DOI 10.20504/opus2018a2409

"Louvemo-Lo com os violões de cordas de tripa": Mário de Andrade e a crítica sobre o violão em São Paulo (1929)

Flavia Prando
(Universidade de São Paulo, São Paulo-SP)

Resumo: O presente artigo é parte de uma pesquisa de doutorado que visa traçar um panorama do violão nas décadas de 1920 e 1930 na cidade de São Paulo e caracterizar a música produzida por estes violonistas. Partimos de artigos sobre o instrumento de Mário de Andrade publicados na imprensa paulistana (1929). Estes escritos ainda não foram republicados e aprofundam nosso conhecimento sobre o instrumento no período e localidade estudados e servem para explorar a maneira como os juízos estéticos estão presentes na configuração de um determinado campo artístico.

Palavras-chave: Violão brasileiro. Violão paulista. Crítica musical. Mário de Andrade. Agustín Barrios. Sainz de la Maza.

"Let's Praise Him with Gut String Guitars": Mário de Andrade and Guitar Criticism in São Paulo (1929)

Abstract: This article is part of a doctoral research project that aims to provide an overview of the guitar during the 1920s and 30s in the city of São Paulo and to characterize the music produced by the guitarists. We began with articles on the guitar by Mário de Andrade published in the São Paulo press (1929). Not yet having been republished, these writings deepen our knowledge on the instrument and location during the period studied and serve to explore how aesthetic judgments are present in the configuration of a particular artistic field.

Keywords: Brazilian guitar; guitar in São Paulo; music criticism; Mário de Andrade; Agustín Barrios; Sainz de la Maza.

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, jan./abr. 2018.
http://dx.doi.org/10.20504/opus2018a2409

Submetido em 05/01/2018, aprovado em 17/02/2018.

O presente artigo parte de críticas escritas por Mário de Andrade para o jornal paulistano *Diário Nacional* (1929) em ocasião de concertos de dois violonistas estrangeiros na cidade para explorar a maneira como os juízos estéticos estão presentes na configuração de um determinado campo artístico (ou "mundo da arte", na expressão do sociólogo Howard Becker que trataremos adiante), notadamente na constituição dos valores que moldaram a recepção da música para o violão de concerto no país e mais especificamente na cidade de São Paulo. A discussão teórica será limitada, mas suficiente, a nosso ver, para a análise do *corpus* aqui abordado.

Tratam-se de quatro textos, dois sobre concertos do paraguaio Agustín Barrios e dois sobre concertos do espanhol Regino Sainz de la Maza. Estes escritos ainda não foram republicados e merecem atenção, pois aprofundam nosso conhecimento sobre o pensamento estético de Mário de Andrade acerca do instrumento e sobre a configuração do mundo do violão no período citado. Veremos que estes escritos estão vinculados aos preceitos defendidos no *Ensaio sobre a música brasileira* (1928) onde o poeta se preocupa em estabelecer bases teóricas para a construção da música nacional.

Para auxílio na compreensão do contexto de conformação do ambiente violonístico do final da década de 1920 na cidade de São Paulo, utilizaremos conceitos da teoria de Howard Becker (2008). Para o sociólogo norte-americano obras de arte resultam das atividades cooperativas e da troca dos participantes em uma espécie particular de mundo social: "os mundos da arte". Sua teoria nos possibilita uma abordagem derivada das sociologias do trabalho e da ação coletiva que nos auxiliará a identificar os tipos de atividades e os atores envolvidos no funcionamento do "mundo da arte" citado, indicando as convenções compartilhadas que viabilizaram as interações entre os participantes deste mundo que possibilitaram ao violão alcançar a importância que apresentará a partir das décadas de 1950 e 1960.

O núcleo da crítica andradeana sobre Agustín Barrios, conforme veremos, apoia-se no fato de o violonista paraguaio utilizar cordas de aço. Mário não considera "arte" a utilização de encordoamento de aço nas cordas agudas do instrumento em detrimento das cordas feitas de tripa animal. Defendemos a hipótese de que esta escolha estética afetou a avaliação que o autor fez (e a que deixou de fazer) acerca das obras dos violonistas compositores do período citado. Serão invocados, neste sentido, aspectos da teoria de Howard Becker como as "convenções, reputações, críticas e estética" com a finalidade de nos ajudar a contextualizar os escritos de Mário de Andrade sobre o violão e a compreender como os juízos estéticos moldam a reputação das obras e afetam sua recepção.

