DOI 10.20504/opus2025.31.41

O violão brasileiro entre identidades e mercado: Yvonne Rebello em *O Violão* e Luiz Bonfá em *Brazilian Guitar*

Caio Vitor **Priori-dos-Santos**
https://orcid.org/0000-0002-0201-5324
(Universidade de Évora, UÉ/ Centro de Estudos em Música (CESEM)/ Programa de Doutoramento em Música e Musicologia, Évora, Portugal)

Resumo: A expressão "violão brasileiro" não se restringe à simples designação do instrumento, mas constitui um rótulo que carrega disputas simbólicas e estratégias de mercado. Entre a década de 1920 e o final dos anos 1950, esse adjetivo passou a ser utilizado tanto para qualificar repertórios e intérpretes quanto como ferramenta de promoção internacional. Dois ícones ilustram esse processo: a fotografia de Yvonne Rebello, anunciada na revista *O Violão* (1928), e a capa do disco *Luiz Bonfá's Brazilian Guitar* (1958), esse último evidenciando a busca pela legitimação global da música brasileira. Enquanto a imagem de Rebello remete à promessa de uma nova geração de violonistas que transcenderia as limitações impostas pelo meio, a capa do disco de Bonfá sintetiza, por meio de um produto comercial, o exotismo e a sofisticação que o público internacional passou a associar à expressão. Portanto, este artigo tem como objetivo evidenciar como as categorias de identidade, estereótipo e imaginário são construídas conjuntamente pela indústria cultural e pelas dinâmicas sociais, com especial atenção aos exemplos mencionados.
Palavras-chave: música na imprensa. indústria cultural. mercado musical. violão brasileiro. Yvonne Rebello. Luiz Bonfá.

The Brazilian Guitar Between Identities and the Market: Yvonne Rebello in *O Violão* and Luiz Bonfá in *Brazilian Guitar*
Abstract: The designation "Brazilian guitar" does not simply identify the instrument but provides a label that became associated with symbolic debates and was used as a branding device. Between the 1920s and the late 1950s, this label was applied both to repertoire and performers and also served as a tool for international promotion. Two iconic images illustrate this process: a photograph of Yvonne Rebello published in the magazine *O Violão* (1928), and the cover of the album *Luiz Bonfá's Brazilian Guitar* (1958), the latter underscoring the pursuit of global legitimization for Brazilian music. Rebello's image evoked the promise of a new generation of guitarists who would transcend the limitations imposed by their milieu, while Bonfá's album cover synthesized, through a commercial product, the exoticism and sophistication that international audiences increasingly came to associate with the term. This article therefore aims to show how identity, stereotype, and imagination are co-constructed by the culture industry and by social dynamics, with particular attention to these two examples.
Keywords: music in the press. cultural industry. music market. Brazilian guitar. Yvonne Rebello. Luiz Bonfá.

PRIORI-DOS-SANTOS, Caio Vitor. O violão brasileiro entre identidades e mercado: Yvonne Rebello em *O Violão* e Luiz Bonfá em *Brazilian Guitar*. *Opus* (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), Vitória, v. 31, e253141, p. 1-25, 2025. http://dx.doi.org/10.20504/opus2025.31.41
Recebido em 28/2/2025, aprovado em 5/8/2025, publicado em 11/12/2025

O violão, em diferentes contextos nacionais e internacionais, percorre um caminho denso e multifacetado, carregado de significados que variam conforme o tempo, o espaço e as culturas. No Brasil, o instrumento esteve historicamente ligado a múltiplas camadas sociais e estilísticas, transitando entre o erudito e o popular, a marginalização e a legitimação, e a sua trajetória pode ser compreendida à luz das discussões sobre a circulação global da guitarra e sua ressignificação em contextos locais. Em *Guitar Cultures* (2001), Kevin Dawe e Andy Bennett enfatizam que a guitarra transcende fronteiras culturais e se insere em uma ampla variedade de práticas musicais. Embora tenha uma forma e um som reconhecidos mundialmente, o instrumento é constantemente ressignificado de acordo com as tradições musicais de cada contexto. Em território brasileiro, essa dinâmica é particularmente evidente no caso do violão, que, ao longo do século XX, se consolidou como um marcador identitário, acompanhando a construção de uma identidade musical.

Suzel Ana Reily, em seu capítulo *Hybridity and Segregation in the Guitar Cultures of Brazil*, analisa como o violão foi, ao mesmo tempo, marginalizado e legitimado por diferentes agentes musicais, visto que, no século XIX, era amplamente utilizado em práticas populares, mas sua associação com as classes menos favorecidas o colocou em uma posição ambígua dentro da sociedade. Figuras como Catulo da Paixão Cearense (1863-1946) e Heitor Villa-Lobos (1887-1959) desempenharam papéis fundamentais na tentativa de redefinir sua imagem, buscando distanciá-lo da conotação de instrumento vulgar e inseri-lo na esfera da música legitimada, o que, de certo modo, o reforçou como um instrumento nacional (Taborda, 2011), ainda que carregando marcas de segregação social e de gênero (Llanos, 2018. Oliveira, 2022). Se Dawe e Bennett destacam a globalização da guitarra e Reily evidencia as tensões sociais e culturais em torno do violão no Brasil, torna-se essencial observar como esses processos influenciaram a construção de um conceito específico: o "violão brasileiro". Mais do que uma simples distinção linguística entre guitarra, viola e violão, essa expressão emergiu como um rótulo identitário e comercial, articulando-se a disputas simbólicas e dinâmicas de legitimação no campo musical e midiático.

Entre a década de 1920 e o final dos anos 1950, a expressão "violão brasileiro" sobressaiu em diferentes contextos musicais, assumindo ora o papel de rótulo para repertórios, ora como qualificativo de intérpretes e compositores associados ao instrumento. Duas imagens podem ilustrar esse movimento: a fotografia de Yvonne Rebello (1915-?) anunciada na revista *O Violão* (1928), em que se prevê seu futuro de "glória" no "violão brasileiro", e a capa do disco norte-americano *Luiz Bonfá's Brazilian Guitar* (1958), destinada explicitamente a um mercado internacional. Esses dois ícones (ou *iconos*, no sentido grego de "imagem"), além de circunscreverem o período de três décadas em que o violão conquistou grande visibilidade, também nos convidam a refletir sobre como essa expressão se forjou em meio a questões de identidade, estereótipos e interesses comerciais. Em um primeiro momento, vale observar como a expressão aparece em diversos trabalhos (Gonçalves, 2015. Alfonso, 2017. Bolis, 2017. Thomaz; Scarduelli, 2017. Llanos, 2018. Thomaz, 2018. Ferreira, 2025) que se referem tanto a violonistas quanto a repertórios específicos. Em muitos casos, ela aponta para a performance autoral ou para a figura de um compositor-intérprete que, ao empregar o termo, reivindica um lugar numa tradição ou estilo considerado nacional. Todavia, ao mesmo tempo em que nasce desse protagonismo de músicos e repertórios, a designação "violão brasileiro" revela-se também um poderoso recurso comercial, sobretudo quando projetada em mercados estrangeiros. O título do disco de Luiz Bonfá (1922-2001), em inglês, simboliza essa busca por legitimação internacional e mostra como a indústria fonográfica apropriou-se da expressão para cativar novos públicos. Se, por um lado, autores como Castellon (2017)

questionam o estereótipo presente nas obras rotuladas como *Brazilian Guitar Music* no campo erudito, por outro, o crescimento dos meios de comunicação (rádio, gravações elétricas, discos em 78 rotações) impulsionou a ideia de um "violão brasileiro" junto às massas urbanas. Foi justamente nesse recorte, entre 1928 e 1958, que o cenário político do Brasil e a consolidação da indústria fonográfica promoveram a difusão de símbolos que passariam a figurar como sinônimos de Brasil no imaginário coletivo. A fotografia de Yvonne Rebello, à época um promissor talento, e a capa internacional de Luiz Bonfá (1922-2001), já consagrado em grandes gravadoras, ilustram, pois, uma confluência de fatores: a autopromoção de instrumentistas, questões de gênero e questões raciais, o crescimento de uma estética "nacional" e a reafirmação de uma identidade cultural apoiada pela força publicitária das empresas discográficas e de radiodifusão.

Neste texto, com auxílio à bibliografia disponível e à imprensa periódica de diferentes períodos, veremos como o vocábulo "violão brasileiro" (desde a etimologia da palavra até o adjetivo pátrio) não se originou apenas de um ideal estético-musical, mas também como resultado de estratégias de mercado, práticas midiáticas e processos de rotulação que, em conjunto, contribuíram para a formação de um imaginário simbólico em torno do instrumento e da identidade nacional brasileira. Assim, as duas imagens emblemáticas oferecem múltiplas camadas de significado, permitindo-nos refletir sobre as complexas relações entre identidade, estereótipo e representação cultural.

1. Violão brasileiro: da etimologia do instrumento ao adjetivo pátrio

1.1 Guitarra, viola, violão e outros mais

No *Grove Music Online*, há uma entrada sobre *Guitar* onde se apresenta o instrumento como um cordofone dedilhado, pertencente à família dos alaúdes, cuja definição não se restringe a um modelo único, mas abrange uma ampla variação morfológica e funcional. Esses tipos de instrumento evoluíram desde as formas de quatro e cinco ordens de corda (do Renascimento e Barroco) até a guitarra clássica moderna de seis cordas. Do ponto de vista organológico, destacam-se aspectos estruturais, como o uso diferenciado de madeiras e técnicas construtivas (como o *fan-strutting*[1] e os métodos de junção do braço ao corpo), além das variadas afinações e técnicas de execução (ponteado, rasgueado, entre outros) que refletem tanto tradições artísticas quanto adaptações regionais e populares. Os autores destacam logo no subtítulo que o termo engloba instrumentos historicamente classificados em múltiplas nomenclaturas, por exemplo: em francês *guitare*, em alemão *gitarre*, em italiano *chitarra*, em espanhol *guitarra* e, em português de Portugal, viola (que também se encontra como guitarra e, em outros tempos, violão). No contexto do português do Brasil, entretanto, o instrumento é comumente entendido como violão (Heck *et al.*, 2001). Destarte, as denominações podem apresentar uma trajetória marcada tanto pela evolução organológica do instrumento quanto pelos contextos culturais em que foi inserido. No Brasil, o violão tornou-se símbolo relevante de uma identidade musical e social, mas esse percurso envolveu transformações linguísticas, disputas em torno de nomenclaturas e processos históricos de apropriação. Conforme destaca Taborda (2011), as primeiras menções a cordofones de origem europeia em território brasileiro datam de 1549, trazidos pelos jesuítas em suas missões de catequese. A difusão mais ampla

[1] Disposição das barras harmônicas em leque na construção do tampo do violão.

do violão, contudo, ocorreu após a chegada dos emigrantes portugueses (sobretudo após 1808), acompanhada da popularização do instrumento na cena urbana.

