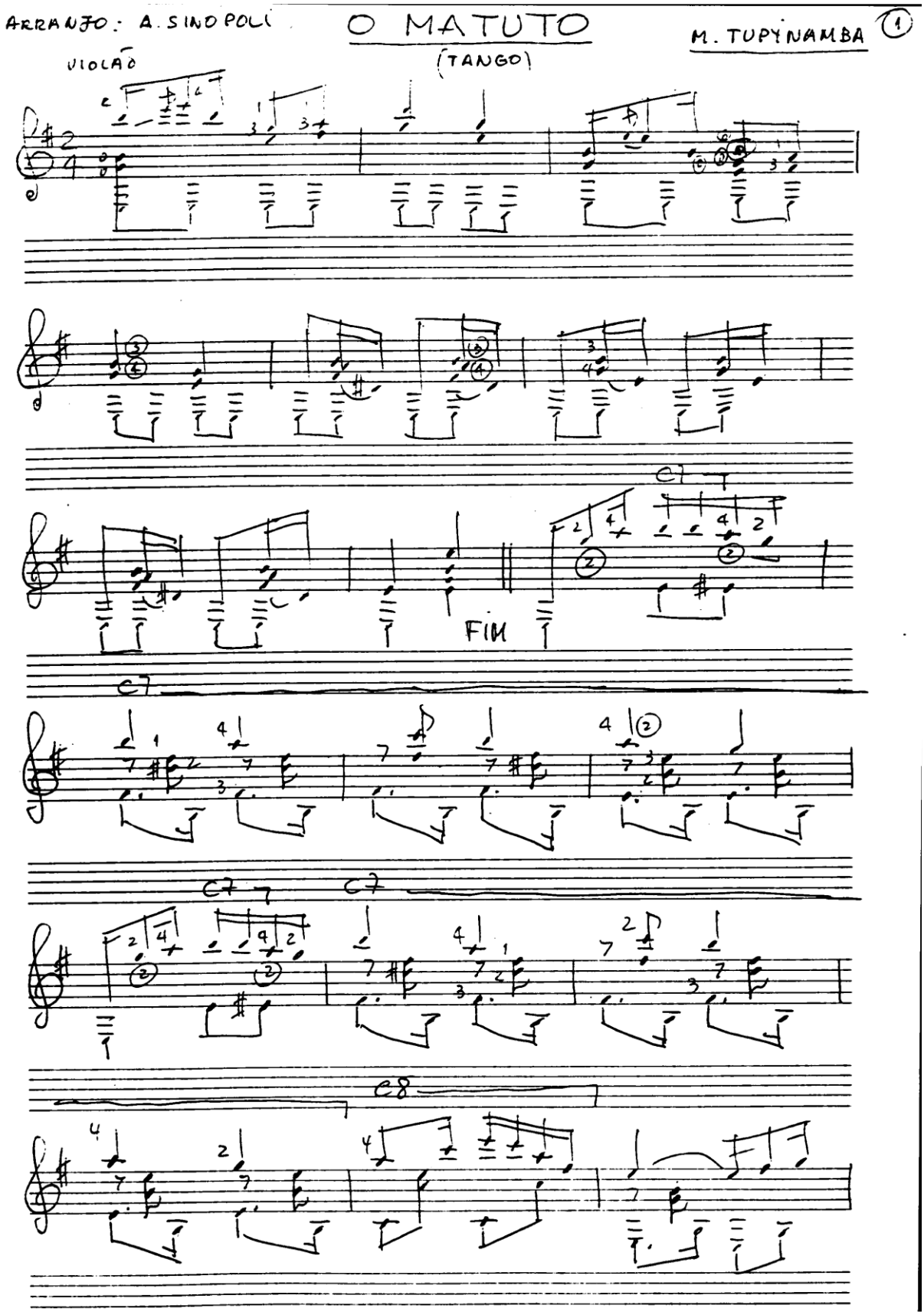
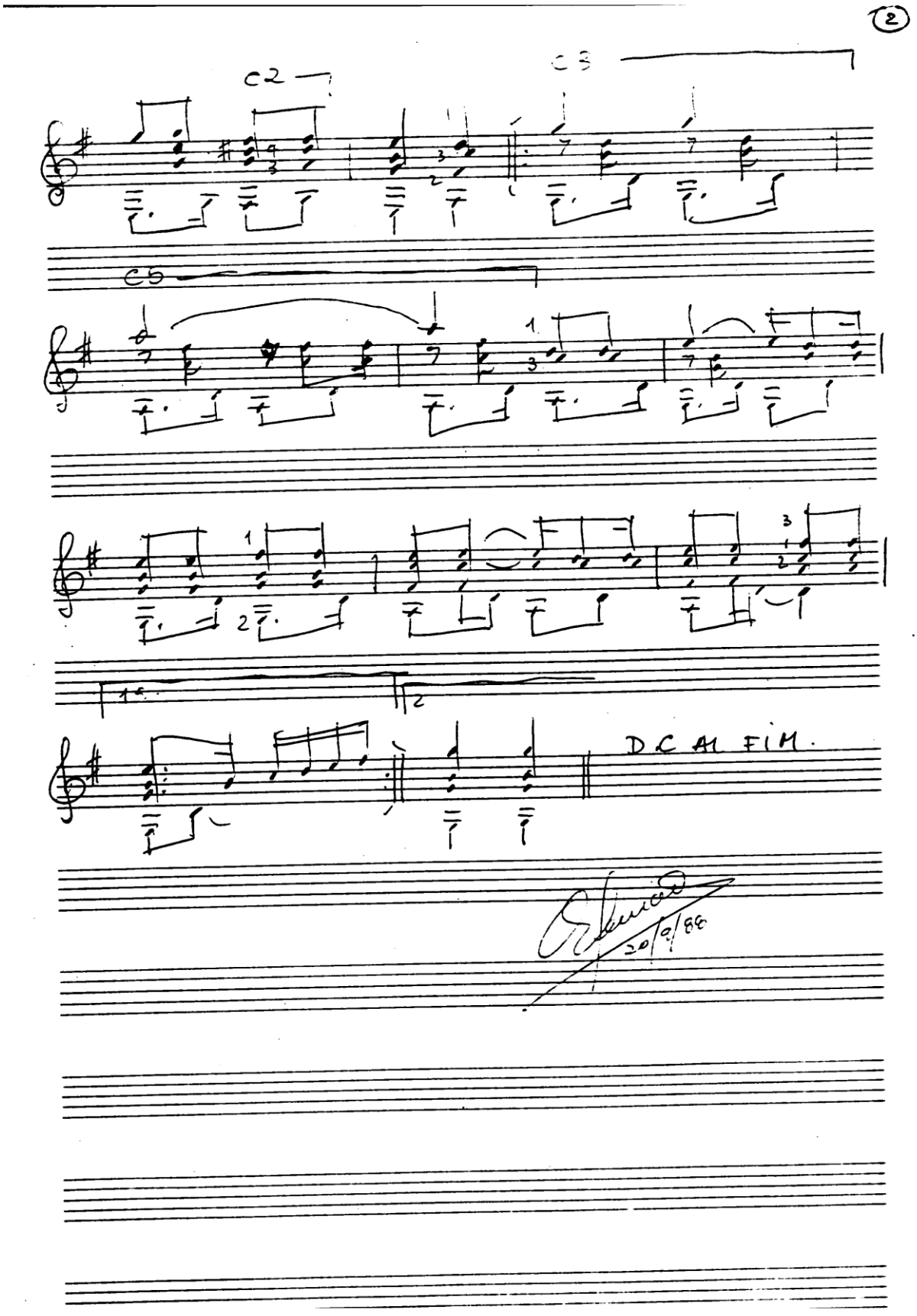
C. 2ª 4ª

