DOI 10.20504/opus2026.32.38

CC BY

Francisco Pistoresi e a História Urbana do Violão em São Paulo: Circulações, redes e permanências (1892–1960)

Flavia **Prando**
http://orcid.org/0000-0001-6542-2624
Universidade de São Paulo; Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo, Brasil

Resumo: Este artigo propõe uma reavaliação crítica da trajetória de Francisco Pistoresi (c. 1868–1940), luthier italiano radicado em São Paulo, cuja atuação tem sido historicamente reduzida à invenção do diamenofone, dispositivo independente, adaptável a diferentes instrumentos de corda. A partir da articulação entre documentos civis, imprensa de época, vestígios materiais e repertórios performáticos, o estudo revela sua inserção em redes ativas de construção, circulação e legitimação do violão na cidade. O trabalho revisita marcos da historiografia violonística brasileira, problematizando vazios documentais, equívocos de origem oral e a centralidade conferida à indústria. Ao acompanhar os violões Pistoresi no decorrer de um século — da oficina artesanal às gravações contemporâneas —, o artigo propõe um deslocamento metodológico que reposiciona sujeitos, saberes e sonoridades no centro das narrativas sobre o instrumento.

Palavras-chave: Francisco Pistoresi; Luthiers; Violão em São Paulo; Historiografia; Fontes históricas.

Francisco Pistoresi and the Urban History of the Guitar in São Paulo: Circulations, Networks, and Continuities (1892–1960)

Abstract: This article proposes a critical reassessment of the trajectory of Francisco Pistoresi (c. 1868–1940), an Italian luthier based in São Paulo, whose legacy has often been narrowly associated with the invention of the diamenofone, a stand-alone device adaptable to different string instruments. Drawing on civil records, periodical press, material traces, and performative repertoires, the study reveals his involvement in active networks of guitar making, circulation, and legitimation within the city. It revisits key milestones in Brazilian guitar historiography, addressing documentary gaps, inaccuracies stemming from oral tradition, and the predominant focus on industrial production. By following Pistoresi guitars across a century — from his artisanal workshop to contemporary recordings — the article proposes a methodological shift that repositions individuals, knowledge, and sonic practices at the core of narratives about the instrument.

Keywords: Francisco Pistoresi; Luthiers; Guitar in São Paulo; Historiography; Historical sources.

PRANDO, Flavia. Francisco Pistoresi e a História Urbana do Violão em São Paulo: Circulações, redes e permanências (1892–1960). Opus (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), João Pessoa, v. 32, e263238, p. 1-15, 2026. DOI: http://dx.doi.org/10.20504/opus2026.32.38
Recebido em 06/04/2025, aprovado em 15/08/2026, publicado em 13/11/2026.
Editor responsável: Dr. Vinícius Eufrásio.

Introdução

Em 1916, o Correio Paulistano noticiou a visita de Francisco Pistoresi (c. 1868–1940) à sua redação, onde o luthier apresentou um violão acondicionado em caixa, por meio de molas, como novo invento. O violonista Alberto Baltar, utilizando um violão construído por Pistoresi e dotado do invento, executou, no salão do jornal, obras de Chopin, Mendelssohn e peças características. Esse invento, noticiado como novo, parece dar continuidade ao diamenofone, dispositivo independente, adaptável a diferentes instrumentos de corda, apresentado em 1914 e ainda identificado, em 1929, com um violão acoplado. Seus inventos, divulgados na imprensa local, tornaram-se um dos poucos registros recorrentes sobre o luthier italiano na historiografia musical brasileira, quase sempre apresentados como curiosidade técnica e isolada. No entanto, ao situar esses episódios em seu contexto histórico e relacional, percebe-se que eles expressam não uma excentricidade, mas uma articulação local com debates internacionais a respeito da construção de instrumentos e da afirmação do violão frente à crescente reorganização dos espaços de escuta musical daquele momento.

A permanência de Pistoresi à margem das narrativas históricas não se explica apenas pela escassez de documentos, mas sobretudo pela forma como essas narrativas foram construídas. A historiografia da música popular brasileira, e em particular a do violão, foi, em grande medida, construída por testemunhas diretas, pessoas que conviveram com os fatos que mais tarde seriam lembrados e interpretados. Tratava-se de um conhecimento próximo, elaborado a partir da experiência vivida e da circulação oral de informações, sem a mediação crítica que transforma recordação em objeto histórico. Como observa José Geraldo Vinci de Moraes (2019), a construção dessa historiografia equivaleu a criar um mundo a partir de quase nada, ou seja, a dar forma histórica a um presente ainda em curso, reunindo fragmentos de memória que, reiterados no decorrer do tempo, passaram a organizar a percepção do passado. Nessa lógica, memória e história se confundem. Como bem indica Pierre Nora (1993, p. 9), "a memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento". O resultado é uma tradição historiográfica que consagrou ausências, naturalizou equívocos e que ainda carece de diálogo com os vestígios hoje acessíveis.

Na virada do século XIX para o XX, o violão atravessava um processo de redefinição simbólica e material. A expansão urbana, o adensamento populacional e a ascensão de setores médios urbanos contribuíram para transformar as dinâmicas de escuta e performance na cidade. Os salões privados se diversificavam e os teatros se ampliavam física e simbolicamente, passando a abrigar novos repertórios, públicos mais numerosos e exigências acústicas cada vez mais complexas. Nesse contexto, a busca por maior projeção sonora, inclusive por meio de experimentações técnicas, tornou-se parte de um esforço de legitimação do violão frente à hegemonia de outros instrumentos, sobretudo do piano.

A colaboração entre Pistoresi e Baltar insere-se, assim, em uma lógica relacional que tem paralelos claros com processos semelhantes ocorridos nas grandes capitais ocidentais, onde luthiers e intérpretes buscavam, em parceria, soluções técnicas e estéticas para a projeção do violão diante das transformações nos espaços de performance e nas expectativas de escuta. Um exemplo decisivo para o estabelecimento desse *violão moderno*, que é a base do instrumento atual, foi protagonizado por Antonio de Torres (1817–1892), construtor espanhol, que desenvolveu seus modelos em diálogo estreito com intérpretes como Julián Arcas (1832–1882) e Francisco Tárrega (1852–1909). Portanto, a construção de

instrumentos mais ressonantes e adaptados às exigências de novos espaços de atuação se deu, em ambos os contextos, como fruto de cooperação entre luthiers e músicos, refletindo preocupações estéticas, técnicas e sociais diante das transformações do tecido urbano.