Literatura de Mário de Andrade sobre violão

Em setembro de 1924, atendendo a uma solicitação de Mário de Andrade (ANDRADE, 2000), Manuel Bandeira escreve um artigo para a *Revista Ariel*, intitulado *A literatura do violão*. No citado artigo, Bandeira discorre sobre o repertório do instrumento, e conclui: "Como se vê, um amador que se disponha a despender tenacidade e dinheiro pode alcançar um repertório sofrível" (ANDRADE, 2000: 128).

Em correspondência de outubro do mesmo ano (1924), Mário escreve ao amigo Manuel: "e mandarei mais uma [partitura] deliciosíssima peça pra violão, de Manuel de Falla. *Homenagem a Debussy*, que saiu no *Tombeau de Debussy*, publicado há dois anos ou mais pela *Revue Musicale"* (ANDRADE, 2000: 140). A citação sobre *Homenagem a Debussy* (1920), obra que será retomada

adiante, e o envio da partitura da peça demonstram o conhecimento do renascimento do repertório violonístico em curso na Europa na década de 1920 por parte do poeta paulistano, além de evidenciar um contraponto à conclusão de Manuel Bandeira.

Em *Música e jornalismo* (1993), livro que apresenta críticas musicais de Mário de Andrade escritas para o *Diário de São Paulo*, encontram-se dois textos do autor paulistano acerca do violonista uruguaio Martínez Oyanguren (1934) e um texto sobre a participação do violonista Carlos Collet e Silva (1933) em concerto da *Sociedade de Concertos Leon Kaniefsky*[1]. Conforme veremos, são críticas que revelam um ambiente violonístico mais desenvolvido em São Paulo e que apontam para o início do estabelecimento de uma escola de virtuoses do instrumento na cidade, que se cristalizaria a partir da década de 1950 com a introdução do ensino do instrumento pelo violonista uruguaio Isaias Savio[2] (1902-1977), no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (1948).

Além dos escritos acima citados, no mesmo livro *Música e jornalismo* (1993), encontramos duas críticas sobre dois concertos (1933) do *Quarteto Aguilar*, composto pelos irmãos espanhóis Aguilar. Embora se trate de um quarteto de alaúdes, podemos citá-las como parte da crítica de Mário de Andrade sobre instrumentos de cordas dedilhadas encontradas até o momento.

Regino Sainz de la Maza e o violão moderno

Em 1929, o violonista espanhol Regino Sainz de la Maza (1896 - 1981) apresenta-se em dois concertos no Theatro Municipal de São Paulo. Mário de Andrade escreve dois artigos no *Diário Nacional* (1929c e 1929d). O primeiro é intitulado *Sainz de La Maza* e o segundo tem o título de *Renascimento do violão*.

No artigo *Renascimento do violão*, Mário relata a ascensão do instrumento na sociedade brasileira, que, segundo o autor, no início era utilizado apenas para acompanhar no canto e nas danças os choros e as serestas, mas que "foi convidado [o violão] 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" (ANDRADE, 1929d: 7).

Notamos, no entanto, que já havia um repertório sendo construído e registrado pela incipiente indústria fonográfica da época, a partir de meados da primeira década do século XX. Não se tratava apenas de acompanhar os choros e as serestas. Músicos como João Pernambuco (1883 - 1947), Rogério Guimarães (1900 - 1980), Quincas Laranjeiras (1873 - 1935), Henrique de Brito (1908 - 1935), na capital fluminense, e Aníbal Augusto Sardinha (Garoto) (1915 - 1955), Américo Jacomino (Canhoto) (1889 -1928) e José Alves da Silva (Aymoré) (1908 - 1979), na capital paulista, estavam compondo choros, maxixes, toadas sertanejas, cateretês mineiros, cateretês paulistas, valsas e emboladas[3] que viriam a delinear o estilo e a técnica do violão instrumental brasileiro. Esta produção foi majoritariamente realizada em instrumentos com cordas de aço, mais por restrição material do que por escolha dos músicos, como veremos.

[1] Leon Kaniefsky (1897 - 1975), maestro, professor e divulgador da música erudita brasileira, foi regente da Orquestra Sinfônica de Amadores do Estado de São Paulo, fundou e dirigiu a Orquestra Brasileira de Câmara e a Orquestra Universitária de Concertos (BIBLIOTECA DA ECA).
[2] Sobre Isaías Savio, cf. Orosco (2001).
[3] Sobre este tema e sobre as gravações disponíveis, cf. Almeida Braga e Hime, 2002.

O próprio autor afirma ainda no início do mesmo artigo: "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" (ANDRADE, 1929d: 7, grifo nosso).