Entretanto, ao longo do século XVIII, a documentação registra o uso do termo "guitarra espanhola" para alguns cordofones (Veiga, 2000, p. 18), refletindo a influência castelhana e a diversidade de tradições musicais. Em Portugal, por exemplo, o violão era frequentemente denominado "viola francesa", como evidenciam diversos métodos didáticos do final do século XIX e início do XX, por exemplo: *Methodo Elementar de Violão* (1878); *Methodo Elementar e Prático de Viola Franceza* (1916-1918); *Methodo de Viola Franceza* (1920) (Morais, 2010, p. 1136). No Brasil, o método de Ferdinando Carulli (1770-1841) divulgado na seção de música do *Jornal do Commercio* (RJ) em março de 1837, traduzido para o português e publicado pela imprensa de música de Laforge (1791-1853), desempenhou papel decisivo na substituição gradual da designação "viola francesa" por "violão". Segundo Taborda (2011), Baptista Siqueira[2] (1906-1992), em *Ficção e Música* (1980), afirmou que foi somente em 1840 (atentando para esse erro de três anos) que Laforge divulgou seu método, ressaltando que, até então, o instrumento não era conhecido com o novo apelido, fato ilustrado pela referência da "Rua das Violas".

Contudo, registros mais antigos demonstram que anúncios e menções ao termo "violão" ou "violão Francez" já aparecem na década de 1820, em periódicos de diferentes regiões do Brasil. Em *O Sabinópolis* (1821), por exemplo, o "violão" integra o conjunto instrumental de uma orquestra recém-fundada. No *Diário do Rio de Janeiro* (1823), um anúncio de vendas permite adquirir um "violão Francez" com muito boas vozes a preço acessível, e, no *Diário Mercantil* (1826), novamente se relata a venda de um "violão Francez", ofertado na rua da Quitanda, n.º 248. Em seguida, o *Jornal do Commercio* (1828) publica um anúncio que, entre outros instrumentos, menciona a venda de um "violão". Em *O Amigo do Povo* (1829), uma crônica intitulada *Senhor Redactor* destaca o uso do "violão" no acompanhamento de modinhas, e, em *O Constitucional: Jornal Político e Literário* (1829, 1830a, 1830b), um comunicado relata de forma coloquial o emprego desse instrumento musical. Por fim, em *O Cruzeiro: Jornal Político, Literário e Mercantil* (1829), uma crônica na seção *Sr. Somnambulo* menciona o violão num contexto crítico e irônico, evidenciando seu uso na performance musical.

A leitura atenta dessas ocorrências permite observar que, embora, em certos contextos do século XIX, a nomenclatura em questão pudesse ser empregada como tradução do termo *violón* (nomeando genericamente instrumentos de arco de grande porte, como o violoncelo e o contrabaixo), na maioria das referências aqui reunidas, ela aponta com clareza para o instrumento dedilhado. Isso é particularmente evidente nos casos em que aparece o adjetivo "Francez" (com provável referência direta à viola francesa), como nos anúncios do *Diário do Rio de Janeiro* (1823) e do *Diário Mercantil* (1826), em que se menciona o "violão Francez de superior [*sic*] vozes", vendido em lojas especializadas. Já em *O Amigo do Povo* (1829), a crônica destaca o acompanhamento de uma modinha ao violão, com menção explícita ao arpejo em tonalidade menor, e, em *O Constitucional* (1830), o mesmo instrumento é referido como "meu sonoro violão", associado ao canto de um hino e ao vínculo afetivo do narrador. Em *O Cruzeiro* (1829), a menção ao tocador de violão reforça sua identificação como figura típica da prática musical urbana e informal. Assim, mesmo considerando possíveis ambivalências terminológicas, o conjunto das evidências sugere que o termo "violão" (sobretudo

[2] Baptista Siqueira (1906-1992) foi um musicólogo e compositor brasileiro nascido em Princesa (PB) e falecido no Rio de Janeiro. Estudou música no Rio de Janeiro entre 1928 e 1937, atuando como professor de harmonia e teoria musical na escola de música da cidade, além de trabalhar como maestro. Fonte: DISCOGS. Baptista Siqueira. Disponível em: https://www.discogs.com/artist/5705352-Baptista-Siqueira. Acesso em: 23 fev. 2025.

quando qualificado como Francez) já nomeava, no Brasil dos anos 1820, o instrumento que viria a se consolidar como violão de seis cordas. As ocorrências, tanto em anúncios de venda de instrumentos quanto em crônicas e seções diversas, evidenciam o emprego do termo antes da data apontada por Taborda (há mais de uma década) e mesmo antes do método mencionado, indicando que a mudança terminológica estava em curso de forma mais ampla já no início dos anos 1820. O que não diminui, entretanto, a importância da publicação de Laforge é o fato de se tratar de um método traduzido do autor Carulli, cuja obra já se encontra canonizada na música para violão, o que evidencia como determinados elementos canonizados são valorizados em detrimento do emprego mais amplo e popular da nomenclatura. As observações de Budász sobre a valorização de certos padrões recorrentes que ajudam a fixar um repertório canonizado (Budász *apud* Castellon, 2022) nos convidam a repensar os critérios de valorização e a reconhecer que as práticas populares, muitas vezes, são desconsideradas. Porém, nosso objetivo não é aprofundar uma reflexão sobre o cânone, mas apontar essa direção como uma interessante possibilidade para futuras pesquisas e questionamentos.

Em outras latitudes, tanto no contexto do Novo Mundo quanto na Península Ibérica, os instrumentos de corda passaram por processos de adaptação linguística e funcional que vão além da mera reprodução dos modelos importados. Alcalde (1993), musicólogo mexicano, demonstra que, ao se depararem com instrumentos como a *vihuela*, o *laúd* e a *guitarra*, os povos indígenas não dispunham de vocabulário próprio e, assim, amalgamaram termos já existentes para *cuerda* e *tambor*. Um fenômeno evidenciado pela forma como Alonso de Molina (1555) e, posteriormente, vocabulários indígenas (como o mixteca, de 1593) registraram denominações híbridas, surgindo termos como *mecauehuetl* para designar instrumentos adaptados às novas realidades culturais, além de indicar que a cultura musical do Novo Mundo não foi uma simples cópia do modelo ibérico, mas sim fruto de uma transformação radical na *praxis* musical dos povos pré-colombianos. Sanmartín (2020) argumenta que a evolução organológica dos instrumentos na Península Ibérica desencadeou uma multiplicidade de termos que vão além da simples diferenciação física dos cordofones. Segundo sua tese *A guitarra na Galiza*, os termos (*guitarra española* e *guitarra portuguesa*) refletem, antes de tudo, variações no estilo de execução e nas tradições culturais de cada região, servindo como indicadores de contextos nacionais e identidades específicas. Em vez de apontar diferenças estruturais, esses vocábulos evidenciam modos de tocar e de entender o instrumento, que se adaptaram aos processos históricos e às práticas musicais locais. Assim, a nomenclatura dos instrumentos de cordas dedilhadas na Península Ibérica é resultado de uma negociação cultural complexa, onde fatores estéticos, sociais e políticos interagem para configurar as diferentes designações. Enquanto, no Novo Mundo, a ausência de vocabulário indígena levou à emergência de termos híbridos, na Península Ibérica, as designações surgiram a partir das especificidades regionais e dos estilos de execução, servindo de indicadores dos contextos nacionais e identidades locais (Alcalde, 1993. Sanmartín, 2020).

Se por um lado houve a adoção de "violão" para o cordofone de seis cordas simples e, por outro, a permanência do termo "viola" para os instrumentos de cinco cordas duplas presentes em tradições rurais, o emblema sonoro também se manifesta em diferentes gêneros, seja no acompanhamento de serenatas, gravações de samba, na música de concerto ou na música caipira. Em síntese, as análises de Veiga, Morais, Taborda, Corona Alcalde e Sanmartín demonstram que a escolha terminológica não é meramente uma questão lexical, mas um reflexo de processos de adaptações geográficas, linguísticas e influências históricas.

Por fim, fazendo um paralelo entre o contexto português e o brasileiro, considerando a afinidade linguística, observa-se que, em Portugal, "pelo menos desde meados do século XV a inícios do XIX, o vocábulo viola" era "empregado como nome genérico de uma família de instrumentos de corda com braço" (Morais, 2006, p. 393), e atualmente a terminologia desses instrumentos reflete uma divisão ambígua: a "guitarra" é associada à tradição erudita e está presente em conservatórios e universidades; no universo do fado, utiliza-se a "guitarra portuguesa" (que é outro instrumento de função solista); a "viola" (de cinco ordens duplas) é empregada em contextos populares e tradicionais, muitas vezes acompanhada de sufixos regionais (como viola amarantina, viola braguesa, viola da terra e viola campaniça); além disso, também se usa "viola" (que, nesse caso, se refere ao violão de seis ordens simples) para nomear o instrumento que acompanha a "guitarra portuguesa".

Como aponta Teresinha Rodrigues Prada Soares (2024), com base na análise de programas de concerto e arquivos do início do século XX, o termo "violão" em Portugal manteve-se instável e, por vezes, ambíguo, frequentemente associado à viola francesa em repertórios e métodos. Uma ambivalência que coexistiu com esforços de institucionalização da guitarra clássica, evidenciados pelos cursos livres ministrados em Lisboa pelo violonista catalão Emilio Pujol (1886-1980) no final da década de 1940 e início da de 1950, praticamente em paralelo às primeiras atividades públicas de Duarte Costa (1921-2004), sinalizando a legitimação crescente do instrumento no meio acadêmico português. Antes desses cursos, a presença da guitarra clássica revelava-se esporádica: António Urceira e Agustín Rebel Fernández protagonizaram estreias e recitais entre 1899 e 1939, mas a atividade permaneceu rara, a ponto de Soares concluir que o trabalho concertístico com violão/viola francesa ainda era pouco perceptível na primeira metade do século XX.

Em contrapartida, no Brasil, o violão firmou-se em múltiplos cenários, do erudito ao popular, evidenciando uma trajetória marcada por fusões e ressignificações que incorporam significados culturais e musicais próprios da brasilidade. Também é comum encontrar designações coloquiais, como chamá-lo de viola em determinados ambientes. No entanto, há uma concordância entre a comunidade de músicos que diferencia claramente viola de violão, e a utilização dos termos nos âmbitos universitário e conservatorial é consensual. O acréscimo do adjetivo "brasileiro" reforça esse processo de apropriação simbólica, consolidando o violão como um ponto de convergência entre linguagens, sonoridades e identidades musicais, e não meramente um aumentativo de "viola".

1.2 Atribuição do adjetivo "brasileiro"

No âmbito das pesquisas apresentadas em O "Violão Brasileiro" na imprensa periódica no fim do século XIX e início do século XX (Priori-dos-Santos, 2024), constatou-se que o rótulo "violão brasileiro" não emergiu como mera tradução de uma diferença organológica, sendo também anterior ao que se pensava e ao que foi descrito na outra busca feita e publicada em *A revista "O Violão": uma observação dos seus componentes iconográficos* (Priori-dos-Santos, 2023). Em periódicos que abrangem de 1895 a 1928, o termo operou como uma categoria simbólica adotada por editores, luthiers, intérpretes e pelo público para forjar uma imagem do instrumento, certamente como componente de uma construção identitária de um Brasil que saíra do império recentemente e que queria se inventar como nação. Ainda que a designação "violão brasileiro" não tenha se tornado imediatamente um selo

consolidado, suas primeiras aparições e o modo como foi recebida pela imprensa indicam um movimento crescente de legitimação do instrumento.