Os violões Pistoresi foram utilizados por nomes como Alberto Baltar, Josefina Robledo, Mário Amaral e Aristodemo Pistoresi, este último filho de Francisco, responsável por prolongar a presença do nome Pistoresi na cidade, sendo violonista, professor e participante da nascente cena radiofônica. Essa rede evidencia que o trabalho de Francisco Pistoresi não se limitava ao ofício da construção, mas se estendia ao cotidiano de práticas musicais que conferiam ao violão visibilidade e legitimidade crescentes. Sua trajetória, no entanto, permanece pouco explorada, limitada por leituras episódicas que ignoram sua atuação sistemática como luthier e sua inserção em redes ativas de circulação musical. Ao lado de outros fabricantes (como Domingos Garcia, Manuel dos Santos, Antonio Garcia, Antonio Di Franco, Ivo Incisi, Hernani Braga e Arthur Diniz), ele participou de um circuito artesanal dinâmico e historicamente negligenciado, cujos instrumentos circulavam entre intérpretes e alunos, em diferentes espaços da vida musical paulistana.

Este artigo propõe uma reavaliação crítica da trajetória de Francisco Pistoresi e das redes que a envolveram, articulando documentos civis, imprensa de época, vestígios materiais e repertórios performáticos. Ao evidenciar sua participação na estruturação do campo violonístico paulistano, busca-se contribuir para uma historiografia mais atenta às infraestruturas sociais, simbólicas e técnicas (Becker, 2008) que moldaram a prática do violão na cidade nas primeiras décadas do século XX.

1. A origem italiana e a identidade apagada

Por muito tempo, Francisco Pistoresi foi apresentado em diversas fontes como português. Essa atribuição circulou principalmente em periódicos especializados e textos voltados ao violão. A análise de documentos civis, em especial sua certidão de óbito, datada de 1940 (Figura 1), revela que Pistoresi era natural de Lucca, na Itália, e tinha 72 anos ao morrer, o que situa seu nascimento entre maio de 1867 e maio de 1868, razão pela qual se indica aqui c. 1868[1]. A correção da nacionalidade, embora pareça pontual, evidencia um problema mais profundo: a incorporação acrítica de informações de origem oral, que, reiteradas no decorrer do tempo, passaram a ser tratadas como evidência histórica (Portelli, 2013). A dificuldade de acesso aos registros, muitos dos quais exigem investigações extensas, articulação de fontes dispersas e até mesmo pesquisa *in loco*, ajuda a compreender por que equívocos desse tipo persistiram por tanto tempo.

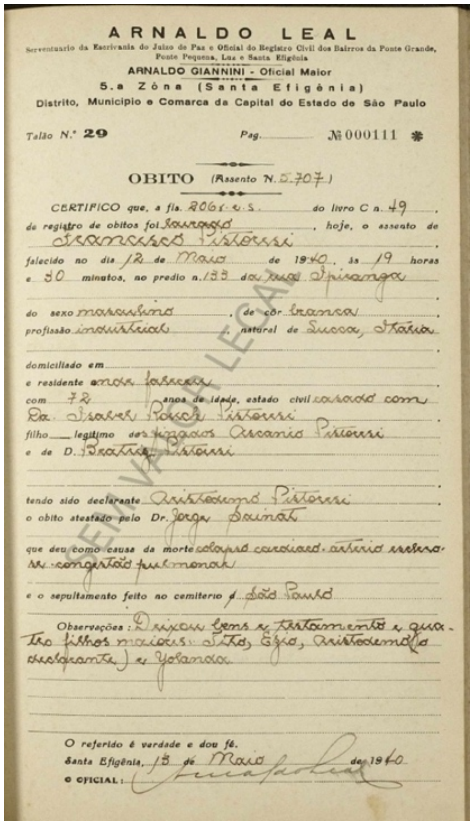
No caso de Pistoresi, a naturalização de uma origem portuguesa pode ter resultado de múltiplos fatores: sua presença no Brasil desde o século XIX, a sonoridade do nome relativamente assimilável ao ouvido luso-brasileiro, ou mesmo o contexto paulistano de forte presença de imigrantes portugueses na virada do século. No entanto, o apagamento de sua identidade italiana vai além de um erro factual: ele revela o quanto a nacionalidade atribuída a um personagem pode moldar a forma como sua trajetória é compreendida, registrada ou silenciada (Hobsbawm, 1990).

[1] Serviço Funerário do Município de São Paulo, Registro de Óbitos, n. 90029000, livro 21, fl. 73. A ficha confirma a naturalidade (Lucca), a idade (72 anos) e a data da morte (12 maio 1940), e deixa em branco a data de nascimento.

A presença italiana em São Paulo, especialmente a partir da década de 1890, foi maciça e estruturante, tanto no plano do trabalho fabril quanto no da vida cultural e artística. Os imigrantes italianos participaram ativamente da produção cultural da cidade por meio dos ofícios, das práticas associativas e da construção de redes de saber artesanal (Mota, 2007). O fato de Pistoresi ter fundado sua oficina em 1892, ainda no contexto da República recém-instaurada, o insere numa paisagem de saberes urbanos e técnicas importadas, que circulavam entre práticas de trabalho, sociabilidade e afirmação cultural. Nesse sentido, evidenciar sua origem italiana não é apenas um gesto corretivo, mas um deslocamento epistêmico, que recoloca sua figura dentro das redes e dos repertórios culturais que de fato o constituíram.

Além disso, o caso de Pistoresi não é isolado. Atribuições errôneas de nacionalidade aparecem com frequência na historiografia musical, sobretudo quando há vazios documentais e predominância de fontes orais. Um exemplo particularmente revelador é o de Práxedes Gil-Orozco (1857–1916), amplamente difundido como cubano, quando, na verdade, era natural de Requena, na província de Valência. Assim como Pistoresi, Gil-Orozco teve sua trajetória deslocada por uma identificação nacional equivocada, o que impactou a forma como foi inserido nas narrativas sobre o violão e sua circulação transnacional (Prando, 2020).

Nesse ponto, a crítica historiográfica encontra novamente sua razão de ser: mais do que corrigir dados ou compreender os processos que sustentaram por tanto tempo esses equívocos, interessa reposicionar os sujeitos em suas redes de pertencimento social, étnico e simbólico, ampliando o entendimento sobre as dinâmicas de formação e difusão do campo musical na cidade.