A convicção violonística do "nosso tempo", o modernismo, na figura de Sainz de la Maza, reflete um universo estético familiar a Mário de Andrade. Através dos periódicos importados, o poeta tomava conhecimento das novidades europeias, conforme vimos na introdução. Assim sendo, o autor estava ciente do renascimento do repertório violonístico em curso na Europa e enxergou na figura de Sainz de La Maza, não por acaso, a síntese dos parâmetros que deveriam servir de base para o violão de concerto no Brasil.

A evolução do violão na primeira metade do século XX pode ser entendida como a luta para obter a admissão dentro do mundo da música erudita ou acadêmica, e a citada *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 à cena no século XX. "Considerada como o gérmen de todo o repertório contemporâneo para guitarra" (HERRMANN).

O violão, desde o período Romântico, com o advento do piano e dos grandes teatros, passou a ocupar um papel secundário na cena musical, sobretudo em razão do baixo volume sonoro. No caso do Brasil, à medida que o piano foi incorporado ao contexto urbano, o violão foi perdendo espaço e "passou a ser visto como o instrumento dos músicos de rua de baixa classe (*seresteiros* e *chorões*), e, em oposição ao *sério* gosto das elites, o repertório híbrido desses músicos passou a ser visto como vulgar e *popular*" (REILY, 2001: 163, grifo da autora).

Relegado ao esquecimento durante este período, viria a ser um ícone de modernidade após a virada para o século XX. Segundo o pesquisador Frederico Herrmann:

> A influência estética e emblemática do instrumento já havia se mostrado em vários campos de trabalho do fazer atístico. Na música, o repertório que surgia era influenciado pelas inovações harmônicas do estilo de Debussy até o tratamento timbrístico da 2ª Escola de Viena. Após a Primeira Guerra, novas condições socioeconômicas e necessidades expressivas de novos estilos musicais contribuíram para o renascimento do instrumento, que seria levado até a um apogeu artístico nunca antes conquistado em toda sua história. Compositores não-guitarristas de diferentes estilos e tendências, pela primeira vez, começaram a se interessar pela guitarra como instrumento solista criando assim uma revolução musical no repertório e em sua técnica de execução (HERRMANN).

Destacamos, neste contexto, a produção para violão do Grupo de los Ocho[4]. Entre suas influências estéticas e artísticas estão: o desenvolvimento da música espanhola encabeçada por

[4] Movimento espanhol análogo ao Grupo dos Seis (formado na França pelos compositores Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc e Germaine Tailleferre entre os anos de 1916 e 1923). O grupo francês contava com a participação ativa de outros grandes artistas como Jean Cocteau e o compositor Erik Satie. Foi um movimento criado para apresentar uma oposição ao impressionismo e a

Manuel de Falla; a introdução de aspectos da música francesa de Ravel e Debussy e a rítmica de Igor Stravinsky. A produção do Grupo de los Ocho é um reflexo da apropriação das estéticas musicais europeias assimiladas pela música espanhola. "Como consequência disto, a guitarra espanhola pôde transcender sua mera qualidade de instrumento nacionalista e regional para outro patamar instrumental, adequado a ocupar um nobre lugar na transmissão de uma mensagem musical mais contemporânea" (HERRMANN).

É exatamente nesta "lição" de Manuel de Falla, segundo quem a única maneira de fazer música universal era fazer música "regional", que o *Ensaio sobre a música brasileira*, verdadeiro manifesto do modernismo nacionalista, é inspirado (TRAVASSOS, 2000: 34). Assim, notamos o autor vinculado ao pensamento moderno das estéticas europeias e os caminhos por ele sugeridos para que possamos "ajuntar também o nosso quinhão brasileiro a esse renascimento" (ANDRADE, 1929d: 7).

Sainz de la Maza havia realizado seu primeiro concerto em Madrid no ano de 1920, estabelecendo contato com membros do futuro Grupo de los Ocho. Um mês após este concerto, ele toma parte em outra apresentação, desta vez em parceria com o próprio Manuel de Falla, em concerto na Sociedad Nacional de Música (abril de 1920). Neste sentido, é importante frisar o contato de Sainz da la Maza com o principal expoente da música espanhola pouco antes da composição de *Hommage a Debussy*. Além disto, foi o violonista espanhol quem fez a estreia da peça *Choros nº1* (1920), de Villa-Lobos, em 1928, e a peça passou a fazer parte do seu repertório, tendo-a apresentado também em São Paulo.