No final do século XIX, por volta de 1895, a *Gazeta da Tarde* noticiou a participação do luthier João dos Santos Couceiro (1850-1905) na Exposição Industrial do Cassino Fluminense, no Rio de Janeiro. Couceiro, procedente de Coimbra e estabelecido no país desde 1871, produzia violões, guitarras portuguesas e outros cordofones com madeiras nativas, aproximando técnicas europeias do material brasileiro. A cobertura jornalística destacou esse aspecto, fazendo surgir o rótulo "violão brasileiro" em menções que pareciam valorizar a noção de um instrumento genuinamente conectado às matérias-primas nacionais. Já em 1899, *O Paiz* divulgou anúncios que associavam o violão às coletâneas de modinhas e canções assinadas por Catulo da Paixão Cearense, destacando seu caráter "genuinamente nacional", refletido tanto no repertório quanto no próprio instrumento. Na transição para as primeiras décadas do século XX, as ocorrências do adjetivo "brasileiro" em relação ao violão se tornam mais frequentes e, principalmente, mais diversificadas. No *Jornal do Brasil* (1900), aparecia a ideia de um "violão regenerado", sugerindo sua possível aceitação em ambientes aristocráticos; na revista *Kosmos* (1905), era descrito como parte essencial de uma musicalidade urbana que contrastava com as práticas rurais associadas à viola; e, em *A Província* (1921), aproximava-se da "guitarra portuguesa" como "irmã gêmea", destacando, porém, características e vínculos transatlânticos, laços históricos, que ainda uniam os dois países. Ao longo dos anos 1910 e 1920, o termo "violão brasileiro" surgiu em diversos periódicos de grande circulação, agregando novos significados. Em 1917, *O Paiz* celebrava a atuação de Brant Horta (1877-1959) como "o mais notável executor de violão, brasileiro" em festivais de canções regionais, conectando-o a um repertório de caráter popular e sertanejo. Mais tarde, em 1926, o *Correio Paulistano* registrou a performance do duo Les Loups, com Gastão Bueno Lobo (1891-1939) e Oscar Moreira (Oscar Alemán) (1909-1980), que anunciava "guitarra havaiana e violão brasileiro" no Theatro Apollo, em São Paulo, evidenciando a circulação do instrumento como atração em espetáculos de variedades. Outro momento icônico, onde a expressão foi veiculada, ocorreu nas Provas de Violão em um concurso realizado no Theatro Lyrico (1927) promovido pelo Correio da *Manhã*. "O que é nosso: grande concurso de sambas, maxixes, lundús, canções, emboladas, desafios improvisados e violão" contou com menções a veteranos como Joaquim dos Santos (1873-1935), conhecido como Quincas Laranjeiras, Levino Albano Conceição (1895-1955) e João Pernambuco (1883-1947), esse último explicitamente nomeado patrono do evento. Houve também a presença e participação de jovens talentosos, concorrendo, entre eles, o Américo Jacomino (1889-1928), de São Paulo, famoso como "Canhoto"; a Yvonne Rebello, do Rio de Janeiro; e o Manoel de Lima (1883-1944), de Alagoas. Neste mesmo ano, o jornal *O Fluminense* destacou também nomes recorrentes, já associados à expressão em outras publicações, como Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco, que apareciam lado a lado: o primeiro, reconhecido pela "estilização da modinha", e o segundo, descrito como "violão brasileiro por excelência". Esse mosaico de menções foi aprofundado em 1928, quando a revista *O Violão*, dirigida por B. Dantas de Souza Pombo (?-1944), enalteceu a promissora Yvonne Rebello (que participou do concurso supracitado) como "futura glória do violão brasileiro". O destaque a Yvonne consolidava a impressão de que o adjetivo "brasileiro" aproximava o instrumento de uma identidade nacional em construção, mesclando repertórios populares e clássicos e nova geração de intérpretes em um novo espaço (a revista em questão) inteiramente dedicado aos assuntos sobre o instrumento (Priori-dos-Santos, 2023).

Em conjunto, esses casos mostram que a adoção do rótulo "violão brasileiro" envolveu tanto interesses comerciais (fabricantes e editores) quanto motivações artísticas (músicos como Catulo, Brant Horta e João Pernambuco) e aspirava legitimar o instrumento em múltiplas esferas urbana, regional, popular e até em meios eruditos. Se, em princípio, o uso do termo surgia de forma pontual para sublinhar uma diferença em relação a outras guitarras ou violas, ao longo do período, o adjetivo "brasileiro" ganhou fôlego, aludindo à convergência entre repertórios locais, materiais de fabricação e um imaginário de modernização que atravessou o fim do século XIX até as primeiras décadas do XX. Essa pluralidade de contextos explica por que o processo não foi imediato: a expressão ia se constituindo pouco a pouco, na medida em que luthiers, cronistas, editores e intérpretes se incumbiam de projetar o violão no circuito musical, com ênfase em um caráter identitário que extrapolava a simples questão organológica. Desse modo, a adoção do rótulo não se restringiu a uma denominação linguística, tornando-se parte de uma operação simbólica maior, impulsionada pela imprensa, por compositores, por intérpretes e por fabricantes que, cada qual a seu modo, buscava legitimar o violão como emblema musical. Tal atribuição reflete, portanto, o entrelaçamento entre demandas de mercado, políticas culturais, transformações urbanas e o desejo de construir (ou de "batizar") uma identidade artística nacional.

Se, no início do período estudado, o termo aparecia de forma pontual e até mesmo experimental, ao final da década de 1920, já se podia perceber nele um selo com cada vez mais reconhecimento. Nesse contexto, as imagens (a fotografia de Yvonne Rebello e a capa do disco *Luiz Bonfá's Brazilian Guitar*) funcionam como pontos de articulação que dialogam com os elementos históricos já discutidos, sintetizando as disputas simbólicas e estratégias de mercado evidenciadas até aqui. Assim, a análise desses elementos nos conduz a examinar outro movimento que amplia o uso da expressão "violão brasileiro", dando continuidade à discussão.

2. Identidades: o caso de Yvonne Rebello

2.1 O Violão, O que é nosso?

Em dezembro de 1928, a revista *O Violão* destaca "Uma Futura Glória do Violão Brasileiro":

> é um nome já consagrado no meio violonistico [*sic*] carioca.
> A sua educação artistica [*sic*] corre à conta da dedicação e competencia [*sic*] de seu pae [*sic*], o habil [*sic*] violonista José Rebello.
> O desembaraço com que Ivonne [*sic*] interpreta peças classicas [*sic*] de responsabilidade, faz prever para muito breve, a consagração definitiva e justa da pequenina e talentosa violonista (O violão…, 1928, p. 14).

A jovem violonista, então com 13 anos, chamou atenção por sua desenvoltura na execução de peças clássicas. O texto ressaltava também que sua educação artística "corria à conta" de seu pai, José Rebello da Silva (1884-1951), músico versátil que dominava flauta (sendo destacado em reportagem de 1931 como o "homem da flauta mágica"), cavaquinho e violão, além de estar ligado ao rancho carnavalesco Ameno Resedá[3] e atuar como professor e autor de métodos para violão e cavaquinho. Foi sob sua tutela que Yvonne despontou como solista ainda criança, recebendo elogios de críticos e artistas.



Fig. 1: Fotografia de Yvonne Rebello. Fonte: O violão… (1928).

Uma fotografia em preto e branco, provavelmente feita pelo editor da revista, mostra Yvonne Rebello de pé, levemente de perfil, com o violão apoiado em um banco estofado. O enquadramento cria um triângulo visual entre seu corpo, o instrumento e o ambiente, realçando o decoro: vestido claro e

[3] Fundado em 1907, foi um dos mais influentes do carnaval carioca, destacando-se pela sofisticação musical e inovações nos desfiles. Sua orquestra e coral elevaram o padrão dos ranchos, e em 1911, apresentou-se para o presidente Hermes da Fonseca. Extinto em 1941, deixou um legado na música e no carnaval brasileiro (Lima, 2023).

formal, mangas curtas, cabelo preso, nenhum traço de boemia à vista. Com expressão séria e confiante estampada no rosto de Yvonne, a imagem apresenta um cenário elegante, sugerindo que seu talento era potencialmente auspicioso no instrumento.

Porém, o ponto de inflexão em sua trajetória ocorreu em 1927, aos 11 anos de idade, quando participou das Provas de Violão, já mencionadas, evento no qual dividiu espaço com veteranos e jovens talentos. Yvonne, "a menina do violãozinho", ficou em segundo lugar, recebeu o prêmio Joaquim dos Santos, enquanto Américo Jacomino, o "Canhoto", venceu o certame, recebendo o prêmio João Pernambuco. Seu desempenho consolidou a percepção de que seu virtuosismo era notável para alguém tão jovem. Na crônica musical da época, destacava-se sua execução de peças como *Capricho Árabe*, de Francisco Tárrega (1852-1909), já em postura clássica e com cordas de tripa, destoando da maioria dos concorrentes, que utilizavam cordas de aço. Nos anos seguintes, a jovem ampliou suas aparições em recitais, concertos e espetáculos, frequentemente em duo ou trio com o pai e outros instrumentistas. Seu repertório transitava entre obras consideradas "clássicas", adaptadas para violão solo, e peças de caráter popular. Conforme documentos levantados em pesquisas recentes (Lima, 2020, 2023), seus programas incluíam títulos como *Minueto* de *L'Arlésienne*, de Bizet (1838-1875), *El Delirio*, de Antonio Cano (1811-1897), e arranjos de minuetos e trechos de óperas, chamando a atenção da imprensa pela fusão entre "cultura clássica" e formações violonísticas pouco convencionais.

Apesar do sucesso na juventude, Yvonne não se tornou uma presença constante nos palcos de meados do século XX, e os registros sobre sua vida adulta são escassos. Segundo o pesquisador Luciano Lima (2020), diversos fatores podem ter contribuído para o aparente apagamento do nome de Yvonne naquilo que chamamos aqui de crônica do violão brasileiro: o fato de ser mulher em um meio ainda predominantemente masculino, as mudanças na orientação musical de seu pai, José Rebello, após a consolidação do rancho Ameno Resedá, e a ausência de gravações ou edições consistentes associadas ao seu nome. Ainda assim, sabe-se que ela gravou informalmente algumas faixas de repertório violonístico, transmitidas em programas de rádio, e se apresentou esporadicamente em eventos privados no Rio de Janeiro dos anos 1930.

Naquele período era comum que os próprios intérpretes fizessem adaptações do repertório que executavam. A revista *O Violão* (1928) já explicitava que a formação de Yvonne se apoiava na orientação do pai, e documentos posteriores confirmam o caráter colaborativo dessa prática. Lima (2020) localizou duas partituras autógrafas de Yvonne, ambas datadas de dezembro de 1939: uma adaptação para violão solo do choro *Alma Brasileira* (Radamés Gnattali), e outra da valsa *Turbilhão de Beijos* (Ernesto Nazareth). Até o momento, esses dois manuscritos, além de menções avulsas em programas de concerto, são as únicas peças que se podem atribuir-lhe com segurança, atestando o seu papel ativo na preparação de arranjos dentro da família Rebello.