ARNALDO LEAL
Serventuario da Escrivania do Juizo de Paz e Oficial do Registro Civil dos Bairros da Ponte Grande, Ponte Pequena, Luz e Santa Efigênia
ARNALDO GIANNINI - Oficial Maior
5.a Zona (Santa Efigênia)
Distrito, Municipio e Comarca da Capital do Estado de São Paulo

Talão N.º 29 Pag. ____ Nº 000111

OBITO (Assento N. 5.707)

CERTIFICO que, a fls. 206v e s. do livro C n. 49, de registro de obitos foi lavrado, hoje, o assento de Francisco Pistoresi, falecido no dia 12 de Maio de 1940, ás 19 horas e 30 minutos, no predio n. 133 da rua Ipiranga, do sexo masculino, de côr branca, profissão industrial, natural de Lucca, Italia, domiciliado em ____ e residente onde falecera, com 72 anos de idade, estado civil casado com Da. Isabel Rauch Pistoresi, filho legitimo dos finados Ascanio Pistoresi e de D. Beatriz Pistoresi, tendo sido declarante Aristodemo Pistoresi, o obito atestado pelo Dr. Jorge Sainat, que deu como causa da morte colapso cardiaco, arterio esclerose, congestão pulmonar, e o sepultamento feito no cemiterio de São Paulo.

Observações: Deixou bens e testamento e quatro filhos maiores: Tito, Ezio, Aristodemo (o declarante) e Yolanda.

O referido é verdade e dou fé.
Santa Efigênia, 13 de Maio de 1940
O OFICIAL: Arnaldo Leal

Figura 1: Certidão de óbito de Francisco Pistoresi, 1940
Fonte: Registro Civil da 5ª Zona (Santa Efigênia), São Paulo, livro C n. 49, fls. 206v e seguinte, assento n. 5.707, 13 maio 1940. FamilySearch, ark:/61903/1:1:7QVM-C4N2. Disponível em: https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:7QVM-C4N2. Acesso em: 9 nov. 2026.

CC BY

2. Redes de ofício e território: Pistoresi e os luthiers da Santa Ifigênia

Francisco Pistoresi fundou sua oficina de instrumentos de cordas em 1892, em um momento de intensas transformações urbanas e sociais em São Paulo. Esse período marcava o início da Primeira República, a intensificação dos fluxos migratórios, a expansão dos centros urbanos e uma crescente visibilidade da música na imprensa da cidade. Nesse cenário, a atuação de Pistoresi como luthier insere-se em uma tradição de ofícios urbanos herdada de práticas artesanais europeias, com forte presença de imigrantes, especialmente italianos, no ramo da construção de instrumentos.

Mais do que um fabricante isolado, Pistoresi posicionou-se como agente reconhecido dentro de uma rede de músicos e apreciadores que buscavam, na produção artesanal, qualidades acústicas e estilísticas específicas. Seus violões eram identificados por um selo impresso, que funcionava não só como marca de autoria, mas como elemento de identidade e circulação: "premiada fábrica de instrumentos de cordas"[2]. Esses instrumentos, ainda que produzidos fora de um ambiente industrial, adquiriam estatuto de legitimidade musical ao serem escolhidos por intérpretes de destaque e mencionados em resenhas, anúncios e crônicas musicais.

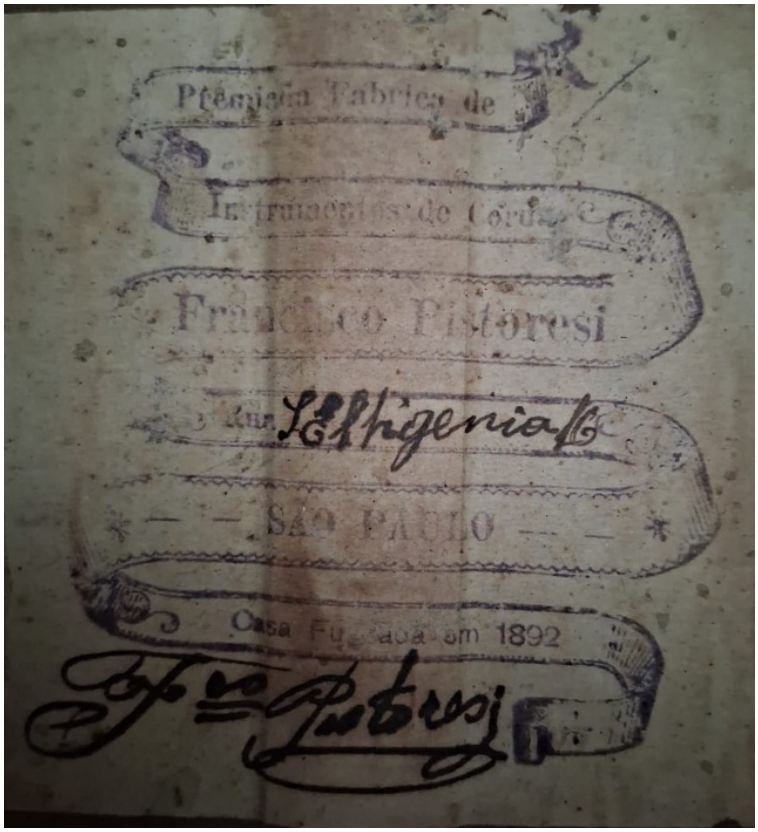


Figura 2: Selo do violão Pistoresi, com assinatura de Pistoresi e data da fundação da oficina (1892).
Fonte: Acervo da autora, 2025.

O selo da Figura 2 situa a oficina de Pistoresi na rua Santa Ifigênia, importante via do centro paulistano que, já no final do século XIX, concentrava oficinas, comércios e atividades ligadas à música e ao ofício de luthier. Essa mesma rua viria, nas décadas seguintes, a ser associada à presença de luthiers

[2] Correio Paulistano, São Paulo, n. 14798, out. 1904, p. 5.

espanhóis, em especial de valencianos, evidenciando a existência de redes de saberes transplantados para o tecido urbano de São Paulo. Embora a documentação sobre esses luthiers ainda seja fragmentada, alguns nomes, como os Garcia, que aparecem na cidade na virada do século, indicam a atuação de uma rede artesanal ativa na região. A presença de artesãos contratados em Valência para a fabricação de instrumentos de corda na rua Santa Ifigênia já havia sido apontada por Cánovas (2009, p. 262 e 391), com base em anúncios da época, como os da Casa Universal, que evidenciam a presença desses artesãos nessa região da cidade.