dolce

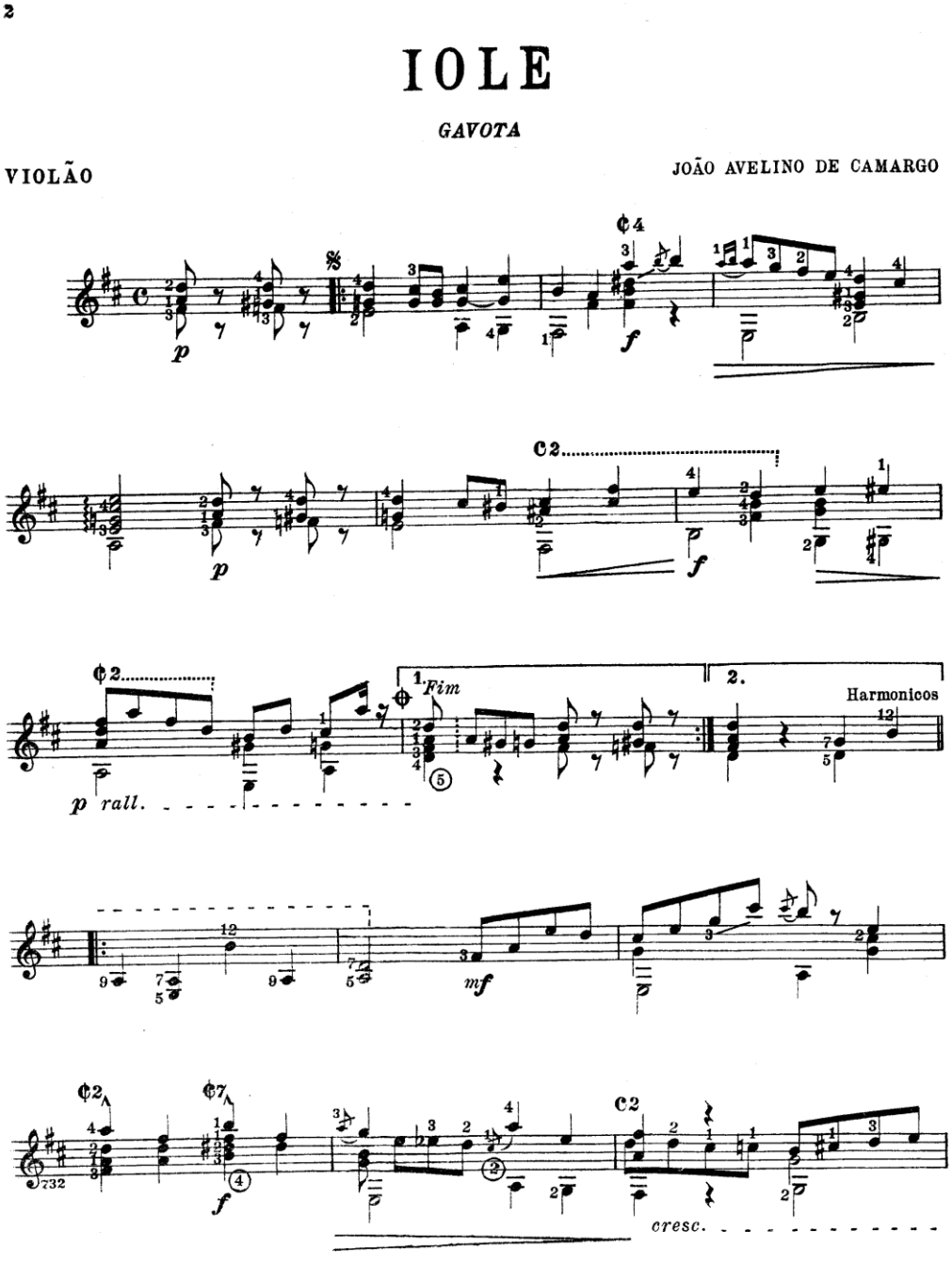
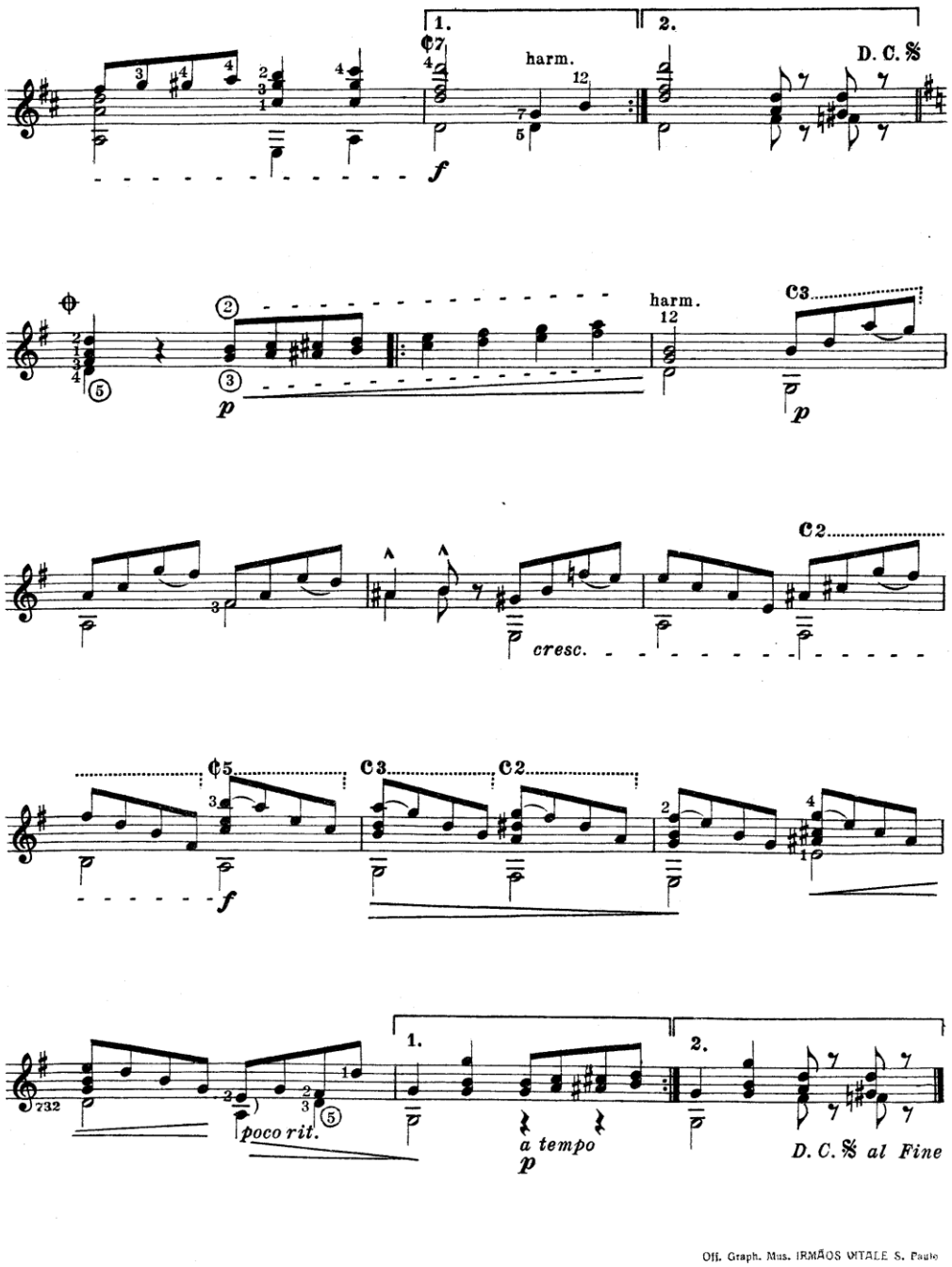
C. 9ª C. 4ª C. 2ª