Entre as qualidades que Mário de Andrade ressalta no violonista espanhol, notamos: "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" (ANDRADE, 1929c: 7). Elogia suas transcrições para o instrumento e a escolha do repertório: "Nos pré-clássicos foi magnifico. Deu [sic] uma Sarabanda do Haendel, 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" (ANDRADE, 1929c: 7). Sobre sua performance, destacamos: "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" (ANDRADE, 1929c: 7).

Portanto, as críticas por Mário de Andrade, abordadas no presente artigo, devem ser entendidas como referentes aos padrões acima descritos e com vistas à construção de uma linguagem nacional para o instrumento. Segundo o próprio autor, "[...] agora que os grandes virtuosos dele [do violão], um Segovia, 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" (ANDRADE, 1929d: 7).

Agustín Barrios e a crítica especializada

O violonista paraguaio Agustín Barrios (1885 - 1944) apresentou-se, em segunda turnê pela América Latina, no Theatro Municipal de São Paulo (1929), em dois concertos que motivaram duas críticas de Mário de Andrade publicadas no *Diário Nacional de São Paulo* (1929a e

influência wagneriana na música francesa. Também conhecido por Generación de 1927, era composto por Ernesto e Rodolfo Halffter, Julián Bautista, Salvador Bacarisse, Juan José Mantecón, Fernando Remacha, Rosa Garcia Ascot e Gustavo Pitalluga (HERMANN).

1929b). Nas pesquisas relacionadas ao violonista paraguaio não encontramos referências a estes textos[5]. Sabemos que Agustín Barrios ajudou na legitimação do violão, não somente no Brasil, mas em vários países da América Latina, exceção feita à Argentina, conforme veremos adiante.

No Brasil, Barrios conquistou a legitimação do público e da imprensa. Foram decisivas para a carreira do músico as turnês realizadas no país. Aqui o violonista paraguaio encontrou a aceitação e a admiração de literatos como Coelho Netto, Olavo Bilac, Manuel Bandeira, Câmara Cascudo e políticos como Epitácio Pessoa e Nilo Peçanha. Nota-se ainda o envolvimento do violonista paraguaio com a música popular brasileira (conhecendo músicos como Levino Albano da Conceição, João Pernambuco, Quincas Laranjeira, Américo Jacomino, Alfredo de Medeiros) e a composição de duas peças com características brasileiras: o *Maxixe* e o *Choro da saudade*.

As principais críticas feitas por Mário de Andrade ao violonista paraguaio são: falta de rigor; monotonia dolorosa que não sai nunca dum discreto *mezzo-forte*; virtuosidade improvisada; deficiente educação estética; técnica relativa, irregular; desigualdade sonora; escolha dos programas que apresenta falta absoluta de critério. Nas transcrições das obras clássicas, Mário aponta as falhas: riqueza de mau gosto; incompreensão perfeitíssima de estilo; deturpação melódica; incompreensão rítmica; preocupação com malabarismo; executa, não interpreta (ANDRADE, 1929a: 7). E: "positivamente ele não me agrada e acho mesmo que presta um desserviço enorme ao violão com os seus concertos" (ANDRADE, 1929b: 7).

No entanto, a crítica determinante sobre Barrios e, acreditamos que seja também um dos fatores do autor não ter se dedicado a analisar a produção dos violonistas compositores brasileiros já citados, é a utilização das cordas de aço por parte tanto do violonista paraguaio quanto dos nossos violonistas:

> 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 ainda 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 (ANDRADE, 1929b: 7).

É necessário lembrar que, mais que uma escolha dos músicos, a utilização do encordoamento de aço representa uma limitação material e que os artistas são limitados pela indisponibilidade de materiais e equipamentos (BECKER, 2008: 210). Ainda não existiam as cordas de nylon neste período, e as cordas de tripa, além de caras, eram altamente perecíveis. Feitas de material orgânico, duravam pouco, especialmente quando utilizadas em países tropicais. Não é difícil imaginar o custo que representavam para violonistas que se apresentavam diariamente.

Para o autor paulista, violonista de verdade não utilizava cordas de aço, como já citado, tanto que, em 1923, quando escreve o poema *Carnaval Carioca*, ao evocar Deus a participar dos ranchos carnavalescos, entre outros instrumentos que escolhe para louvá-Lo, está o violão, não aquele violão dos ranchos ao ar livre, do "vício dos seresteiros" encordoado certamente com aço.

[5] Textos consultados: Eid (2012), Stover (1992), Delvizio (2016) e Oxley (2010).