Esses dados contribuem para compreender as afinidades técnicas e culturais entre os saberes europeus e as práticas artesanais que se desenvolveram na cidade, articulando-se ao circuito musical da virada do século. O território não se limita à configuração geográfica: é espaço praticado, vivido e transformado pelas relações sociais que nele se desenrolam (Santos, 1996). A oficina, nesse contexto, não é apenas um ponto no mapa, mas um núcleo ativo de troca social e de produção simbólica e técnica.

Seja como for, o que os documentos disponíveis até o momento permitem afirmar é que a produção artesanal de violões em São Paulo antecede e transcende os marcos habitualmente atribuídos ao início do século XX. A fundação da oficina de Pistoresi em 1892, com selo próprio, instrumentos documentados e circulação ativa entre músicos da cidade, indica que um campo de atividade de construtores e oficinas já estava em curso antes da criação da fábrica de violões Giannini em 1900, reconhecida como marco inaugural da indústria violonística paulista.

A presença de luthiers como Domingos Garcia, Antonio Garcia, Manuel dos Santos, Antonio Di Franco, Ivo Incisi, Hernani Braga e Arthur Diniz reforça essa perspectiva: havia uma produção ativa e plural, estruturada por redes de sociabilidade musical, circulação de instrumentos e transmissão de técnicas artesanais. Essa rede de construtores, apagada das narrativas tradicionais, sustentou um universo de práticas que viabilizava a própria existência do instrumento, pois os mundos da arte são formados por diferentes agentes que, ao cooperarem, tornam possível a obra (Becker, 2008). Reconhecer esses ofícios e sua presença ativa no território é também uma ação historiográfica que contribui para ampliar as fronteiras do que se entende por campo musical.

Até o momento, não foi possível identificar com clareza que tipo de relação se estabeleceu entre os luthiers de origem italiana e hispânica que atuavam na cidade: se houve trocas efetivas de técnicas, circulação de aprendizes ou a constituição de uma escola compartilhada. Também não se encontrou documentação que comprove se esses construtores formaram discípulos ou legaram práticas diretamente reconhecíveis por gerações seguintes. Mas é justamente ao mapear esses vazios, sem pretender preenchê-los apressadamente, que se abre um campo novo para a historiografia do violão.

Ao reposicionar não só Francisco Pistoresi, como também os demais luthiers que atuaram em São Paulo na virada do século, este artigo propõe um deslocamento de foco: da fábrica ao ofício, da biografia ao território, do instrumento ao circuito. Com isso, mais do que concluir, busca-se alargar as perguntas possíveis e abrir caminhos para investigações futuras, em diálogo com as infraestruturas simbólicas e materiais que sustentaram os ofícios em torno do violão na cidade.

3. Redes de performance: os músicos que tocavam Pistoresi

A trajetória dos violões construídos por Francisco Pistoresi não se encerrou na oficina. Ela ganhou corpo nos espaços nos quais esses instrumentos circularam e, sobretudo, nos músicos que os fizeram soar em diferentes contextos performáticos e sociais. O uso continuado desses violões por intérpretes de destaque evidencia a inserção de Pistoresi em redes que extrapolam a figura do luthier isolado e apontam para dinâmicas mais amplas de colaboração, pertencimento e distinção sonora.

Entre os nomes associados à sua produção, destacam-se Alberto Baltar, Josefina Robledo, Mário Amaral e Aristodemo Pistoresi. Cada um, à sua maneira, situou os instrumentos de Pistoresi em circuitos distintos, que iam dos concertos públicos aos salões da elite paulistana, das aulas particulares à rádio recém-estabelecida. Essa diversidade de espaços revela que os violões de Pistoresi não eram meros produtos locais, mas elementos ativos de mediação entre repertórios, estilos interpretativos e expectativas de escuta.

Em 1916, a já mencionada reportagem do *Correio Paulistano* noticiou a visita de Pistoresi à redação, onde apresentou um violão acondicionado em caixa, por meio de molas, como novo invento. O violonista Alberto Baltar executou obras de Chopin, Mendelssohn e peças características no violão fabricado por Pistoresi[3], durante uma demonstração no salão da própria redação do jornal. O episódio, que será tratado adiante, é significativo não só como curiosidade técnica, mas como expressão de uma colaboração entre luthier e intérprete, alinhada a um debate mais amplo sobre a construção do violão frente às exigências dos novos espaços urbanos de performance.

No universo do ensino e da performance, o nome de Josefina Robledo (1897–1972)[4] surge com destaque. Violonista espanhola e discípula de Francisco Tárrega, Robledo chegou a São Paulo em 1917, após turnês pela América do Sul, e, radicada na cidade, foi responsável pela formação de uma geração de violonistas. Em apresentação realizada em 1923 no Conservatório Dramático e Musical, com programa que reunia Tárrega, Albéniz, Mendelssohn, Bach, Beethoven e Chopin, a crítica destacou o instrumento utilizado pela intérprete: "Merece também uma referência especial o violão usado pela concertista [...] é de fabricação paulista. Foi feito pelo fabricante sr. Francisco Pistoresi, desta capital"[5]. A escolha do instrumento nesse contexto não era neutra: ela confirmava a qualidade da luteria local e atribuía valor simbólico à escolha de tocar um Pistoresi em um ambiente legitimador como o Conservatório.