Em depoimento reproduzido por Lima (2023), o próprio José afirma ter dado aulas de violão a João Pernambuco e acompanhado Catulo da Paixão Cearense. O pesquisador mostra ainda que José Rebello integrava o Grupo do Cavaquinho de Ouro, liderado por Quincas Laranjeiras, formação em que também tocava o jovem Heitor Villa-Lobos. A relação entre José Rebello e Villa-Lobos já foi destacada por autores como Mariz (2018) e Santos (1975), que mencionam sua participação nos grupos de seresteiros e chorões do Rio de Janeiro. Lima acrescenta que a proximidade entre Rebello e Villa-Lobos favoreceu a incorporação de procedimentos do choro à técnica que Yvonne viria a dominar, explicando por que, ainda adolescente, ela circulava em ambientes artísticos de alto nível.

Desse modo, a aparição de Yvonne Rebello nessa revista não se restringe a um elogio pontual: ela encarna o momento histórico em que o violão buscava se afirmar como instrumento sério e nacional, ao mesmo tempo em que, nas mãos de uma jovem talentosa, apontava para o potencial de renovação de seu repertório e de suas práticas. Se, em casos como Luiz Bonfá, a faceta comercial e internacional ganha relevo, no percurso breve e quase esquecido de Yvonne, a tônica recai na passagem do violão de espaços boêmios para o domínio de uma formação acadêmica e virtuose, ainda incipiente, mas fundamental para as gerações futuras. Assim, a história da "menina do violãozinho", ainda à espera de estudos mais aprofundados e de documentação adicional que resgate gravações ou partituras por ela executadas, exemplifica uma dimensão fundamental naquele período: a pluralidade de lugares sociais e culturais em que se inseria, bem como a emergência de trajetórias singulares, por vezes interrompidas, mas que deixam marcas na definição de um instrumento cada vez mais multifacetado, que ecoa tanto a tradição popular quanto as aspirações eruditas na música do Brasil do século XX.

2.2 A invisibilidade de uma promessa de "futura glória"

No que diz respeito às discussões sobre gênero e violão (que reforçamos, mas não pretendemos esgotar o tema, mas apenas lançar uma possível problemática), a dissertação de mestrado de Thaís Nascimento Oliveira (2022) reforça diversos pontos observados por Luciano Lima, ao tratar da invisibilização de figuras femininas na historiografia. Em especial, Oliveira salienta como se dá o "patriarcado musical" no repertório ensinado em cursos superiores, demonstrando que a quase totalidade das listas de obras para violão em provas de admissão e currículos universitários é composta por nomes masculinos. Uma lógica que não apenas reforça a exclusão de compositoras e intérpretes no ambiente acadêmico, mas também cria condições para que figuras historicamente relevantes fiquem à margem dos registros oficiais. Oliveira (2022) argumenta que o problema vai além de mero acaso ou desatenção, constituindo a reprodução de uma estrutura patriarcal que naturaliza a ausência de mulheres na cadeia de produção, circulação e legitimação do repertório de violão. A comparação entre a atuação de pesquisadoras, como Mayara Amaral (1989-2017), e o caso de Yvonne Rebello, levantado por Luciano Lima, que era frequentemente creditada por seu talento "graças à competência de seu pai", evidencia que a invisibilidade de intérpretes e compositoras decorre de um modelo hegemônico de formação, o qual privilegia obras de homens, descartando a possibilidade de reconhecer as mulheres como agentes criadoras e protagonistas.

No tocante à etnia, não aprofundo aqui a questão, apenas aponto que nenhuma das fontes examinadas descreve explicitamente a pertença de Yvonne, mas, ainda assim, registros iconográficos apontam traços fenotípicos comumente associados a populações afrodescendentes, observação que carece de confirmação por fontes complementares. O debate sobre hierarquias étnico-raciais no violão latino-americano decorre, sobretudo, das análises de Llanos (2011) sobre o denominado "violão negro", que evidenciam como mecanismos de branquitude restringiram a circulação de intérpretes afrodescendentes. Nesse sentido, o recorte racial aparece aqui como horizonte comparativo, e não como atribuição direta à biografia dela. Ele serve para lembrar que gênero e pertencimento étnico operam de modo conjunto na configuração de cânones e ausências. Reconhecer plenamente as contribuições de violonistas como Yvonne implica, portanto, rever critérios de seleção e ensino que naturalizam a ausência

feminina e manter aberta a investigação sobre marcadores étnico-raciais (quando documentados) na legitimação do instrumento.

No caso de Yvonne, a escassa presença de seu nome em registros oficiais e historiográficos evidencia que tais barreiras foram particularmente severas, resultado não apenas do fato de ser mulher em um meio conservador, mas possivelmente também de ser negra em um período em que as hierarquias raciais se manifestavam inclusive na imprensa musical. Ademais, o fato de sua carreira não ter se desdobrado em publicações ou gravações consolidadas contrasta com o grande entusiasmo que a envolvia na infância, quando figurava como uma das mais talentosas violonistas de sua geração. Por fim, Oliveira (2022) destaca a importância de uma abordagem feminista de análise musical, inspirada em autoras como Lucy Green (1997), Ellie Hisama (2000) e Hooks (2013, 2020), que situa a obra na trama histórico-social em que foi produzida. Compreender os desafios enfrentados por compositoras (como a dificuldade para ter suas peças publicadas ou suas partituras incluídas em listas de referência) conecta-se diretamente às barreiras que as intérpretes (e, por vezes, as pesquisadoras) encontram para legitimar seu trabalho em um ambiente permeado por padrões patriarcais.

2.3 Em direção a novas narrativas

Há, portanto, uma convergência entre a crítica de Lima, ao demonstrar como figuras como Yvonne ficaram ausentes da memória musical, e as reflexões de Oliveira (2022), segundo as quais o repertório para violão solista nas universidades constitui, em si, uma espécie de "currículo tácito" que reforça valores excludentes. Consequentemente, para reconhecer plenamente as contribuições dessas mulheres, é necessário propor mudanças nos processos de seleção e ensino em cursos de música, ampliando o conhecimento e a circulação de obras femininas, bem como reconhecendo intérpretes e compositoras do passado e do presente. Dessa forma, a posterior "ausência" de Yvonne Rebello, mencionada por Lima, revela-se um exemplo eloquente de como a história do violão brasileiro passa a exigir novas epistemologias e práticas decolonizadoras e feministas, a fim de acolher, efetivamente, as vozes femininas e negras silenciadas ao longo do tempo.

Em síntese, a sua trajetória exemplifica como algumas dinâmicas atravessam a construção simbólica do violão no Brasil do início do século XX. Como "futura glória" que não se realizou plenamente, ela encarna a tensão entre a promessa de legitimação do instrumento (então em busca de afirmação social) e as estruturas de poder que dificilmente concediam espaço a mulheres negras. Sua história ganha especial interesse no cenário contemporâneo, em que pesquisas como as de Thaís Nascimento Oliveira (2022) defendem a inclusão de compositoras e intérpretes esquecidas, e Fernando Llanos (2011) salienta as nuances étnicas no campo violonístico. Isso é reforçado quando Lima (2020), por exemplo, demonstra ao longo do texto que, em *O Violão* (1928) e em outras publicações de jornais e revistas ao longo das décadas de 1930 e 1940, Yvonne aparecia sem que houvesse um tratamento biográfico sistematizado. Dessa forma, a ideia de que sua trajetória ficou relegada a notas dispersas é uma conclusão que se tira da natureza fragmentada das fontes que o autor apresentou. Reconstruir e refletir sobre a memória de Yvonne, portanto, é também um passo para questionar o cânone consolidado e propor uma reescrita da história do instrumento sob uma ótica mais sensível às questões apresentadas.

Se, no fim da década de 1920, a imagem de Yvonne Rebello na revista *O Violão* representava a promessa de um novo momento para o instrumento no Brasil, com a expectativa de que intérpretes pudessem romper barreiras de gênero e de legitimação, três décadas depois, *Luiz Bonfá's Brazilian Guitar* (1958) simbolizaria outra faceta dessa trajetória: a consolidação do rótulo "violão brasileiro" como produto cultural de exportação. Entre essas duas imagens (uma fotografia em uma publicação nacional e a capa de um disco voltado ao mercado estrangeiro), inscreve-se um período de intensas transformações políticas e industriais que reconfiguraram tanto a circulação interna do instrumento quanto sua projeção em outras partes do mundo. O crescimento da indústria fonográfica, impulsionado pelos avanços tecnológicos e pelo fortalecimento do rádio como meio de comunicação de massa, possibilitou que o violão ultrapassasse os circuitos boêmios e populares, consolidando-se em outros espaços e, posteriormente, como símbolo de uma identidade musical brasileira projetada internacionalmente. A comparação entre a trajetória de Yvonne e o percurso de Bonfá evidencia as disputas em torno de sua identidade e representação, transitando de um instrumento historicamente associado à informalidade e às camadas populares à sua legitimação como objeto de consumo cultural refinado no exterior. Mas, antes, faz-se necessário um panorama sobre os principais aspectos que moldaram esse processo, incluindo a estruturação da indústria fonográfica e radiofônica, as políticas de exportação cultural, a construção de estereótipos e a ascensão da bossa nova como símbolo de sofisticação e identidade brasileira.

3. Estereótipos: *Luiz Bonfá's Brazilian Guitar*

3.1 Visões de dentro, visões de fora

A construção da imagem internacional do Brasil ocorreu por meio da articulação de perspectivas internas e externas, que se confrontam e se complementam em um cenário de intensas transformações culturais e mercadológicas. Segundo Sadlier (2008), desde os primeiros relatos coloniais, o país foi descrito tanto como um paraíso exótico e fértil quanto como um espaço de selvageria e incivilidade. Essa ambivalência se intensifica com o advento de novas mídias (cinema, rádio, indústria fonográfica e, posteriormente, televisão), que difundiram imagens estereotipadas do Brasil, fixando na imaginação coletiva uma dualidade que, ao celebrar a singularidade cultural nacional, reduz a complexidade de suas múltiplas práticas. À luz dos conceitos de hibridismo cultural (Bhabha, 1998) e de representação (Said, 1990), esse processo de exteriorização cristalizou e reiterou um imaginário que, embora valorize a identidade nacional, fragiliza a multiplicidade das práticas culturais brasileiras. Iniciativas inseridas no contexto das políticas da *Good Neighbor Policy*[4] (1933) evidenciam como o país foi estrategicamente embalado[5] para o mercado internacional, como exemplificam as turnês pelos EUA, com destaque para a cantora Carmen Miranda (1909-1955) e o multi-instrumentista Aníbal Augusto

4 Fonte: OFFICE OF THE HISTORIAN, FOREIGN SERVICE INSTITUTE, UNITED STATES DEPARTMENT OF STATE. Good Neighbor Policy, 1933. Disponível em: https://history.state.gov/milestones/1921-1936/good-neighbor. Acesso em: 26 fev. 2025.

5 O disco *Native Brazilian Music* ilustra como a política cultural da boa vizinhança instrumentalizou a música para projetar uma imagem exótica do Brasil, simultaneamente exaltando sua singularidade cultural e reproduzindo estereótipos que evidenciam as tensões na construção da identidade nacional (Belchior, 2020). Disponível em: https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/146365. Acesso em: 26 fev. 2025.