"Louvemo-Lo com os violões de cordas de tripa" (ANDRADE, 2005: 169), diz-nos o poeta que, mesmo embalado pelas memórias do carnaval no Rio de Janeiro, não deixa de explicitar sua preferência estética pelas cordas de tripa.

Para Mário de Andrade, mas não somente para ele, esta é uma questão que separa nitidamente aquilo que é arte do que não é. A revista *O Violão*, em artigo sobre apresentação de Barrios no Rio de Janeiro no mesmo ano (1929), nos conta que o violonista paraguaio "não se preocupa senão em agradar o grande público, com o qual se identifica e ao qual, realmente, agrada" (UM RECITAL DE AGUSTÍN BARRIOS, 1929: 5). E complementa:

> Se arte fosse isso somente, o artista paraguaio não poderia merecer restrições; mas, infelizmente, ela não é somente isso. Suas exigências são por demais severas e daí a luta pelo modo de encordoar o violão. Ele é o único que coloca nesse instrumento as três primeiras cordas de aço. Segovia, Robledo, Rodrigues, Llobet, Pujol e Maza, considerados os maiores violonistas do mundo, todos usam cordas de tripa, para não desvirtuarem o timbre do instrumento, na realidade, uma heresia musical. Essa questão é a primordial, quando se discute a personalidade do artista paraguaio (UM RECITAL DE AGUSTÍN BARRIOS, 1929: 5).

No caso da Argentina, os cânones europeus estavam incorporados à prática do violão e uma escola de origem espanhola já havia sido implantada. Agustín Barrios não pôde realizar seus concertos, outros disputavam o direito de fazê-lo (BECKER, 2008: 164). Juan Anido[6], diretor de uma revista especializada em violão, relata, com orgulho, o fato de o violonista paraguaio ter desmarcado dois concertos na capital argentina por falta de público, pois o público argentino possuía, segundo o autor, uma "concepção moderna do violão":

> Tres conciertos tenía anunciados el señor Agustín Barrios, en el salón La Argentina, de los cuales solo realizò uno. El distinguido guitarrista paraguayo ha tenido, pues, poca fortuna. Y ello, en gran parte, puede deberse al concepto artístico moderno que en nuestro público existe de la guitarra [...] sustituir las cuerdas de registro agudo, (prima, segunda y tercera) que en la guitarra clásica son de tripa, por otras de alambre de acero [...] incurre en tan grave falta contra la cultura artística y el buen gusto (ANIDO, 1923 apud OXLEY, 2010: 103-104).

Há outro fator importante a ser frisado: para intelectuais como Mário de Andrade, que presenciavam o início da indústria cultural com reserva e preocupação, compositores como Agustín Barrios haviam caído em uma espécie de "limbo" popularesco: "a que tanto falta a pureza ingênua da manifestação popular, como a elevação organizada da música erudita" (1929a: 7). Não que o poeta não tivesse notado algo que viria encantar o mundo violonístico décadas depois com a gravação do australiano John Williams (1977):

[6] Violonista amador, Juan Anido foi pai da concertista María Luisa Anido (1907 – 1996).

> [...] 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. [...] na Cueca Chilena, na Grande Jota que era mesmo grande e maior que um abecedário, pelo menos houve alguma vibração justificada (1929b: 7).

Assim, nas críticas sobre o violonista paraguaio Agustín Barrios, Mário de Andrade deixa claro o que para ele não era violão, pois, "para defender suas posições [dos estetas], também é necessário demonstrar que certas coisas não são arte, a fim de que se possa afirmar que outras são" (BECKER, 2008: 134).

Convenções e reputação do instrumento

A frase de abertura do artigo *Sainz de La Maza*, sobre o primeiro concerto do violonista espanhol, trata da falta de tradição do mundo do violão que aparece na carência de audiência aos concertos: "É difícil a gente dar notícia de um concerto como o de ontem por que 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" (ANDRADE, 1929c: 7).

Podemos especular que um dos fatores para a falta de público esteja ligado à escolha do local. Um novo tipo de repertório e de sonoridade demanda novas estratégias, pois, como afirma Becker, os públicos alcançados através do sistema convencional esperam ouvir as obras que já conhecem e sabem apreciar, não interessa a eles obras que não saibam como lidar (BECKER, 2008: 113); assim, o público do Theatro Municipal não frequentaria, *a priori*, concertos de violão.