A relação entre construção e performance se adensa ainda mais no caso de Mário Amaral. Filho de família tradicional, Amaral foi ativo na cena musical da década de 1920 e tornou-se referência no violão paulista. Utilizava violões Pistoresi[6] e foi reconhecido por sua técnica refinada e inventividade composicional. Mário de Andrade o descreveu como músico de valor que, quase sem estudo, conservava um forte cunho brasileiro, e registrou: "Não ficou nada escrito dele, com exceção desta Saudosa, valsa lenta de boa têmpera brasileira, melosa e seresteira como o quê, que ele escreveu por minha insistência e me deu"[7]. A peça pode ser ouvida em registro disponível online[8]. Em um sarau realizado no ateliê de Tarsila

[3] Correio Paulistano, São Paulo, n. 18991, 27 maio 1916, p. 2.
[4] Cf. Prando (2021, p. 151-159).
[5] Correio Paulistano, São Paulo, n. 21391, 24 jan. 1923, p. 4.
[6] ALVES, Eustáchio. Um grito d'alma: impressões sobre o violonista brasileiro Mário do Amaral e Souza. A Gazeta de São Paulo, São Paulo, n. 5586, 7 set. 1924, p. 6.
[7] ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Edusp, 2020, p. 144.
[8] Veja a música em https://www.youtube.com/watch?v=7I4A_IZICTc.

do Amaral, Amaral tocou para uma plateia que incluía Menotti Del Picchia, Anita Malfatti e o próprio Mário de Andrade. Esse momento, registrado por Menotti em crônica[9], ilustra a inserção do violão, e, por consequência, do próprio Francisco Pistoresi, em um imaginário modernista que buscava, nas sonoridades locais e íntimas, um modo de afirmação cultural diante da tradição europeia (Toni; Prando, 2022).

Esse cruzamento entre repertório e instrumento atinge um novo ponto com Aristodemo Pistoresi, filho de Francisco. Discípulo de Robledo, atuou como concertista e professor e participou da estreia do violão solo nos programas de rádios paulistanas, com concerto anunciado para 2 de janeiro de 1925[10]. Em uma dessas ocasiões, apresentou um arranjo próprio para a valsa *Panamby*[11], de Antonio Estanislau do Amaral[12], tio de Tarsila, consolidando uma rede de articulações familiares e musicais que tensionavam os limites entre tradição popular e experimentação artística.

A presença dos violões de Pistoresi em espaços tão distintos aponta para uma pluralidade de usos que reflete as tensões do próprio campo musical paulistano no início do século XX. Diferentemente de narrativas correntes que associam o violão a uma trajetória de marginalidade e posterior ascensão, os dados reunidos aqui indicam que o instrumento já circulava entre circuitos diversos, atravessando o doméstico, o erudito e o radiofônico. No caso dos salões (ambientes ambíguos entre o público e o privado, onde se formavam gostos e se definia prestígio), os violões Pistoresi eram inseridos como objetos de distinção e de escuta refinada. A atuação de Robledo e Amaral nesse contexto revela que o violão podia ocupar o espaço da sofisticação, e que a escolha do instrumento fazia parte da construção dessa imagem. O sarau no ateliê de Tarsila, no qual Mário Amaral tocou para o grupo de intelectuais modernistas, não foi apenas um episódio isolado: ele ilustra a presença simbólica do violão no imaginário urbano, de instrumento informal a veículo de expressão estética legitimada.

Nos palcos, a centralidade de Josefina Robledo como artista e pedagoga permitiu a circulação dos violões Pistoresi como instrumentos formadores. O caso de Aristodemo Pistoresi é exemplar: não só tocava o instrumento construído por seu pai, como o incorporou à sua atuação pública e educativa. A iniciativa de arranjar uma valsa de Antonio Estanislau do Amaral, figura da aristocracia rural paulista, para o meio radiofônico reforça a capacidade do violão de transitar entre classes, repertórios e esferas de escuta, articulando tradições e inovações num momento de redefinição das hierarquias culturais.

A rádio, por sua vez, emergia como novo palco. Ao lado da expansão da imprensa, da transformação dos espaços urbanos e do crescimento das escolas de música, ela representou uma reorganização profunda do sistema musical da cidade. A presença dos violões Pistoresi nesse novo meio nas três primeiras décadas do século XX, não só como instrumentos tocados, mas como portadores de uma sonoridade artesanal que permanecia em circulação diante da expansão dos modelos produzidos

[9] *Correio Paulistano*, São Paulo, 1º set. 1922, p. 5.
[10] O Estado de São Paulo, São Paulo, n. 16746, 28 dez. 1924, p. 7. O Estado de São Paulo, São Paulo, n. 16749, 31 dez. 1924, p. 5.
[11] É possível ouvir a música *Panamby* em: https://www.youtube.com/watch?v=gzmLYeXhhQM.
[12] Antonio Estanislau do Amaral (1869–1938) era botânico e foi, junto com seu irmão José, proprietário do Teatro São José até o ano de 1920. Eles eram filhos de José Estanislau do Amaral, um rico fazendeiro, conhecido como "o milionário", que construiu o Teatro. Ele dá nome a uma escola na zona sul de São Paulo, a EMEF Antonio Estanislau do Amaral, e a uma avenida na cidade de Indaiatuba, próxima à capital paulistana, onde Antonio nasceu.

industrialmente, coloca esses violões como mediadores entre uma tradição local e os novos dispositivos de escuta.

Essa inserção múltipla permite compreender os instrumentos de Francisco Pistoresi como mais do que objetos funcionais. Eles condensam práticas e valores em disputa. Tocá-los não era apenas um ato técnico, mas um gesto simbólico, inserido num circuito de significações que envolvia prestígio, afiliação estética e pertença cultural. Como bem indica o cruzamento entre Baltar, Robledo, Amaral e Aristodemo, cada escolha instrumental refletia também uma tomada de posição no campo musical em transformação, em meio à urbanização acelerada, à tensão entre tradição e modernidade e ao surgimento de novas formas de mediação sonora.

A circulação dos violões Pistoresi entre músicos de perfis diversos evidencia a existência de uma rede viva de usos e sentidos, estruturada muito antes das grandes narrativas sobre o violão no Brasil. Esses dados, reunidos a partir de fontes dispersas e muitas vezes negligenciadas, permitem entrever um campo no qual as escolhas instrumentais estavam articuladas a pertencimentos sociais, vínculos pedagógicos, experimentações sonoras e formas de distinção simbólica. Esse conjunto de informações, quando reunido e analisado criticamente, permite um deslocamento historiográfico: do foco nas grandes fábricas e nos intérpretes canônicos para uma atenção às infraestruturas cotidianas que sustentaram o campo violonístico paulistano em suas múltiplas formas de existência e articulação. As escolhas de instrumento, os vínculos de ensino, as apresentações em espaços simbólicos e os registros na imprensa compõem uma cartografia rica e ainda pouco explorada, cujas trilhas apontam para uma São Paulo sonora, artesanal e culturalmente vibrante, anterior e paralela às narrativas que se firmaram no decorrer do século XX.