Sardinha (1915-1955), o Garoto, que a acompanhou junto com o Bando da Lua[6] no fim da década de 1930. A seleção de repertórios e artistas que simbolizavam a brasilidade reproduziu uma imagem exótica e, por vezes, reducionista, que se alinhava a interesses comerciais e políticos (Tinhorão, 2015)[7]. Sadlier recorre ao conceito de *selective cultural tradition* de Raymond Williams (1921-1988) para enfatizar que a tradição cultural não é apenas uma herança, mas uma escolha ativa de narrativas e imagens que refletem valores e disputas internas (Sadlier, 2008, p. 3). Esse processo seletivo, presente nas artes e na mídia, influenciou diretamente a forma como a música brasileira foi internacionalizada, revelando as tensões entre um Brasil autêntico e multifacetado e uma visão externa que, ao simplificar a realidade, enfatizava aspectos sensacionalistas e exóticos. Assim, o desenvolvimento dos meios fonográficos e do rádio consolidou a dualidade entre a riqueza multifacetada da cultura brasileira e a imagem estereotipada difundida tanto internamente quanto fora do país.

3.2 Indústria fonográfica, da radiodifusão e o novo produto *made in Brazil*

Entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, as práticas musicais no Brasil foram profundamente transformadas pelo surgimento e consolidação de novos meios de produção e difusão sonora. A fundação da Casa Edison, por Frederico (Fred.) Figner, por volta de 1900, marcou o início de uma produção fonográfica local mais sistemática (Franceschi, 2002). Inicialmente, os registros eram efetuados em cilindros, mas logo a adoção dos discos de 78 rpm revolucionou o acesso à música urbana, estabelecendo-se como a principal mídia do país entre 1902 e 1964 (Santos *et al*., 1982). A introdução da gravação elétrica em 1927 elevou significativamente a qualidade dos registros sonoros e impulsionou a atuação dos selos como Odeon, Columbia e RCA Victor (Zan, 2001. Vicente; Marchi, 2014). Embora o Rio de Janeiro permanecesse hegemônico por um tempo, São Paulo, com a música caipira (Pérez González, 2018), e outros polos regionais também se inseriram na rota fonográfica, gravando e divulgando outros gêneros. Em 1953, por exemplo, a Indústria Fonográfica Rozenblit, em Recife, surgiu como responsável por registrar gêneros nordestinos (como frevo, maracatu e ciranda) e por difundir identidades musicais regionais (Sobrinho, 1993). Ainda que os discos de 78 rpm tenham sido dominantes, no início dos anos 1940, novos suportes começaram a disputar o mercado. Em 1948, a Columbia lançou o LP (33 1/3 rpm), e, logo em seguida, a RCA Victor apresentou o disco de 45 rpm, deflagrando a chamada "guerra das velocidades" (Cardoso Filho, 2013). Gradualmente, a maior capacidade de armazenamento e a qualidade superior dos LPs levaram à substituição definitiva dos 78 rpm por volta de 1964. O rádio, por sua vez, emergiu como um meio de comunicação de massa, capaz de alterar profundamente a forma como a música circulava na sociedade.

As primeiras transmissões radiofônicas datam de 1922, mas foi entre 1930 e 1945 que elas se tornaram vetor principal de divulgação musical. Durante o governo de Getúlio Vargas (1882-

6 O Bando da Lua foi um conjunto vocal e instrumental brasileiro.

7 Conhecido por seu olhar crítico sobre a influência da indústria cultural e da internacionalização na descaracterização da música brasileira, Tinhorão defende que, ao longo do século XX, elementos tradicionais foram adaptados para atender a demandas de mercado. Essa perspectiva, fortemente sociológica e centrada na música das classes populares, gerou debates acalorados, pois, para alguns críticos, como Caetano Veloso (1997), Augusto de Campos (1974) e José Miguel Wisnik (1989), o pesquisador adota um tom excessivamente inflexível e dualista entre tradição e modernidade. Ainda assim, suas pesquisas documentais e a ênfase nas relações entre música e estrutura social permanecem influentes, mesmo sob questionamentos teóricos mais recentes.

1954), políticas centralizadoras e a estatização da Rádio Nacional (1940) reforçaram o papel cultural da radiodifusão, que se converteu em palco para artistas, programas de auditório e apresentação de discos recém-lançados (Fausto, 1990). Na chamada Era de Ouro, que perdurou até finais dos anos de 1950, emissoras de grande alcance contribuíram para sedimentar gostos musicais e formar verdadeiras "estrelas" populares, apoiadas pelas vendas de discos em 78 rpm e, posteriormente, pelos novos formatos fonográficos (Calabre de Azevedo, 2002), ambientes que proporcionaram terreno fértil para a construção de trajetórias de músicos cujos trabalhos se vinculam a rótulos como "brasileiro", seja para atrair o grande público interno, seja para dialogar com o interesse estrangeiro por algo "tipicamente" nacional (McCann, 2004). Assim, o Brasil imaginado se formava, a partir de símbolos culturais partilhados. A imprensa, a discografia e a radiodifusão sustentaram a circulação de informações, permitindo que indivíduos dispersos geograficamente se enxergassem como parte de uma mesma comunidade (Anderson, 2008), contribuindo para a formação de uma memória coletiva e o fortalecimento de uma representação nacional. Enquanto a representação nacional se consolidava, a estratégia de projetar a brasilidade no exterior ganhou novo impulso com as Caravanas incentivadas por Humberto Teixeira (1915-1979).

A chamada Lei Humberto Teixeira viabilizou um convênio entre o Ministério da Educação e a União Brasileira dos Compositores (UBC), possibilitando a realização de sete Caravanas Oficiais da Música Popular Brasileira entre 1958 e 1964 (Zajdsznajder, 2024). Com o objetivo de difundir o repertório brasileiro no exterior, a primeira edição, em 1958, levou artistas como Trio Irakitan, Sivuca (1930-2006) e Abel Ferreira (1915-1980), que percorreram teatros em Londres, Paris, Hamburgo, Lisboa e se apresentaram na Expo 58[8], em Bruxelas. Na segunda edição, em 1959, o grupo (agora sob o título "Brasília Ritmos") incluiu Waldir Azevedo (1923-1980) e Sivuca (acordeon), ampliando o roteiro para destinos como Itália, Suíça e Monte Carlo. Em 1960, a formação contou com o Sexteto Radamés Gnattali[9], enquanto as edições subsequentes, realizadas em 1961, 1962, 1963 e 1964, incorporaram diferentes grupos, entre eles conjuntos de capoeira e samba, reforçando a ideia de que tais turnês atuavam como vitrines diante de plateias estrangeiras.

Em concomitância, a emergência da bossa nova, no final da década de 1950, representa uma etapa decisiva na exportação, redefinindo o papel do violão e transformando-o em símbolo de sofisticação. A batida inovadora de João Gilberto, aliada à versatilidade de Luiz Bonfá, ilustra a convergência entre tradição e modernidade em resposta às demandas de um mercado global cada vez mais competitivo (Campos, 1974. Miranda, 2020). Nesse contexto, a bossa nova não se configurou apenas como um movimento estético, mas também como um produto cultural amparado a partir de uma indústria fonográfica em plena ascensão, de um rádio consolidado e do advento de novas mídias. Um cenário que decerto revolucionou o modo de consumir e exportar, possibilitando a adaptação de produções para públicos internacionais por meio de reedições que enfatizavam uma brasilidade sofisticada (Bastos, 2014. Mayer, 2019. Taubkin, 2007).

[8] A Expo 58, também chamada Feira Mundial de Bruxelas e *Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles* (Exposição Universal e Internacional de Bruxelas), realizou-se de 17 de abril a 19 de outubro de 1958 e foi a primeira grande exposição mundial depois da Segunda Guerra Mundial.

[9] O Sexteto Radamés Gnattali foi um grupo instrumental formado por músicos de renome, incluindo o próprio Radamés Gnattali (1906-1988). Criado a partir do Quarteto Continental em 1949, consolidou-se como sexteto em 1960, destacando-se por sua participação na III Caravana Oficial da Música Popular Brasileira na Europa.

3.3 A internacionalização de uma expressão: o exemplo de *Luiz Bonfá's Brazilian Guitar*

Luiz Floriano Bonfá nasceu no bairro de Santa Cruz, no Rio de Janeiro, e consolidou-se como um dos mais importantes violonistas e compositores brasileiros. Filho de imigrantes italianos, iniciou sua formação musical na infância, influenciado pelo ambiente familiar e pelas reuniões de músicos que frequentavam sua casa, como Pixinguinha (1897-1973) e Bororó (1898-1986) (Mayer, 2019). Formalizou seus estudos em casa e posteriormente com o uruguaio Isaías Sávio (1900-1977), professor responsável por sua base técnica, ainda que sua vocação estivesse voltada para a música popular.

Nos anos 1940, Bonfá iniciou sua trajetória profissional integrando o grupo Quitandinha Serenaders[10] e apresentando-se na Rádio Nacional, onde teve contato com Aníbal Augusto Sardinha, cuja abordagem harmônica e melódica exerceu forte influência sobre seu estilo (Miranda, 2020). O reconhecimento de Bonfá expandiu-se nos anos 1950, com composições como *De Cigarro em Cigarro*[11] e *Perdido de Amor*[12], gravadas por intérpretes da era do rádio, como Nora Ney (1922-2003) e Dick Farney (1921-1987). Sua projeção internacional teve início em 1956, quando participou da peça *Orfeu da Conceição* (tragédia carioca escrita por Vinicius de Moraes), experiência que o levou a integrar a trilha sonora do filme *Orfeu Negro* (1959), tornando-o um dos principais responsáveis pela difusão da bossa nova no exterior (Mayer, 2018). Fixando-se nos Estados Unidos, trabalhou com artistas como Mary Martin (1913-1990) e participou do histórico Concerto da Bossa Nova no Carnegie Hall, em 1962 (Meyer, 2019), que "lançou" o gênero para o mundo.

Nesse contexto, a trajetória de Luiz Bonfá ilustra como o mercado fonográfico se apropriou da noção de "*Brazilian music*" para promover um produto sofisticado e comercialmente viável fora do Brasil. Um exemplo emblemático desse movimento é o lançamento do disco *Alta Versatilidade* (1957), produzido pela Odeon no Rio de Janeiro, cuja reedição para os mercados norte-americano e canadense, sob o título *Luiz Bonfá's Brazilian Guitar* (1958), evidencia essa transição de um contexto eminentemente nacional para uma projeção internacional. Essas dinâmicas se assemelham à ideia de local e global, como exposto na introdução, em que a guitarra (nesse caso, o violão) se converte em símbolo de um gênero musical e passa a circular como mercadoria "exótica" ou "sofisticada" para audiências estrangeiras, relacionando-se às observações sobre a história do blues norte-americano (Evans, 2001) e à apropriação do *guitar hero* no rock internacional (Waksman, 2001).

[10] Quitandinha Serenaders: Conjunto vocal formado por Alberto Ruschell, Francisco Pacheco, Luiz Bonfá e Luiz Telles em 1946. Nomeado por Carlos Machado, destacou-se na Rádio Nacional e gravou sucessos como *Alecrim* e *Eu, você e o mar*. Fonte: *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: https://dicionariompb.com.br/grupo/quitandinha-serenaders/. Acesso em: 28 fev. 2025.

[11] Fonte: https://open.spotify.com/intl-pt/track/6HbgNkpyKyybJh6VdiR0xS.

[12] Fonte: https://open.spotify.com/intl-pt/track/0WxAiXAn6XucOefq8uerv6.