Propriedade reservada


C. 2ª
7ª
C. 2ª
C. 6ª
C. 7ª
ten.
marcato
Fine.

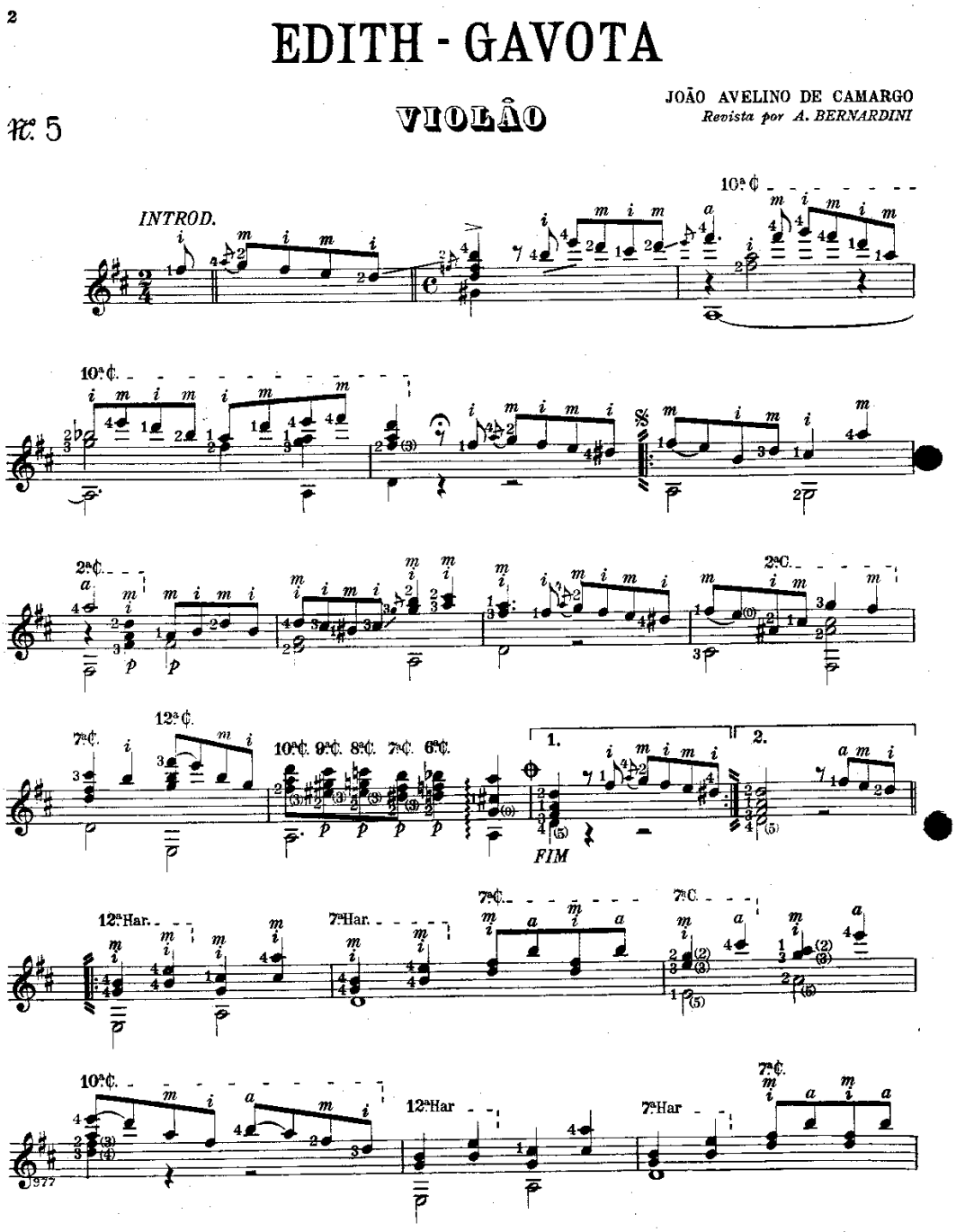
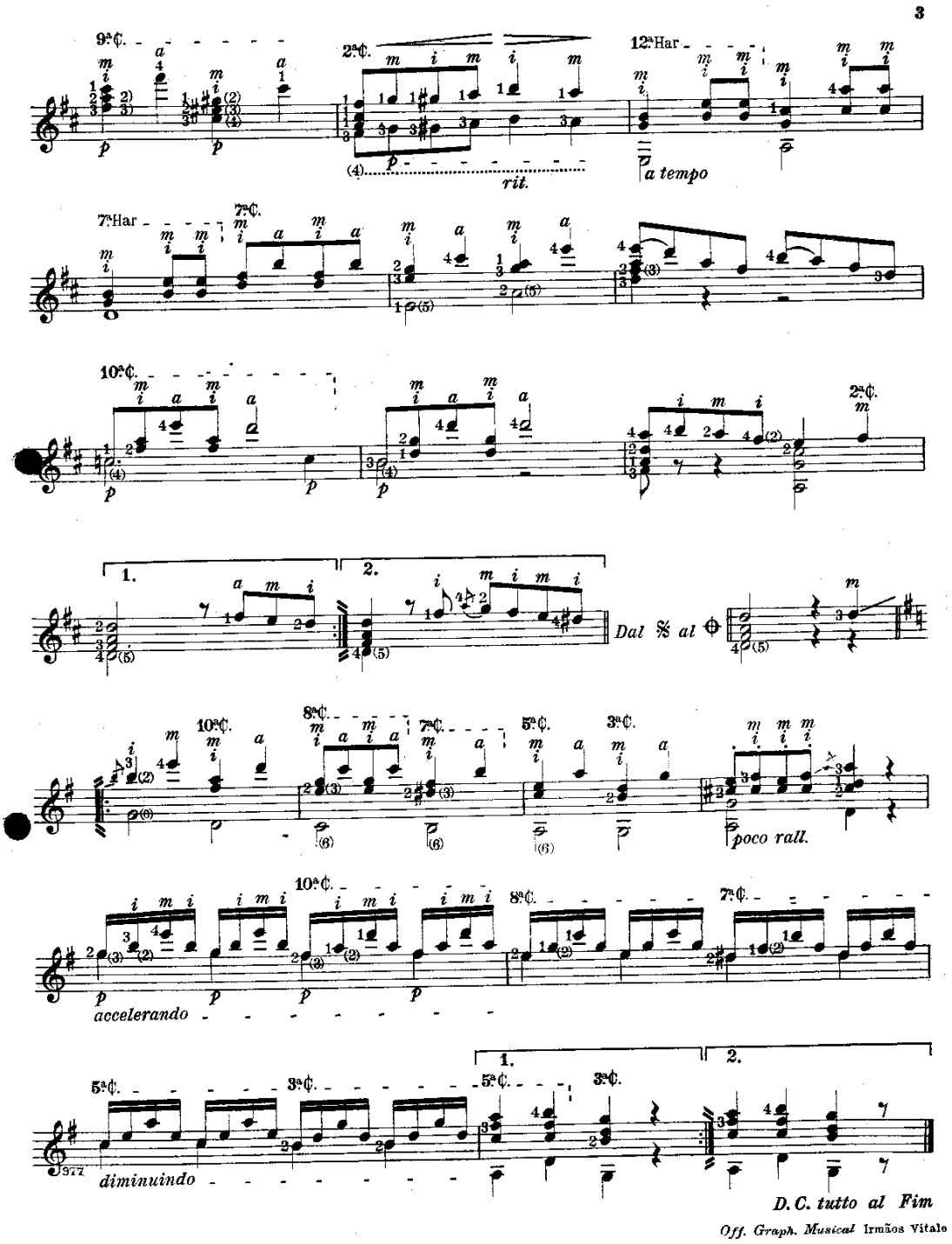
ANEXO C – Partitura manuscrita (Edmar Fenício, 1988) da música *O Matuto*, de Marcelo Tupynamba, arranjo para violão (A.Sinópoli).