4. Violões antes da fábrica: invenção, ofício e a cidade sonora

Antes da fábrica, havia a oficina — e uma cidade em transformação, marcada por ruídos mecânicos, fluxos migratórios e novas formas de escuta. Na São Paulo da virada do século, luthiers, músicos e aprendizes se moviam por um território ainda pouco formalizado, mas já atravessado por práticas que conferiam ao violão presença e sentido. A fundação da Fábrica Giannini, em 1900, foi posteriormente elevada à condição de marco inaugural do que viria a ser a indústria violonística paulista. Mas os dados reunidos no decorrer deste trabalho sugerem outra configuração: a cidade já abrigava, antes disso, um circuito ativo de produção e uso de instrumentos, sustentado por ofícios artesanais, redes sociais e exigências performáticas. Essa prática urbana, centrada em bairros como a Santa Ifigênia, delineava uma rede na qual luthiers, intérpretes e aprendizes atuavam de forma integrada. A criação de fábricas como a Giannini, Del Vecchio e Di Giorgio alterou significativamente esse ecossistema, mas não o criou do zero. Seu surgimento representou menos a atividade fabril em sentido estrito e mais uma mudança discursiva, na qual o termo "fábrica" passou a carregar conotações de modernidade, padronização e legitimidade.

A centralidade atribuída à Giannini talvez diga mais sobre os caminhos da historiografia do que sobre a realidade do período. Organizada muitas vezes a partir de lembranças orais e imagens repetidas, essa narrativa encurtou processos, silenciou agentes e cristalizou determinados nomes. O desafio de criar um mundo a partir de quase nada (Moraes, 2019) não se refere à ausência de práticas, mas à escassez de documentação acessível à época e à ausência de procedimentos metodológicos voltados à

investigação de fontes fragmentárias, esparsas e oriundas do cotidiano urbano. Hoje, vestígios materiais como instrumentos e selos, documentos civis, matérias de imprensa e relatos de circulação em espaços de ensino e escuta permitem reconstituir parte desse campo de modo mais complexo e desafiar os marcos que se fixaram na repetição.

Em 1904, Pistoresi participou da Exposição Internacional de Saint Louis, nos Estados Unidos, representando São Paulo com violões e bandolins de sua fabricação[13]. Segundo O Estado de São Paulo, ele conquistou o primeiro prêmio pela beleza, arte e correção com que executou um bandolim e um violão, que expôs na Casa Garraux, em julho de 1905, para que o público pudesse avaliar a justiça do júri[14]. Sua fábrica já se anunciava, em outubro de 1904, como a única premiada na exposição de São Paulo de 1902[15]. Esses episódios não só confirmam a excelência construtiva do luthier, como revelam sua capacidade de inserção em circuitos internacionais de legitimação. Esse reconhecimento exterior, articulado à recepção local, inscreve Pistoresi em uma geografia da luteria que não se restringe ao circuito doméstico, mas dialoga com os parâmetros estéticos e técnicos debatidos internacionalmente naquele período. É nesse contexto que se deve entender a figura de Francisco Pistoresi e, particularmente, o invento que sintetiza de forma exemplar a articulação entre técnica, desejo de projeção e afirmação estética: o diamenofone.

4.1 O diamenofone e o gesto projetivo

Entre os registros mais instigantes da atuação de Francisco Pistoresi está a invenção do já citado diamenofone, dispositivo independente, adaptável a diferentes instrumentos de corda. Já em fevereiro de 1914, o Correio Paulistano noticiou a experiência, no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, de um invento seu aplicável a todos os instrumentos de corda ou de teclado, provavelmente o mesmo dispositivo. O diamenofone foi apresentado em junho, em seu endereço na rua Barão de Itapetininga, e em julho, no Conservatório, em concerto de violoncelo e violão com os professores Saverio R. Simoncelli e Floriano Steffan[16]. O Correio Paulistano o chama de violinista, mas o programa traz uma gavota de Giuliani para violão solo, e a Deutsche Zeitung, que anuncia um concerto de violoncelo e violão, o apresenta como violinista e violonista; adota-se aqui a hipótese de que Steffan também tocasse violão. O dispositivo respondia tanto a uma demanda técnica concreta quanto a um desejo de afirmação. Em 1916, em visita à redação do Correio Paulistano, Pistoresi apresentou, como novo invento, um violão acondicionado em caixa por meio de molas, e Alberto Baltar executou peças em um violão fabricado pelo próprio Pistoresi e dotado do invento[17]. Embora o jornal tenha apresentado o artefato como "novo invento", levanta-se aqui a hipótese de que se trate ainda do diamenofone, acoplado ao violão, como o identifica, em 1929, a legenda da revista O Violão. Seja como for, essas iniciativas, longe de constituir um episódio isolado, materializam uma ambição presente no circuito artesanal e musical paulistano da época: levar a

[13] Informação de Marcia Taborda (comunicação pessoal, 2017). Catálogo oficial da Exposição Internacional de Saint Louis, 1904. Disponível em: https://archive.org/details/officialcataloguOOloui/page/n13/mode/2up. Acesso em: 17 ago. 2026. Cf. Prando (2021, p. 101).
[14] O Estado de São Paulo, São Paulo, n. 9715, 10 jul. 1905, p. 2.
[15] Correio Paulistano, São Paulo, n. 14779, out. 1904, p. 5.
[16] Correio Paulistano, São Paulo, n. 18173, 21 fev. 1914, p. 1. A Notícia, Santos, 9 jun. 1914, p. 1. Correio Paulistano, São Paulo, 21 jun. 1914, p. 2. Deutsche Zeitung für São Paulo, São Paulo, n. 154, 2 jul. 1914, p. 2. Correio Paulistano, São Paulo, n. 18305, 5 jul. 1914, p. 3.
[17] Correio Paulistano, São Paulo, n. 18991, 27 maio 1916, p. 2.

invenção e o instrumento aos espaços de legitimação da cidade, como o Conservatório e a imprensa. Pistoresi e Baltar, nesse contexto, não estavam isolados: dialogavam, ainda que por vias nem sempre explicitamente articuladas, com experiências de colaboração entre luthiers e intérpretes que ocorriam em centros como Sevilha, Barcelona e Paris.