O Theatro Municipal, mesmo nos tempos atuais onde é possível o uso de amplificação, não é um lugar adequado para concertos de violão solo, muito menos àquela época, quando eram utilizados encordoamentos de tripa. E Mário frisa isto em suas críticas: "Por isso o Municipal ontem com os seus ouros assustadores e sem fim, foi o lugar mal escolhido pra uma deliciosa reunião íntima" (1929c: 7).

Nas críticas de 1933 sobre o uruguaio Oyanguren, notamos, em um intervalo temporal relativamente curto, um aumento do público nos concertos de violão, "uma assistência bastante numerosa e compreensiva. Compreensiva devido às condições do "ambiente e do instrumento" (ANDRADE, 1993: 228). No mesmo ano, notamos novas alternativas de local. Espaços como o Teatro Santana e o Salão Dr. Gomes Cardim, do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, começam a ser utilizados para concertos de violão. Neste é realizado o concerto que Carlos Collet toma parte e naquele os concertos de alaúde do Quarteto Aguilar.

Reproduzimos aqui o texto de Caldeira Filho, "Carlos Collet e Silva" publicado no *Correio de São Paulo,* em 1933 e reimpresso no programa do concerto (PROGRAMAS MUSICAIS BRASILEIROS), pois apresenta um resumo sobre a história do movimento violonístico em São Paulo até então, e, sobretudo, para estabelecermos base de comparação da expansão deste "mundo da arte" entre o final da década de 1920 e meados da década de 1930. Aqui notamos o início de uma tradição no ensino do instrumento na cidade de São Paulo:

> A moderna escola do violão, de que Tarrega foi o fundador, chegou a São Paulo com a arte maravilhosa de Josefina Robledo. Esta deixou um continuador, Osvaldo Soares, com quem Collet e Silva fez seus estudos. E do seu aproveitamento deu sobejas provas no concerto realizado a 6 do corrente no Salão Dr. Gomes Cardim. Revelou uma técnica muito desenvolvida, boas sonoridades e grande compreensão do que executava. Entre os nossos valiosos virtuoses de piano, violino e canto vem colocar-se Collet e Silva com o instrumento dificílimo a que se dedicou. A orientação que Tarrega imprimiu às possibilidades artísticas do violão correspondem talvez às que Chopin e Liszt trouxeram para as possibilidades técnicas e expressivas do piano. É nessa escola severa pelo virtuosismo que exige e rica pelas possibilidades artísticas que oferece [que] Collet e Silva vem se formando e na qual detém o primeiro lugar entre nós (PROGRAMAS MUSICAIS BRASILEIROS, nº346).

Uma das críticas feitas por Mário de Andrade ao violão em 1929 é justamente a respeito da então falta de continuidade em sua tradição de cultivo do instrumento:

> 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 ainda não está bem alastrado pra criar uma verdadeira tradição de virtuosidade (ANDRADE, 1929a: 7).

Conclusão

Segundo Paulo Chagas, é a partir do *Ensaio sobre a música brasileira* (1928) que o projeto de construção de uma música nacionalista catalisa as reflexões de Mário de Andrade, conferindo função à produção crítica do autor, que assume uma postura de combate que irá orientar sua crítica de maneira geral. Esta atitude de combate deve ser vista como uma preocupação em apontar a perspectiva histórica dos fatos abordados, tanto em termos de processo social como no que tange à transformação da linguagem (CHAGAS, 1979).

Assim, ao escrever sobre dois concertos de Sainz de la Maza e dois concertos de Agustín Barrios, Mário deixa claro as escolhas estéticas que julga ideais para o "renascimento do instrumento" que, segundo ele mesmo, "se tornou afinal, um elemento consciente da vida brasileira" (1929d: 7).

Envolvido neste projeto que visa categorizar e sistematizar diversos parâmetros para o desenvolvimento de uma linguagem nacional em música, é natural que Mário tencionasse definir o "bom violão", pois, "para que reputações venham a surgir e persistir, críticos devem estabelecer teorias da arte e os critérios pelos quais a arte, a boa arte e a grande arte podem ser distinguidas e identificadas" (BECKER, 2008: 360).

Na tentativa de definir o que é violão, o autor, em seus artigos sobre o instrumento, enumera suas qualidades, entre elas podemos citar: o instrumento é sóbrio, delicado, é sutil, é

elegante, não descritivo, tem timbre melindrosíssimo, riquíssimo em timbres, é frágil, de uma delicadeza incomparável; seu caráter é intimista, evocativo:

> Será difícil encontrar instrumento mais propício às evocações. Não pelo seu poder descritivo. A força da guitarra está justo nisso, que na integridade do seu caráter, ela não pode se perder no intensionismo descritivo, com que os violinos zumbem como abelha e a flauta quer dobrar feito canário, ou o piano então, coitado! Trota, chove, troveja, bancando todos os irracionais e estações do ano. Não. A guitarra é essencialmente evocativa. Ela não descreve um ambiente, mas a sua música permite ao ser musicalizar-se em toda a liberdade, enquanto o pensamento evoca sem querer (ANDRADE, 1993: 228).