2
C2
C3
C5
D C AL FIM.
30/9/86

ANEXO D – Partitura da gavota *Iole* (s.d), de João Avelino de Camargo.

(Faixa 5)

Off. Graph. Mus. IRMÃOS VITALE S. Paulo

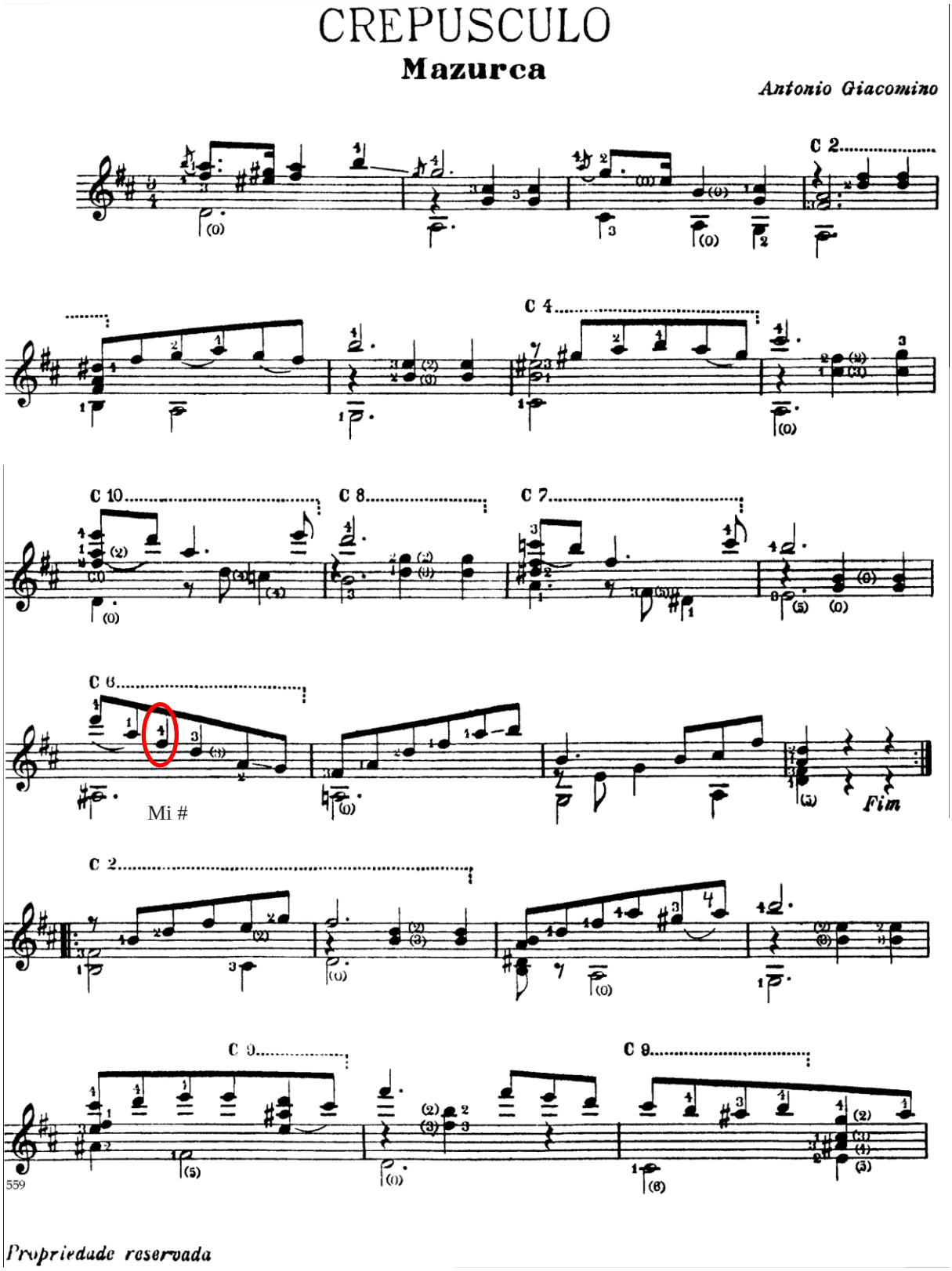
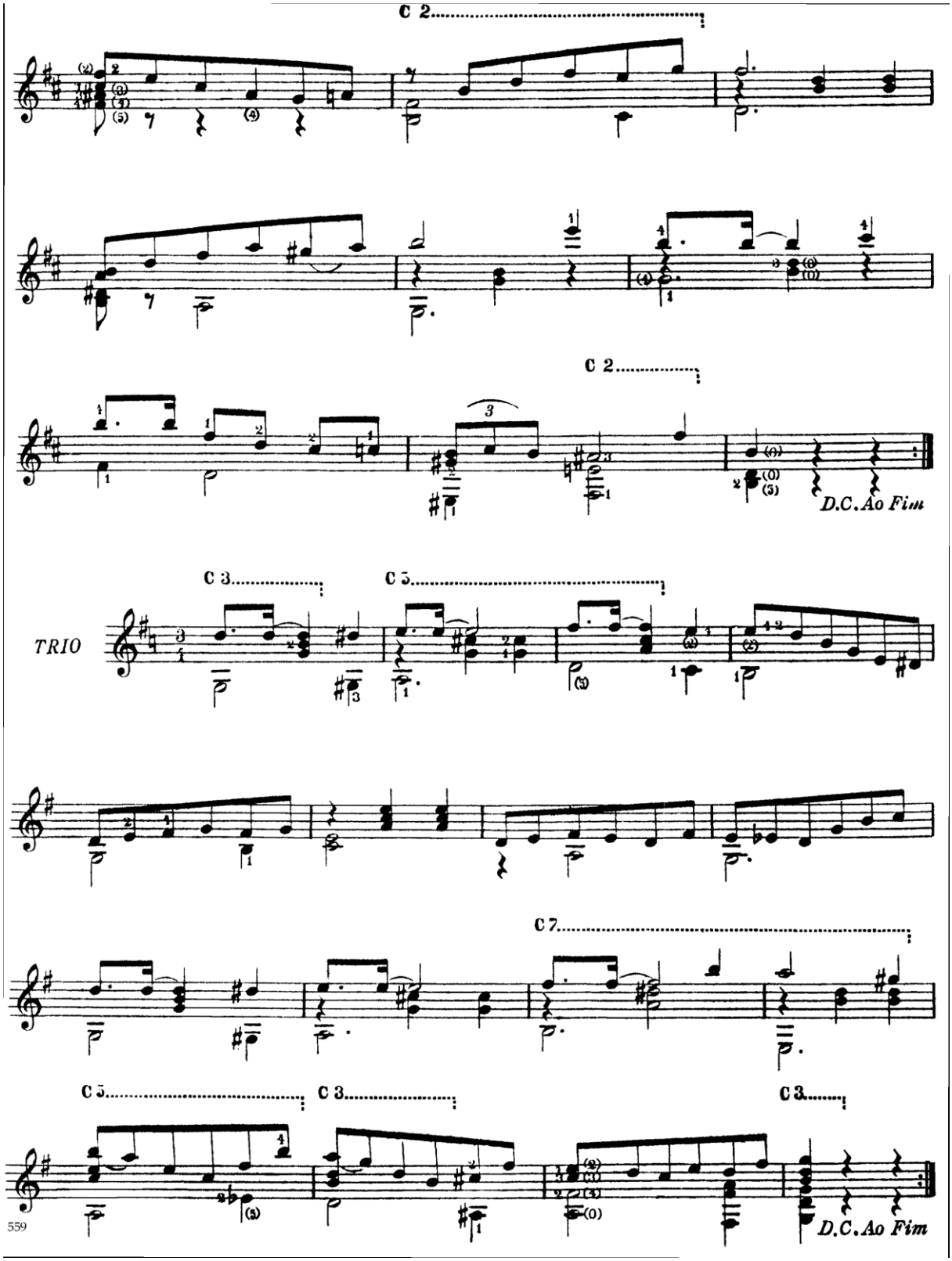
ANEXO E – Partitura *Edith* (s.d), gavota de João Avelino de Camargo.