Esses experimentos articulam técnica, escuta e contexto urbano. A escolha do repertório executado e o espaço da demonstração indicam uma tentativa consciente de reposicionar o violão em meio às transformações nos modos de escuta da cidade, marcada pela ampliação dos salões, pelo surgimento das rádios e pela presença crescente de repertórios eruditos em ambientes públicos. Essa prática encontra paralelos nos debates que marcaram a reformulação do violão na Europa no decorrer do século XIX. Como observam Usher (1956) e Sosa Ropaín (2015), a atuação de Antonio de Torres (1817–1892) ao lado de músicos como Francisco Tárrega (1852–1909) e Práxedes Gil-Orozco (1857–1916) esteve profundamente ligada ao ideal de construir um violão mais potente, capaz de competir em projeção e legitimidade com o piano nos espaços de concerto. Essa cooperação entre luthiers e intérpretes resultou não só em novos modelos instrumentais, como também em uma concepção mais ampla, voltada às exigências acústicas da modernidade e à redefinição do lugar do violão na cultura musical europeia.

Esses experimentos, dessa forma, não representam um desvio exótico na trajetória de Pistoresi, mas a culminância de um saber técnico inserido num ecossistema urbano e atento aos debates de seu tempo. Sua presença na imprensa e sua execução pública revelam um luthier que não só dominava a construção artesanal, mas compreendia os mecanismos de consagração e visibilidade de sua época e os mobilizava em favor do instrumento que escolheu construir.

A história da construção de violões em São Paulo no final do século XIX e no início do XX não pode ser reduzida à narrativa da fábrica ou à cronologia fabril. Os vestígios reunidos no decorrer deste trabalho (selos, instrumentos, documentos civis, matérias de imprensa, registros de uso) permitem restituir a existência de um campo artesanal urbano, sofisticado e atento às transformações sociais e técnicas do período. Francisco Pistoresi não foi apenas um construtor habilidoso: ele foi agente de um processo. Sua atuação, seus experimentos e a circulação de seus instrumentos mostram que a cidade era também um lugar de invenção e de escuta. Esses experimentos, longe de serem episódios excêntricos, inscrevem-se nessa lógica, como expressões técnicas, políticas e simbólicas, voltadas ao alargamento do próprio lugar do violão na paisagem sonora da Pauliceia.

Se a Giannini se consolidou como referência central nas narrativas sobre o violão brasileiro, é também porque foi uma das poucas iniciativas a atravessar o tempo e deixar uma história institucionalizada. A revista *Violão e Mestres*, lançada pela empresa na década de 1960, contribuiu de maneira pioneira para a formação de uma bibliografia do violão no Brasil, reunindo depoimentos, entrevistas, memórias e registros que, embora ancorados na oralidade, passaram a estruturar o imaginário do violão. Esse material, de inegável valor histórico, demanda hoje reavaliação crítica à luz dos novos meios de pesquisa e das fontes que emergiram nas últimas décadas. Mais do que substituir uma narrativa por outra, trata-se aqui de ampliar o campo de visão historiográfica, abrindo espaço para uma história do violão que reconheça seus circuitos artesanais, suas práticas inventivas e suas infraestruturas sociais invisibilizadas por tanto tempo.



Figura 3: Francisco Pistoresi e seu invento, o diamenofone, aqui acoplado a um violão.
Fonte: O Violão, Rio de Janeiro, ano 1, n. 2, jan. 1929.

5. Trajetórias prolongadas: memória, herança e permanência dos Pistoresi

A permanência dos violões construídos por Francisco Pistoresi na paisagem sonora de São Paulo, décadas após sua morte, não pode ser compreendida sem considerar o ambiente em que esses instrumentos foram concebidos. A presença italiana na formação da cultura urbana da cidade, especialmente entre as décadas de 1920 e 1930, foi determinante na conformação de práticas musicais, saberes artesanais e redes de cooperação. Os italianos figuravam entre os primeiros instrumentistas, professores e luthiers da capital, além de atuarem na difusão de repertórios híbridos e na formação de um campo musical urbano profundamente marcado por experiências migrantes, interseções culturais e modos de fazer compartilhados (Prando, 2017).

Nesse contexto, os instrumentos de Pistoresi, longe de serem artefatos isolados, integravam-se a um circuito artesanal que ultrapassava a figura do luthier individual e se estendia pelas ruas, salões, rodas e conservatórios. A herança desses instrumentos não se dá apenas no plano material, como também na prática e na memória sonora. São corpos sonoros vivos que transitaram de mão em mão, entre repertórios, gerações e formas de escuta.

Esses instrumentos não surgiram nem circularam ao acaso. Ainda nas primeiras décadas do século XX, violões Pistoresi estavam nas mãos de músicos de prestígio e inseridos em circuitos formadores da prática violonística paulistana. A violonista Josefina Robledo utilizava os instrumentos Pistoresi em concerto e os integrava à sua atividade pedagógica, na qual formou o já mencionado Aristodemo Pistoresi. O violonista Alberto Baltar também foi um de seus intérpretes mais recorrentes. A eles se soma o nome de Mário Amaral, que aparece na imprensa como solista com violão Pistoresi em diferentes ocasiões.

Esses vínculos demonstram que os instrumentos não eram apenas parte do mobiliário musical da cidade, mas elementos ativos na conformação de repertórios, gestos técnicos e relações pedagógicas. Tocar um Pistoresi significava, naquele momento, participar de uma rede de prestígio artesanal, sonoro e social que se estruturava com base na confiança, na escuta e na circulação.

Já nos anos 1960, Isaías Sávio (1900–1977), pedagogo uruguaio radicado no Brasil, emprestava violões Pistoresi a seus alunos, entre eles, o jovem Paulo Porto Alegre (1953)[18]. A escolha por esses instrumentos indica, além de uma confiança na sonoridade, um vínculo simbólico com uma linhagem de construção que começava a desaparecer frente à expansão de novos modelos comerciais.

Outros nomes também emergem nesse percurso: o pedagogo português Manoel São Marcos (1909–2004) e sua filha, a concertista Maria Lívia São Marcos (1942), foram usuários de violões Pistoresi, conforme depoimentos colhidos em comunicação pessoal. Esses relatos reforçam a ideia de que os instrumentos de Francisco Pistoresi circularam como mediadores de práticas, repertórios e modos de tocar, adaptando-se a diferentes contextos e permanecendo ativos nas mãos de músicos formadores. Ainda assim, o nome de Pistoresi e seus instrumentos permaneceram, por muito tempo, à margem das narrativas consolidadas sobre o violão no Brasil.