Podemos enxergar nos escritos de Mário a tentativa de aproximação do violão aos cânones da música "erudita", estimulando os participantes desse mundo a incluírem-no no rol dos instrumentos "sérios" e dignos de serem prestigiados. Assim, os concertos do paraguaio Agustín Barrios em São Paulo, meses após os concertos de Sainz de La Maza, servem de pretexto para que o autor registre aquilo que, segundo ele, não é violão, não é arte e, portanto, não merece os privilégios associados a esse status, e o divisor de águas entre estes dois universos é o tipo de encordoamento utilizado.

Esta separação, baseada no tipo de encordoamento, a nosso ver, impossibilitou que a produção dos violonistas compositores fosse valorizada pela crítica especializada da época, o que vai acontecer apenas na década de 1970[7]. Mesmo que a separação 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 (BECKER, 2008: 141), ela contribuiu para que um repertório hoje canonizado nos concertos de violão no mundo todo tivesse sido considerado de menor valor artístico.

Mesmo executando instrumento com encordoamento de aço, apresentando uma técnica limitada, possuindo pouca instrução musical, estes músicos práticos, além de deixarem um repertório variado presente nos repertórios de concertos de violão até hoje, desenvolveram suas atividades (nos circos, cinemas, teatros e rádios) influenciando e recebendo diversas influências dos mais variados estilos e de outros compositores, como vimos no caso de João Pernambuco e Villa-Lobos e do próprio Agustín Barrios. A tradição dos violonistas brasileiros de incorporar técnicas e gêneros diversos gerou um estilo próprio dentro do violão "clássico", o violão brasileiro instrumental, e hoje entendemos por violão "clássico" não mais uma segmentação estética, mas sim uma categorização técnica e instrumental.

Uma cultura "clássica" do violão, chamada por Mário de verdadeira tradição de "virtuoses", ainda demoraria algumas décadas para cristalizar-se no Brasil. O desenvolvimento de uma metodologia chegou com o uruguaio Isaías Sávio (1902-1977), que se estabeleceu no Brasil em 1931 e introduziu, em São Paulo, o ensino do instrumento no Conservatório Dramático e

[7] A música de Agustín Barrios entra para o repertório de violonistas do mundo todo com a gravação do violonista autríaco John Williams (1941): *John Williams plays the music of Barrios* (CBS 766672, 1977). A obra de João Pernambuco que foi popularizada pelas diversas gravações de Dilermando Reis entre os anos de 1916 a 1977, passou a figurar no repertório de violonistas "clássicos" depois das gravações de Turibio Santos: *Choros do Brasil* (Tapecar, 1977) e *Valsas e choros-Turíbio Santos* e *Conjunto Choros do Brasil* (Kuarup,1979).

Musical (1948). Não obstante, Sávio encontrou um ambiente violonístico já desenvolvido: "Ele teve a sensibilidade de não sufocar a natural vocação do violão brasileiro para o *cross-over*[8] e, entre seus alunos, podemos contar tanto um Luís Bonfá [1922 – 2001] ou um Toquinho [Antonio Pecci Filho – 1946] quanto um Carlos Barbosa Lima [1944]" (ZANON, 2006).

Mário tencionava oferecer padrões para a entrada do violão no círculo da música "de concerto" separando-o do caminho híbrido que escolhiam os compositores-violonistas popularescos, mas o violão, atuando como um mediador entre a música erudita e a música popular, encontrou uma posição que resultou em músicos cuja atuação situa-se em uma fronteira tênue entre o que é "clássico" e o que é música instrumental brasileira.

Lembramos ainda que os cultores, violonistas, compositores, moças cantoras violonistas, sejam eles profissionais ou diletantes, utilizando cordas de tripa ou de aço, possibilitaram a formação de uma audiência especializada para o violão, fornecendo as bases sociais e econômicas para sua existência, e não há nenhum desserviço prestado ao instrumento, pois, conforme afirma Becker, os membros sérios e experientes da audiência pertencem ao "mundo da arte". Eles compram livros, discos, ingressos para concertos, partituras, e ainda são grande parte do público educado a quem os artistas podem exibir seu trabalho com esperança de serem compreendidos (BECKER, 2008: 48).