Fig. 2: Capas dos discos *Alta Versatilidade* (1957) e *Luiz Bonfá's Brazilian Guitar* (1958).

Ambas as capas compartilham elementos visuais semelhantes: Bonfá está sentado em um fundo de tecido azul, segurando seu violão. Na capa brasileira, há a presença de uma mulher reclinada sobre uma mesa branca, decorada com flores, além de um busto de escultura clássica no chão. A tipografia do título é mais sóbria, com letras brancas e um design minimalista. Já na versão internacional, a mulher e a mesa foram removidas, destacando apenas Bonfá e a escultura, e a tipografia do título é mais chamativa, com letras estilizadas. O selo da Capitol Records e a indicação de gravação no Rio de Janeiro reforçam o apelo global. A imagem do boêmio, marginalizado outrora, aqui reaparece, e identificamos uma possível tentativa de (re)construção do violonista (guitarrista) brasileiro como uma figura pacata, sem oferecer riscos, um *bon vivant*, moldado para o olhar do mundo.

Na versão brasileira, *Alta Versatilidade* foi lançado em LP de 33 rpm, identificado pelos códigos de matriz BR-LD 248[13] (lado B) e BR-LD 249[14] (lado A). O *label*[15], a produção realizada pela Indústrias Elétricas e Musicais Fábrica Odeon S.A.[16] (posteriormente integrada ao conglomerado EMI-Odeon) e os encartes com *liner notes* assinados por José Fernandes[17] (1925-1979) demonstram o rigor e a seriedade documental do lançamento. Para o mercado internacional, o mesmo material foi reeditado pela Capitol Records sob o título *Luiz Bonfá's Brazilian Guitar* (1958), com o catálogo T10134. Nesta reedição, a reorganização das faixas, com os lados alternados e, especialmente, a escolha de *Batucada*[18]

[13] Lado B: *Batucada* (Luiz Bonfá); *Sambolero* (Luiz Bonfá); *Monique* (Luiz Bonfá); *Tenderly* (Jack Lawrence/Walter Gross); *Serenata* (Antonio Rebello); *Xangô* (Luiz Bonfá).

[14] Lado A: *Mambolero* (Luiz Bonfá); *Cajita de Música* (Isaias Sávio); *Over The Rainbow* (Harold Arlen/E. G. Harburg); *Garoto* (Luiz Bonfá); *Canção de Outono* (Luiz Bonfá); *Calles de España* (Luiz Bonfá).

[15] Detalhes como os códigos MOFB 3003 e a identificação das matrizes – BR-LD 249 para o lado A e BR-LD 248 para o lado B, com *runouts* estampados. Disponível em: https://www.discogs.com/release/7020737-Luiz-Bonf%C3%A1-Alta-Versatilidade. Acesso em: 26 fev. 2025.

[16] A Indústrias Elétricas e Musicais Fábrica Odeon S.A., criada em 1942, não só estabeleceu padrões de qualidade e inovação na produção de *shellacs* (discos de goma-laca – 78 rpm) e, posteriormente, de discos de vinil, como também contribuiu para a padronização técnica dos lançamentos.

[17] Músico e crítico musical. Disponível em: https://dicionariompb.com.br/artista/jose-fernandes/. Acesso em: 26 fev. 2025.

[18] Fonte: https://open.spotify.com/intl-pt/track/1KQvZTwnJuWypYicXOV7qs.

como faixa de abertura, vai além de uma simples mudança de ordem, configurando uma estratégia deliberada para maximizar o apelo comercial e cultural do disco. Ao iniciar com um samba vibrante, composto pelo próprio Luiz Bonfá, a reedição preserva o repertório original e reforça a identidade do gênero musical. Sandroni (2001) e Jost (2015) sustentam que o samba passou por um processo de invenção, marcado por intensas mediações culturais e negociações simbólicas, o que torna essa abertura um convite irresistível para o mercado internacional.

A capa da versão internacional ainda destaca a inscrição "*Recorded in Rio de Janeiro*", reforçando a origem genuinamente brasileira do disco. Além disso, a reedição apresenta variantes técnicas nos códigos de *matrix*/*runout*, com designações como "T1-10134-D2" e "TX2-10134-D4" na versão padrão e variantes estampadas "TX1-10134-D3 #2" e "TX2-10134-D6 #2", evidenciando a mudança adotada para os padrões norte-americanos. Os créditos fotográficos ficam a cargo de Otto Stupakoff[19] (*Front Cover*) e Indalecio Wanderley[20] (*Bonfá Photo* – fotografia adicional).

Comparativamente, enquanto *Alta Versatilidade* consolida a imagem do instrumento no mercado nacional por meio de uma produção detalhada e documental, *Luiz Bonfá's Brazilian Guitar* reflete a estratégia de marketing voltada à exportação, agrupando os títulos das faixas de forma a realçar a brasilidade aliada à sofisticação. Além das edições já discutidas, existem outros lançamentos que ampliam ainda mais o alcance internacional do disco.

Em África do Sul, uma edição em vinil foi lançada pela Parlophone[21], sob o catálogo PMCJ-16, apresentando a mesma organização de faixas, e no México, a mesma reedição é comercializada sob o título *Guitarra Brasileña* pela Musart[22], evidenciando o mesmo repertório. Apesar de não termos uma data de lançamento precisa, a similaridade do catálogo (que confirma a origem da mesma *matrix* gravada no Rio de Janeiro em 1957) indica que essa edição compartilha as mesmas características documentais do lançamento original. Ademais, o disco foi relançado posteriormente no Japão[23] (7 de agosto de 1998), na série *Bossa Nova 40th Anniversary* da Capitol Records, o que evidencia sua contínua relevância internacional.

[19] Otto Stupakoff (1935-2009) foi um fotógrafo paulistano pioneiro na fotografia de moda no Brasil e um dos brasileiros de maior projeção internacional na área. Trabalhou para revistas como *Harper's Bazaar*, *Life*, *Esquire*, *Glamour*, *Look* e *Vogue*, além de produzir retratos de celebridades e políticos. Parte de sua obra foi incorporada ao acervo do MoMA em 1969, e, em 2008, seu arquivo completo foi adquirido pelo Instituto Moreira Salles. Disponível em: https://ims.com.br/titular-colecao/otto-stupakoff/. Acesso em: 26 fev. 2025.

[20] Indalécio Wanderley (1928-2001) foi um repórter e fotógrafo cearense reconhecido por seu trabalho na revista *O Cruzeiro*, onde documentou concursos de beleza e grandes eventos internacionais. Sua atuação ajudou a consolidar o fotojornalismo brasileiro, especialmente na cobertura do Miss Universo.

[21] Gravadora multinacional fundada como Parlophon na Alemanha em 1896 e registrada como marca em 1902. Em 1923, estabeleceu-se no Reino Unido como The Parlophone Co. Ltd. e, em 1927, foi adquirida pela Columbia Graphophone Company, tornando-se parte da EMI em 1931. Ficou mundialmente conhecida após assinar com os Beatles em 1962. Em 2013, a marca foi vendida à Warner Music Group, tornando-se subsidiária da Parlophone Records Ltd. Disponível em: https://www.discogs.com/label/2294-Parlophone. Acesso em: 28 fev. 2025.

[22] Gravadora mexicana fundada em 1948 por Eduardo C. Baptista, originalmente operada pela Pan Americana De Discos. Tornou-se uma das principais *labels* do México, licenciando tanto música nacional quanto internacional. Em 2016, foi adquirida pela Concord Music Group. Disponível em: https://www.discogs.com/label/33043-Musart. Acesso em: 28 fev. 2025.

[23] Essa reedição, lançada em LP e CD, foi fabricada pela Toshiba EMI Ltd, apresentando nova arte de capa e créditos que incluem os nomes de *中原仁* e *笹子重治* (Nakahara Jin e Sasago Shigeharu), produtores japoneses provavelmente responsáveis pelas edições. Disponível em: https://www.discogs.com/release/13426171-Luiz-Bonf%C3%A1-Luiz-Bonf%C3%A1s-Brazilian-Guitar. Acesso em: 26 fev. 2025.

3.4 Contribuição para a performance e a identidade do violão brasileiro

Da mesma forma que *Canção do Amor Demais*[24] (1958), que marcou a chegada da bossa nova com a inovadora interpretação de João Gilberto, o disco de Bonfá utiliza o adjetivo "*Brazilian*" para transformar o violão em um símbolo que une autenticidade e sofisticação. Enquanto *Canção do Amor Demais* destaca-se pela síntese minimalista de suas faixas, a reedição de Bonfá aposta na diversidade dos arranjos, incorporando elementos de samba, choro, bolero e jazz. O conceito de "violão-canção", discutido por Chico Saraiva (2018), ilustra como Luiz (não somente neste disco) transcendeu a função meramente de acompanhamento, empregando técnicas inovadoras à utilização de técnicas como o *brushing*, descrito por Anthony Weller[25] como a "vassourinha de jazz"; o uso de *walkbass* em *Bonfabuloso*; e as transcrições que evidenciam a fluência na interpretação de peças como *Tenderly* ou *Na Baixa do Sapateiro* demonstram a capacidade de Bonfá de reinventar e expandir os limites do violão solo. O violão no Brasil transcende a mera função de acompanhamento, tornando-se um instrumento capaz de desenvolver obras com riqueza harmônica e polifônica, similar à criação pianística, mas com peculiaridades técnicas que o tornam idiossincrático (Saraiva, 2018).

Além dos aspectos técnicos e documentais, a participação de Bonfá no filme *Orfeu Negro* (1959), como já mencionado, foi determinante para ampliar sua projeção internacional ao compor e interpretar a emblemática *Manhã de Carnaval*. Mais pertinente ainda é dizer que, antes de alcançar reconhecimento internacional, Bonfá atuava intensamente no cenário musical nacional, tendo contato com o icônico Garoto, trajetória marcante no rádio e influência na popularização do violão no Brasil estão amplamente documentadas em *Gente Humilde: Vida e Música de Garoto* (Mello, 2012).

O título *Luiz Bonfá's Brazilian Guitar* sintetizava, portanto, diversos interesses em jogo: o comercial, que apostava na palavra "*Brazilian*" como atrativo; o estético, que mostrava a versatilidade do violão em gêneros variados (sambas, boleros, baladas etc.); e o identitário, ao reforçar a ideia de um "violão brasileiro" associada ao nome de Bonfá. Não se tratava apenas de reafirmar um estilo: o adjetivo "brasileiro" funcionava como um selo de qualidade e autenticidade, em meio ao *boom* de curiosidade pela música tropical que se intensificava na virada dos anos 1950 para os 1960. Em paralelo, as apresentações de Bonfá em casas de espetáculo, programas de televisão e turnês no exterior reforçavam esse processo de internacionalização, no qual cada performance evidenciava a maneira singular do violonista em articular melodias, harmonias e ritmos da cultura brasileira em arranjos voltados a públicos diversos. Assim, *Luiz Bonfá's Brazilian Guitar*, cujo título remete explicitamente ao conceito de "violão brasileiro", insere-se nesse panorama como um ponto de inflexão crucial para a música nacional, sobretudo para a música feita no violão. Embora, de certa forma, ofuscado pelo impacto monumental de *Chega de Saudade*, o disco capta a complexidade do período, o frenesi do mercado, as intensas trocas culturais e o trânsito entre o produto musical nacional e sua exportação global. Ele reflete a maturação de uma indústria de gravação e o apogeu do rádio, que abriu caminho para o subsequente crescimento de movimentos como a MPB, a Jovem Guarda e o Tropicalismo, que configuraram uma nova fase de

[24] Disponível em: https://immub.org/album/cancao-do-amor-demais. Acesso em: 26 fev. 2025.