O recorte 1892–1960 acompanha a trajetória histórica da circulação dos instrumentos Pistoresi e sua permanência documentada até a década de 1960. A referência ao presente que encerra esta seção funciona como uma coda de reativação da memória material e performática desses instrumentos, e não como extensão do recorte histórico principal.

O sentido desse percurso se renova quando um instrumento retorna ao território que lhe deu forma, como presença sonora. Após uma longa busca pessoal, encontrei um violão Pistoresi original, com selo visível e estrutura preservada, que hoje me acompanha como intérprete e pesquisadora. O instrumento me foi confiado pela musicista e pesquisadora Marcia Taborda, que, sensível ao percurso histórico de sua origem e à relevância do retorno desse exemplar à cidade na qual foi construído, reconheceu nele um elo simbólico com um capítulo ainda pouco iluminado da história do violão brasileiro. Esse ato de confiança, que ultrapassa o valor material ou afetivo do objeto, reafirma a importância da circulação entre pesquisadoras e intérpretes comprometidas com a escuta crítica do passado e com a ativação de suas ressonâncias no presente.

Desde então, o instrumento tem sido incorporado à minha prática artística e investigativa, integrando recitais e gravações[19]. Trata-se de um gesto historiográfico encarnado, no qual som e corpo reativam temporalidades soterradas, não como evocação nostálgica, mas como forma de reencontro com as camadas sonoras do passado.

Considerações finais

A trajetória de Francisco Pistoresi, por muito tempo lembrada apenas por invenções excêntricas, revela-se, à luz dos vestígios documentais e das redes de circulação instrumental, como uma chave de entrada para rever as estruturas que sustentaram, e ainda sustentam, a historiografia do violão no Brasil. Sua atuação como luthier, inventor e figura relacional, situada em uma São Paulo em transformação, nos obriga a questionar os marcos repetidos, os nomes isolados e os silêncios reiterados nas narrativas tradicionais. Mais do que um exercício de recuperação biográfica, o percurso aqui traçado evidencia o potencial historiográfico das redes, dos instrumentos, dos documentos civis e da escuta crítica. As certidões, os selos, os anúncios, os testemunhos, os sons: todos esses elementos compõem um arquivo

[18] Informação recebida de Paulo Porto Alegre em comunicação pessoal, 2024.
[19] Ouça a peça em: https://www.youtube.com/watch?v=66MZgxU50JM.

expandido que ultrapassa o documento tradicional e exige da pesquisa musical uma escuta metodológica atenta ao não dito, ao que resta, ao que vibra nas bordas daquilo que foi narrado.

Essa operação historiográfica propõe um deslocamento: dos nomes consagrados para os circuitos de prática, das datas fixas para os fluxos, das hierarquias para as redes. Ao acompanhar os instrumentos Pistoresi em sua circulação — da oficina à sala de aula, do salão ao rádio, da memória oral à performance atual —, delineia-se uma paisagem mais ampla e matizada da vida musical paulistana e, por consequência, do próprio campo do violão brasileiro. Reconstituir essas camadas é também reivindicar outra forma de fazer história: uma que incorpore os saberes cotidianos, os vínculos afetivos e os materiais como parte constitutiva do campo musical. E, sobretudo, uma história que compreenda que nem sempre a ausência de fontes é sinal de silêncio, mas, por vezes, convite à escuta redobrada. Porque, às vezes, é o som de um violão esquecido que afina de novo os ouvidos da história.

Referências

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Edusp, 2020.

BECKER, Howard S. *Art worlds*: updated and expanded. Berkeley: University of California Press, 2008.

CÁNOVAS, Marília Dalva Klaumann. *Imigrantes espanhóis na Paulicéia: trabalho e sociabilidade urbana (1890-1922)*. São Paulo: Edusp: Fapesp, 2009. Disponível em: https://www.livrosabertos.edusp.usp.br/edusp/catalog/view/27/23/110-1. Acesso em: 9 nov. 2026.

HOBSBAWM, Eric. Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade. Tradução de Maria Celia Paoli e Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *Criar um mundo do nada: a invenção de uma historiografia da música popular no Brasil*. São Paulo: Intermeios, 2019.

MOTA, Paula de Brito. *A cidade de São Paulo de 1870 a 1930: café, imigrantes, ferrovia, indústria*. 2007. Dissertação (Mestrado em Urbanismo) – Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2007.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, p. 7–28, dez. 1993.

PORTELLI, Alessandro. *A morte de Luigi Trastulli e outros ensaios: ética, memória e acontecimento na história oral*. Tradução de Miguel Cardina e Bruno Cordovil. Lisboa: Edições UNIPOP, 2013.

PRANDO, Flavia. O mundo do violão em São Paulo: presença dos italianos na formação da linguagem instrumental da cidade (1920-1930). In: *Congresso da ANPPOM, 27., Campinas, 2017*.

PRANDO, Flavia. Presença de violonistas espanhóis em São Paulo no século XIX. *Revista Vórtex*, Curitiba, v. 8, n. 3, p. 1–20, 2020. DOI: 10.33871/23179937.2020.8.3.1.19.

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

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1996.

SOSA ROPAÍN, Juan Miguel. *Compositores-guitarristas del siglo XIX*. 2015. Trabajo de grado (Maestría en Música con énfasis en Interpretación) – Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2015.

TONI, Flávia Camargo; PRANDO, Flavia. Música de salão e modernismo: o violão em São Paulo nos idos de 1920. *Anais do XXXII Congresso da ANPPOM*, Natal, 2022.

USHER, Terence. The Spanish Guitar in the Nineteenth and Twentieth Centuries. *The Galpin Society Journal*, v. 9, p. 5–36, jun. 1956. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/841787. Acesso em: 6 abr. 2025.

Flavia Prando é violonista, doutora e mestre em Música (USP) e bacharel em Música pelo Instituto de Artes da UNESP. É pós-doutoranda no Instituto de Estudos Brasileiros da USP (IEB-USP), pesquisadora associada do Laboratório de História da Cultura Sonora (LHCS/FFLCH-USP) e coordena a equipe de programação do Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo.
E-mail: prandoflavia@gmail.com

Disponibilidade de dados: Os dados estarão disponíveis mediante solicitação.
Conflito de interesses: Nenhum conflito de interesses foi declarado.
Modalidade de avaliação: Duplo-cego por pares.

A Opus está licenciada sob uma licença CC-BY.