É essa rede de cooperação em torno do instrumento que permitirá que professores como Isaías Sávio estabeleçam uma escola a partir da década de 1930, possibilitando ao violão brasileiro a criação de uma tradição de instrumentistas a partir das décadas de 1950 e 1960.

Referências

ALMEIDA BRAGA, Kati; HIME, Olivia. *Memórias Musicais da Casa Edison*. Biscoito Fino: Rio de Janeiro, 2002, CD n. 10.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas.* Belo Horizonte: Itatiaia, 2005.

_____. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira.* Organização de Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: EDUSP, 2000.

_____. *Ensaio sôbre a música brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

_____. *Música e jornalismo*: Diário de São Paulo. São Paulo: Hucitec-Edusp, 1993.

_____. *Barrios*. Diário Nacional, São Paulo, 15 out.1929a, p. 7.

_____. *Barrios.* Diário Nacional, São Paulo, 19 out.1929b. p. 7.

_____. *Sainz de la Maza.* Diário Nacional, São Paulo, 16 jun. 1929c, p.7.

_____. *Renascimento do Violão*. Diário Nacional, São Paulo, 20 jun. 1929d, p.7.

BANDEIRA, Manuel. A literatura do violão. *Revista Ariel*, n. 13, p. 464-468, São Paulo, 1924.

BECKER, Howard. *World Arts*. Los Angeles: University of California Press, 2008.

BIBLIOTECA DA ECA desenvolve projetos de restauração**.** Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/noticias/biblioteca-da-eca-desenvolve-projetos-de-restaura-o>. Acesso em: 03 abr 2018.

[8] Termo usado para designar cruzamento de estilos ou gêneros musicais.

CHAGAS, Paulo César Amorim. *Luciano Gallet via Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

DELVIZIO, Cyro M. Agustín Barrios no Brasil: um relato de pesquisa. In: COLÓQUIO DO PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA DA UNIRIO, 22., 2016, Rio de Janeiro. *Anais*..., Rio de Janeiro: 2016. p. 856-863.

EID, Félix Ceneviva. *Música e identidade na América Latina*: o caso de Agustín Barrios Mangoré. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Universidade Estadual Paulista, 2012.

FRANCESCHI, Humberto. *A Casa Edison e seu tempo*. Biscoito Fino: Rio de Janeiro, 2002.

HERRMANN, Frederico Tavares. *O desenvolvimento do repertório guitarrístico no período entreguerras.* Aveiro. Disponível em: <http://www.academia.edu/10961282/O_desenvolvimento_do_repertório_guitarrístico_no_período_entreguerras>. Acesso em 20 fev. 18.

OROSCO, Maurício Tadeu dos Santos. *O compositor Isaías Savio e sua obra para violão*. Dissertação(Mestrado em Musicologia). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

OXLEY, Víctor M. *Agustín Pío Barrios Mangoré*: ritos, culto, sacrilegios y profanaciones. Asunción: Servilibro, 2010.

PROGRAMAS MUSICAIS BRASILEIROS. Programa de Concerto da Sociedade de Concertos Leon Kaniefsky. 03 nov. 1933, São Paulo. Acervo do IEB, nº 346.

UM RECITAL DE AGUSTÍN BARRIOS. *O Violão*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 5-6, 1929.

REILY, Suzel. Hybridity and Segregation in the Guitar Cultures of Brazil. In: BENNETT, Andy; DAWE, Kevin. *Guitar Cultures*. New York: Berg, 2001. p. 157-177.

STOVER, Richard Dwight. *Six Silver Moonbeams:* The Life and Times of Agustín Barrios Mangoré. Querico Publications, 1992.

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

ZANON, Fábio. *O violão no Brasil depois de Villa-Lobos*. Forum do Violão Erudito, 2006. Disponível em: <http://vcfz.blogspot.com.br/2006/05/o-violo-no-brasil-depois-de-villa.html>. Acesso em: 28 mar. 2018.

Flavia Prando é violonista, doutoranda em musicologia (USP) sob orientação da prof.ª Drª Flavia Camargo Toni, é mestre em musicologia (USP) e bacharel em música pelo Instituto de Artes da UNESP. É Pesquisadora em Ciências Humanas e Sociais do Centro de Pesquisa e Formação do SESC em São Paulo, onde desenvolve pesquisas e cursos nas áreas da música, com enfoque em música brasileira. flaviaprando@usp.br