(Faixa 6).

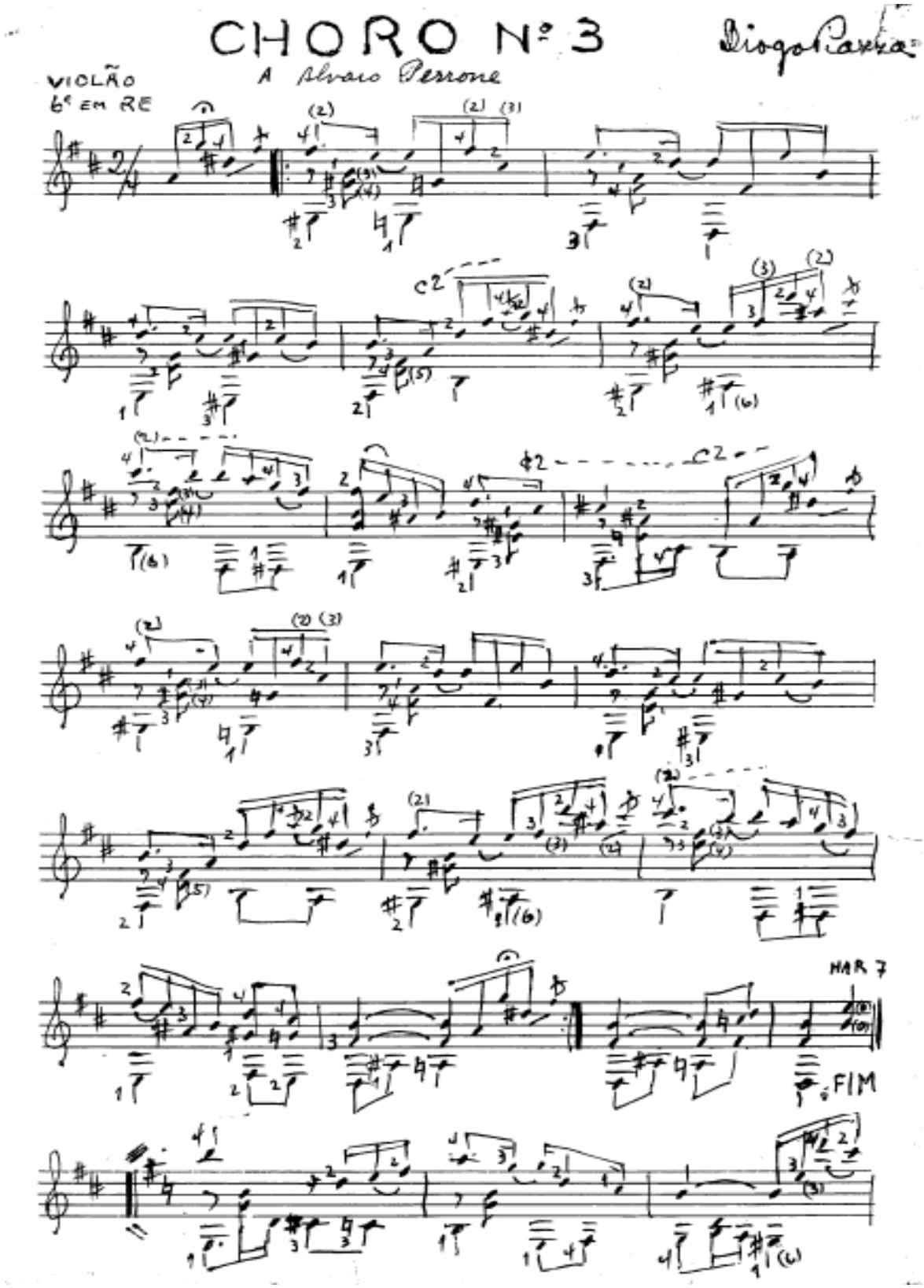
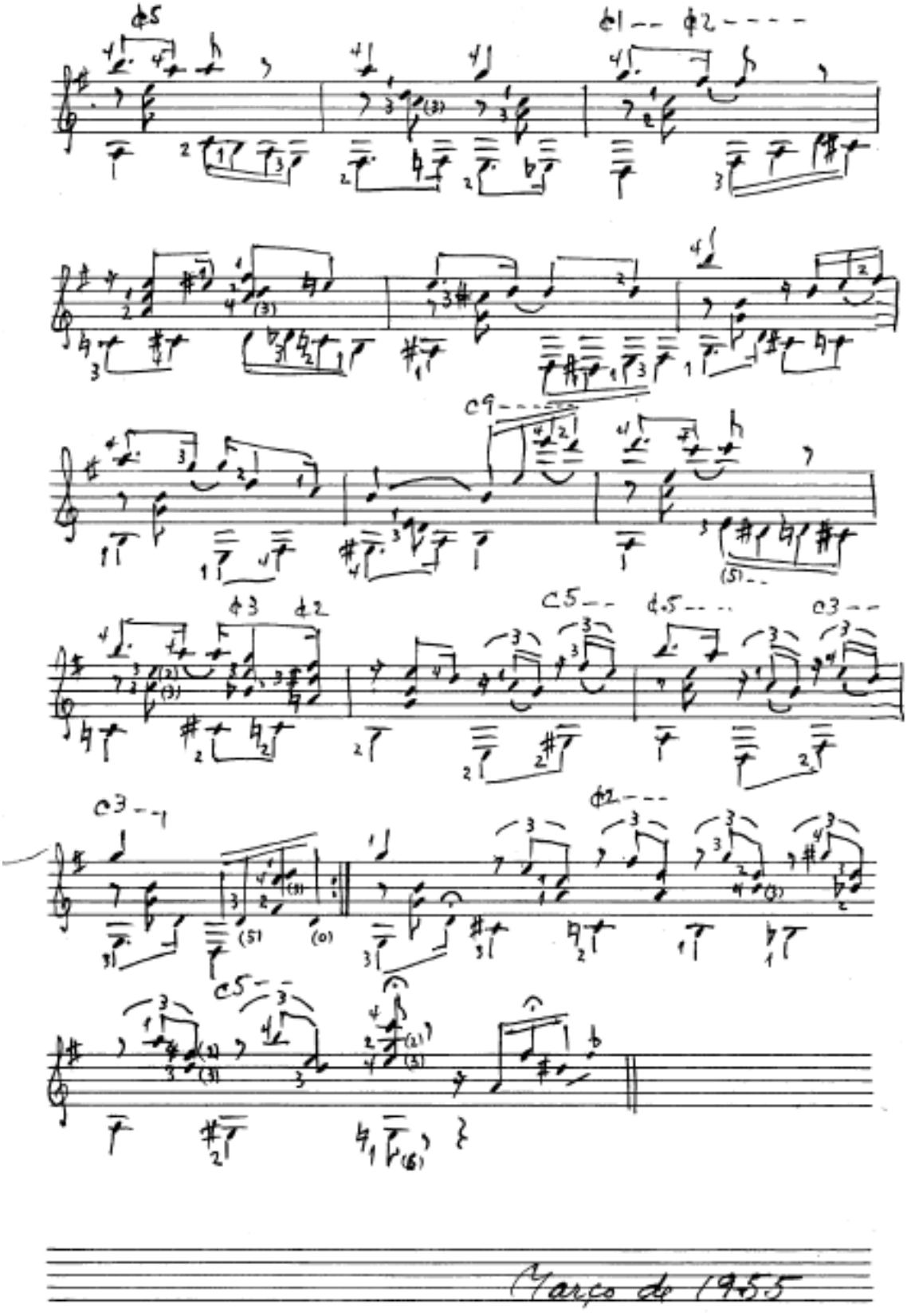


3
rit.
a tempo
1.
2.
Dal 𝄋 al ⊕
poco rall.
accelerando
diminuindo
D. C. tutto al Fim
Off. Graph. Musical Irmãos Vitale

ANEXO F – Partitura da mazurca *Crepúsculo* (s.d.), Antônio Giacomino

(Faixa 7)


C 2
C 2
D.C. Ao Fim
C 3
C 5
TRIO
C 7
C 5
C 3
C 3
D.C. Ao Fim
559

ANEXO G – Partitura do *Choro nº3*, Diogo Piazza, manuscrito autógrafo (1955).

(Faixa 10)

Março de 1955