[25] Um dos violonistas mais criativos do século XX, Luiz Bonfá é um dos principais célebres criadores da bossa nova e coautor, com Antônio Carlos Jobim, da trilha sonora do filme *Orfeu Negro*. Bonfá foi muito mais que o compositor de *Manhã de Carnaval*. Seu conhecimento técnico, intimidade e dinamismo se espalharam em cada faixa da primeira edição do seu CD, um inacessível LP de 1959, ao lado de um material de meia hora que não foi previamente lançado da sua sessão original de estúdio. Disponível em: https://folkways.si.edu/luiz-bonfa/solo-in-rio-1959/latin-world/music/album/smithsonian. Acesso em: 21 Nov. 2025.

expansão e diversificação na cultura brasileira. Por tudo isso, esse disco se torna um marco ilustrativo: ao mesmo tempo em que projetou a sonoridade de Bonfá, ajudou a cristalizar a noção de um "violão brasileiro" dentro do nicho de mercado internacional. A capa do LP, elaborada para atrair novos consumidores, reforçava essa dualidade entre o autêntico "som do Brasil" e a sofisticação de um violonista capaz de transitar por repertórios híbridos.

Como consequência, esse disco exemplifica a ponte estabelecida entre a indústria fonográfica transnacional e os interesses comerciais do *show business*, que soube aproveitar o rótulo "*Brazilian*" como ferramenta de marketing. Dessa forma, a imagem de Bonfá e seu violão, em pleno processo de mundialização do mercado de discos, confirmou-se como um dos capítulos essenciais na história de negociações simbólicas entre Brasil e exterior, consolidando-se como ícone da internacionalização do instrumento.

4. De Yvonne Rebello a Luiz Bonfá: o violão brasileiro em meio a dinâmicas e representações

4.1 Considerações

A comparação entre as trajetórias de Yvonne Rebello e Luiz Bonfá ilumina, em dois momentos distintos, a configuração simbólica do que veio a ser chamado de "violão brasileiro". A experiência de Yvonne, ainda jovem, revela tensões de legitimação no cenário musical carioca das primeiras décadas do século XX: ela é anunciada como "futura glória do violão brasileiro", mas, pouco depois, suas aparições se tornam pontuais e seus registros, escassos. Já a figura de Luiz Bonfá, nos anos 1950, sublinha uma faceta internacional do instrumento, que, então, é projetado como "*Brazilian guitar*" em um mercado fonográfico globalizado. Se, por um lado, o disco consagrou a expressão no exterior, por outro, contribuiu para cristalizar a identidade do violão brasileiro sob o prisma de exotismo e sofisticação. A capa do LP, emoldurada pelo inglês e pela imagem convidativa de uma sonoridade "tropical", testemunha a busca por legitimação internacional da música brasileira. A adoção do termo "*Brazilian*" revela não apenas o desejo por visibilidade estrangeira, mas a forma como indústrias de disco e de radiodifusão lucraram com um imaginário de brasilidade facilmente exportável. Nesse percurso, o violão ganha duplo estatuto: internamente, simboliza um emblema cultural associado à ideia de "nação" e, externamente, uma mercadoria "exótica" pronta para ser consumida. Assim, fica claro que as disputas em torno do rótulo "violão brasileiro" envolvem muito mais do que divergências organológicas: há estratégias de mercado, recortes raciais, tensões de gênero e uma densa teia de forças políticas e sociais.

Em ambos os casos, falar de violão brasileiro exige perceber a forma como identidade, estereótipo e mercado se constroem conjuntamente. A ideia de um "instrumento nacional" foi consolidada internamente pela ascensão do rádio, pelo surgimento de gravadoras regionais e pela difusão de símbolos que passaram a figurar como sinônimo de Brasil. Paralelamente, as agendas de exportação cultural, seja nos esforços diplomáticos da boa vizinhança e nas Caravanas de Humberto Teixeira ou no sucesso de *Orfeu Negro*, fortaleceram a imagem do violão como sinônimo de sonoridade refinada e "tipicamente brasileira" perante o mundo. Por isso, ao contemplarmos a pluralidade de usos e narrativas que atravessam o violão, percebe-se o quanto a expressão extrapola nomenclaturas e reivindica lugar na construção das memórias musicais do país. Se, nas mãos de Yvonne, o violão ecoava vozes femininas ainda silenciadas, com Bonfá ele ganhava ares cosmopolitas. Em ambos os sentidos, o

que se chama de "violão brasileiro" resultou, e ainda resulta, de negociações e disputas internas (significados nacionais) e de pactos e estratégias externas (projeção universal e mercadológica). Assim, o rótulo não se limita a designar um cordofone de seis cordas: ele é, antes de tudo, um campo vivo de mediações, onde cada geração reedita e, muitas vezes, redefine os sentidos culturais e políticos em torno do instrumento.

Referências

ALCALDE, Antonio Corona. La vihuela, el laúd y la guitarra en el Nuevo Mundo. *Revista de Musicología*, v. 16, n. 3, p. 1360-1372, 1993. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/20795994. Acesso em: 3 jul. 2015.

ALFONSO, Sandra Mara. *Jodacil Damaceno e seu legado para o violão brasileiro*: a prática de um professor. 2017. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017. DOI: http://doi.org/10.14393/ufu.te.2017.115.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARTES e Artistas: Brant Horta e a Canção Regional. Rio de Janeiro, n. 11841, p. 8, 10 mar. 1917. Disponível em: https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/. Acesso em: 23 fev. 2025.

BASTOS, Rafael José de Menezes. Para uma antropologia histórica da música popular brasileira. *Antropologia em primeira mão*, Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, v. 142, p. 5-61, 2014.

BENNETT, Andy; DAWE, Kevin (org.). *Guitar Cultures*. Oxford; New York: Berg, 2001.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BOLIS, Stephen Coffey. *O legado de Antonio Madureira para o violão brasileiro*: sua obra para violão solo, interpretação sob a ótica da música nordestina armorial. Dissertação (Mestrado em Música). Unicamp, Campinas, 2017. Disponível em: https://hdl.handle.net/20.500.12733/1634205.

BONFÁ, Luiz. *Alta Versatilidade*. Rio de Janeiro: Indústrias Elétricas e Musicais Fábrica Odeon S.A., 1957. Matrix: BR-LD 249 (lado A) e BR-LD 248 (lado B); códigos de catálogo: MOFB 3003 e MOFB 3.003.

BONFÁ, Luiz. *Luiz Bonfa's Brazilian Guitar*. New York: Capitol Records, 1958. Catálogo: T10134. "Recorded in Rio de Janeiro". Runout variants: Variante 1 – Side 1: T1-10134-D2; Side 2: TX2-10134-D4; Variante 2 (stamped) – Side 1: TX1-10134-D3 #2; Side 2: TX2-10134-D6 #2.

BONFÁ, Luiz. *Solo in Rio 1959*. Smithsonian Folkways Recordings, 2005. 1 CD (70 min).

CALABRE DE AZEVEDO, Lia. *No tempo do rádio*: radiodifusão e cotidiano no Brasil (1923-1960). Tese (Doutorado em História). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2002.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974 [1968].

CARDOSO, Elizeth. *Canção do Amor Demais*. Produção: Antônio Carlos Jobim. Festa – LDV 6.002. Rio de Janeiro: Estúdios Columbia, 1958.

CARDOSO FILHO, Marcos Edson. *Memórias, discos e outras notas*: uma história das práticas musicais na era elétrica (1927–1971). 2013. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: http://hdl.handle.net/1843/BUBD-9FVJ55. Acesso em: 28 fev. 2025.

CASTELLON, Marco Ernesto Teruel. *Brazilian Guitar Music*: identidade e estereótipo no repertório brasileiro para violão solo. 2017. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: http://hdl.handle.net/1843/AAGS-AY6GWS. Acesso em: 23 fev. 2025.

CASTELLON, Marco Ernesto Teruel. *Psicoses Interpretativas: por novas (des)construções e performances do repertório brasileiro para violão*. 2022. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022. Disponível em: http://hdl.handle.net/1843/55577. Acesso em: 23 fev. 2025.

COLYSEU. *O Fluminense*, Niterói, n. 13506, p. 4, 20 abr. 1927. Disponível em: https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/. Acesso em: 23 fev. 2025.

EVANS, David. The Guitar in the Blues Music of the Deep South. *In*: DAWE, K.; BENNETT, A. (org.). *Guitar Cultures*. Oxford; New York: Berg, 2001. p. 11-26.

EXPOSIÇÃO Industrial. XI. *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, n. 329, p. 4, 30 nov. 1895. Disponível em: https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/. Acesso em: 23 fev. 2025.

FAUSTO, Boris. A Revolução de 1930. *In*: MOTA, C. G. (org.). *Brasil em perspectiva*. 19. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

FERREIRA, Júlio Córdoba Pires. *O violão brasileiro tocado pelo avesso*: trajetória e obra de Francisco Soares de Araújo, o canhoto da Paraíba. 2025. Tese (Doutorado em Música). Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2024. Disponível em: https://repositorio.udesc.br/handle/UDESC/20312.

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

GILBERTO, João. *Chega de Saudade*. Rio de Janeiro: Odeon, 1959. MOFB-3073.

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 Música). Universidade de Évora, Évora, 2015. Disponível em: http://hdl.handle.net/10174/16400.

GREEN, Lucy. *Music, gender, education*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

HECK, T. F.; TURNBULL, H.; SPARKS, P.; TYLER, J.; BACON, T.; TIMOFEYEV, O. V.; KUBIK, G. Guitar (Fr. guitare; Ger. Gitarre; It. chitarra; Sp. guitarra; Port. viola; Brazilian Port. violão). *Grove Music Online*, 2001. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43006. Acesso em: 26 fev. 2025.

HISAMA, Ellie M. Feminist Music Theory into the Millennium: A Personal History. Signs: *Journal of Women in Culture and Society*, Chicago, v. 25, n. 4, p. 1287-1291, 2000.

HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir*: a educação como prática da liberdade. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

HOOKS, bell. *E eu não sou uma mulher?* Mulheres negras e feminismo. Trad. Bhuvi Libanio. 4. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

JUSTA homenagem columnas de lucto. *O Sabinopolis*, São Sebastião das Correntes (Sabinópolis), n. 9, p. 2, 22 jul. 1821. Disponível em: https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/. Acesso em: 23 fev. 2025.

LIVROS e Folhetos: Pall-Mall Rio. *Diário de Pernambuco*, Recife, n. 44, p. 8, 14 fev. 1917. Disponível em: https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/. Acesso em: 23 fev. 2025.

LLANOS, Carlos Fernando Elías. *Félix Casaverde, violão negro*: identidade e relações de poder na música da costa do Peru. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2011. Disponível em: http://hdl.handle.net/11449/95138. Acesso em: 14 jul. 2025.

LLANOS, Carlos Fernando Elías. *Nem erudito, nem popular*: por uma identidade transitiva do violão brasileiro. Tese (Doutorado em Musicologia). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. DOI: doi:10.11606/T.27.2018.tde-25072018-154131. Acesso em: 22 fev. 2025.

MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: o homem e a obra*. 11. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2018.

MAYER, Tiago de Souza. *Do Rio de Janeiro para o mundo*: uma edição crítica das composições de Luiz Bonfá. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: https://doi.org/10.11606/D.27.2019.tde-07112019-161124. Acesso em: 28 fev. 2025.

McCANN, Bryan. *Hello, Hello Brazil*: Popular Music in the Making of Modern Brazil. Durham; London: Duke University Press, 2004.

MELLO, Jorge. *Gente humilde*: vida e música de Garoto. São Paulo: Edições Sesc SP, 2012.

MIRANDA, Leandro Floresta de. *Luiz Bonfá Solo in Rio, 1959*: sobre a performance violonística de canções. 2020. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: http://hdl.handle.net/unirio/13159. Acesso em: 28 fev. 2025.

MORAES, Vinicius de. *Orfeu da Conceição*: tragédia carioca. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1956. Prêmio do concurso de teatro do IV Centenário de São Paulo.

MORAIS, Manuel. A Viola de mão em Portugal: (c. 1450-c. 1789). *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, v. 22, p. 393-463, 2006. Disponível em: https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/23/97/_ebook.pdf. Acesso em: 24 fev. 2025.

MORAIS, Manuel. Viola Francesa (Violão). *In*: CASTELO-BRANCO, S. (org.). *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (P-Z). Lisboa: Temas e Debates; INET – Instituto de Etnomusicologia, Centro de Estudos de Música e Dança, 2010.

MÚSICA. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n. 48, p. 4, 1 mar. 1837. Disponível em: https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/. Acesso em: 23 fev. 2025.

MÚSICA Popular. *Kosmos – Revista Artistica Scientifica e Literaria*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 51, abr. 1905. Disponível em: https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/. Acesso em: 23 fev. 2025.

O CONSTITUCIONAL: Jornal Político e Literário. Recife, n. 16, p. 5, 24 ago. 1829; 22 abr. 1830a; 23 set. 1830b. Disponível em: https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/. Acesso em: 23 fev. 2025.

O QUE é nosso. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, n. 9713, p. 30, 19 set. 1926. Disponível em: https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/. Acesso em: 23 fev. 2025.

O QUE é nosso: As Provas de Violão. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, n. 9836, p. 14, 10 fev. 1927. Disponível em: https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/. Acesso em: 23 fev. 2025.

O VIOLÃO ao alcance de todos: uma futura glória do violão brasileiro. *O Violão*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 32, dez. 1928. Disponível em: https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/. Acesso em: 23 fev. 2025.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. *Instrumentos musicais populares portugueses*. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Serviço de Música; Museu Nacional de Etnologia, 2000 [1964].

OLIVEIRA, Thaís Nascimento. *Reflexões sobre música e gênero na universidade a partir de levantamento e análise musical feminista de obras de mulheres compositoras para violão*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022. Disponível em: http://hdl.handle.net/10183/238274. Acesso em: 22 fev. 2025.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*: cultura brasileira e indústria cultural. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana. *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. DOI: https://doi.org/10.11606/T.8.2018.tde-06092018-125317. Acesso em: 28 fev. 2025.

POMBO, Bartholomeu Dantas de Souza. *O Violão*. Redacção: Rua 7 de Setembro, 44, Rio de Janeiro, Anno I, n. 1, 1928. Disponível em: http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx. Acesso em: 22 fev. 2025.

POUCAS Linhas. *A Província*, Recife, n. 199, p. 8, 24 jul. 1921. Disponível em: https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/. Acesso em: 23 fev. 2025.

PRIORI-DOS-SANTOS, Caio Vitor. *A revista* O Violão: uma observação dos seus componentes iconográficos. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE ICONOGRAFIA MUSICAL, 7., 2023, Salvador. *Anais* […]. Salvador: RIdIM-Brasil, 2023. Disponível em: http://www.portaleventos.mus.ufba.br/index.php/CBIM_RIdIM-BR/7CBIM2023/paper/view/442. Acesso em: 24 fev. 2025.

PRIORI-DOS-SANTOS, Caio Vitor. *O "Violão Brasileiro" na imprensa periódica no fim do século XIX e início do século XX*. *In*: ENCONTRO DE INVESTIGAÇÃO EM MÚSICA, 13., 2024, Algarve. *Programa e resumos* […]. Algarve: Sociedade Portuguesa de Investigação em Música, 2024. Disponível em: https://www.spimusica.pt/livro-de-resumos-6/.

REILY, Suzel Ana. Hybridity and Segregation in the Guitar Cultures of Brazil. *In*: DAWE, K.; BENNETT, A. (org.). *Guitar Cultures*. Oxford; New York: Berg, 2001. p. 157-176.

RODRIGUES PRADA SOARES, Teresinha. Apontamentos sobre atividade com guitarra clássica no início do século XX em Portugal. *Diacrítica*, v. 38, n. 2, p. 35-44, 2024. DOI: 10.21814/diacritica.5668. Disponível em: https://revistas.uminho.pt/index.php/diacritica/article/view/5668. Acesso em: 12 jul. 2025.

SADLIER, Darlene J. *Brazil Imagined*: 1500 to the present. Austin: University of Texas Press, 2008. (The William & Bettye Nowlin series in art, history, and culture of the Western Hemisphere).

SAID, Edward W. *Orientalismo*: o Oriente como invenção do Ocidente. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SANMARTÍN, Isabel Rey. *A guitarra na Galiza*. 2020. Tese (Doutorado em História, Xeografía e História da Arte). Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2020.

SANTOS, Alcino; BARBALHO, Gracio; SEVERIANO, Jairo; AZEVEDO, Miguel Ângelo de (Nirez). *Discografia Brasileira em 78 rpm (1902–1964)*: Vol. 1-5. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

SANTOS, Turíbio. *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1975.

SARAIVA, Francisco (Chico Saraiva). *Violão-canção*: diálogos entre o violão solo e a canção popular no Brasil. 2014. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: https://doi.org/10.11606/D.27.2014.tde-17122014-095449. Acesso em: 28 fev. 2025.

SENHOR Redactor. *O Amigo do Povo*, Recife, n. 14, p. 3, 22 ago. 1829. Disponível em: https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/. Acesso em: 23 fev. 2025.

SIQUEIRA, Baptista. *Ficção e música*. Rio de Janeiro: Folha Carioca Editora Ltda., 1980.

SOBRINHO, Antônio Alves. *Desenvolvimento em 78 rotações: a indústria fonográfica Rozenblit (1953-1964)*. 1993. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1993. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/24213. Acesso em: 28 fev. 2025.

SR. SOMNAMBULO. *O Cruzeiro*, Recife, n. 142, p. 3, 3 nov. 1829. Disponível em: https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/. Acesso em: 23 fev. 2025.

TABORDA, Marcia E. *Violão e identidade nacional*: Rio de Janeiro 1830-1930. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. Recurso digital. Formato: ePub.

TAUBKIN, Myriam; DEL NERY, Angélica. *Violões do Brasil*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Senac, 2007.

THEATROS: A nova empresa do Apollo e o número "Le Loups". *Correio Paulistano*, São Paulo, n. 22577, p. 10, 1 jun. 1926. Disponível em: https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/. Acesso em: 23 fev. 2025.

THOMAZ, Rafael. *O ensino do violão popular nas universidades públicas brasileiras*: um estudo sobre a oferta e a demanda no país. 2018. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018. DOI: https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2018.995387.

THOMAZ, Rafael; SCARDUELLI, Fabio. O violão popular brasileiro: procurando possíveis definições. *Per Musi*, Belo Horizonte: UFMG, p. 1-18, 2017.

TINHORÃO, José Ramos. *O samba agora vai...*: a farsa da música popular no exterior. 2. ed., rev. São Paulo: Editora 34, 2015.

UM LIVRO ADMIRÁVEL, ELEGANTE E PRECIOSO!!! – CANCIONEIRO Popular de Modinhas Brasileiras. *O Paiz*, Rio de Janeiro, n. 5203, p. 6, 2-3 jan. 1899. Disponível em: https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/. Acesso em: 23 fev. 2025.

UM LIVRO ADMIRÁVEL, ELEGANTE E PRECIOSO!!! – LYRA Brasileira. *O Paiz*, Rio de Janeiro, n. 5520, p. 6, 16 nov. 1899. Disponível em: https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/. Acesso em: 23 fev. 2025.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VENDAS. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 23, p. 2, 31 maio 1823. Disponível em: https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/. Acesso em: 23 fev. 2025.

VENDAS. *Diário Mercantil*, Rio de Janeiro, n. 97, p. 2, 1 maio 1826. Disponível em: https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/. Acesso em: 23 fev. 2025.

VENDAS. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n. 119, p. 2, 23 fev. 1828. Disponível em: https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/. Acesso em: 23 fev. 2025.

VICENTE, Eduardo; MARCHI, Leonardo. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 1, p. 7-36, 2014.

VIOLÃO Brasileiro – Amor! Modinha. *Está Bom – Deixa*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 4, 1 jan. 1903. Disponível em: https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/. Acesso em: 23 fev. 2025.

WAKSMAN, Steve. Into the Arena: Edward Van Halen and the Cultural Contradictions of the Guitar Hero. *In*: DAWE, K.; BENNETT, A. (org.). *Guitar Cultures*. Oxford; New York: Berg, 2001. p. 117-134.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZAJDSZNAJDER, Enzo Schilirò. *As caravanas da Lei Humberto Teixeira*: divulgação internacional da música popular brasileira entre 1958 e 1964. *In*: CONGRESSO DA ANPPOM, 34., 2024, Salvador. *Anais*

[…]. ANPPOM, 2024. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2024/papers/2129/public/2129-10728-1-PB.pdf. Acesso em: 28 fev. 2025.

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. *EccoS Revista Científica*, UNINOVE, São Paulo, n. 1, v. 3, p. 105-122, 2001.

Caio Vitor Priori-dos-Santos é investigador brasileiro, doutorando em Música e musicologia pela Universidade de Évora, Portugal, mestre em Música pela Universidade Federal de São João del-Rei, Minas Gerais, onde foi bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), na linha de pesquisa "dimensões teóricas e práticas da performance musical". No âmbito do CESEM (Centro de EStudos Em Música), além de colaborar com o Grupo GTCC (Grupo de Teoria Crítica e Comunicação), faz investigação no âmbito do doutoramento, com uma tese intitulada "O imaginário do violão brasileiro". Integra a comissão editorial do projeto História Temática da Música em Portugal e no Brasil (UIDP/00693/2020 – https://doi.org/10.54499/UIDP/00693/2020) em colaboração ao Laboratório Associado de Pesquisa e Inovação em Patrimônio, Artes, Sustentabilidade e Território, IN2PAST (LA/P/0132/2020 – https://doi.org/10.54499/LA/P/0132/2020), como bolsista de investigação pela FCT com a referência UI/BD/153718/2022 (https://doi.org/10.54499/UI/BD/153718/2022), desenvolvendo trabalhos relacionados à sua investigação de doutoramento e participando em eventos acadêmicos internacionais, nas Américas e na Europa. caiopriorisantos@gmail.com

A *Opus* está licenciada sob uma licença CC-BY.