

De maldito a erudito: caminhos do violão solista no Brasil

From the damned to academic: paths of the guitar solo in Brazil

Marcelo Fernandes Pereira¹

Edelton Gloeden²

Resumo: Este artigo objetiva investigar os fatores que permitiram o ingresso do violão no ambiente da música de concerto no Brasil, passando da marginalidade social à cultura erudita em menos de um século. A metodologia inclui o estabelecimento das demandas da música de concerto e observa – a partir do estudo da bibliografia produzida pela pós-graduação em música no país - como essas demandas foram sendo supridas.

Palavras chave: violão; música de concerto; repertório; intérpretes.

Abstract: This paper aims to investigate the factors that allowed the entry of the guitar in the environment of concert music in Brazil, from social marginality to high culture in less than a century. The methodology includes the establishment of the demands of concert music and considerer - from the study of literature produced by postgraduate studies in music in the country - as these demands were being met

Key words: classic guitar; classical music; repertoire; music performers.

Introdução

Sabemos que o violão no Brasil constitui-se em um instrumento eminentemente popular e esta popularidade pode ser explicada por diversos motivos: sua natureza portátil, a praticidade de seu aprendizado para acompanhamento, seu custo reduzido e seu enraizamento na cultura brasileira. Contudo, sua presença no ambiente da música de concerto no Brasil é algo consumado, pelo menos há cinco décadas: o instrumento participa da programação de séries de concertos internacionais, figura nos festivais de música e é ensinado em cursos de música erudita - tanto em nível superior como em conservatórios e escolas de nível médio). Possui ainda considerável número de registros fonográficos, superando quantitativamente, inclusive, a produção de instrumentos tradicionais da música de concerto. Além disso, desde os anos sessenta do século passado,

¹ Violonista, doutor em música e professor adjunto do Curso de Música a Universidade Federal de mão Grosso do Sul.

² Violonista, doutor em música e professor do Programa de Pós Graduação e Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

os intérpretes brasileiros têm galgado espaço privilegiado no cenário internacional. Esse fato, contraposto ao estigma pejorativo que o instrumento carregava no final do século XIX, cria um paradoxo acentuado, se considerarmos que outros instrumentos tão populares quanto o violão - como a viola caipira ou o cavaquinho - terminaram por não se integrar da mesma forma ao ambiente das salas de concerto.

1) Considerações acerca da música de concerto no Brasil

Antes de iniciar o assunto central deste artigo, faz-se necessária a delimitação do termo “música de concerto” – que será aqui utilizado como sinônimo de expressões consagradas como música clássica e música erudita. Essa delimitação considerará aspectos históricos, de forma a oferecer um esteio dinâmico para a realização do presente artigo.

A distinção entre o clássico e o popular em música remota aos tempos do Brasil colônia (ARAÚJO, 1963. p. 16-18; MARIZ, 2000. p. 31-48), mas dentro de uma concepção mais adequada aos objetivos deste artigo devemos considerar a dicotomia no início do Império. Nesse tempo, a música italiana era sinônimo de bom gosto para a Corte e até a canção popular urbana – a modinha – passa a ser influenciada por esse “bom gosto”: *“Bellini (1801 – 1835), que foi o compositor mais popular no Brasil antes de Verdi, foi também aquele que mais influenciou as características da modinha no século XIX (...)* (MAMMI, 2001. p.36). Já nas últimas décadas do século XIX, o *repertório “leve” derivado da ópera vinha aos poucos sendo substituído pela música germânica. Essa mudança não se limitava aos concertos, mas se fazia sentir também no repertório doméstico* (BARROS, 2007). Baseado nessa distinção entre música leve ou ligeira e música séria, nasce o termo “música erudita” (sinônimo de música séria e estruturalmente mais

desenvolvida do que a música ligeira) que será muito utilizado a partir da historiografia musical modernista. O termo “música clássica” passou a ser preterido por sua ambigüidade: o classicismo, ortodoxamente falando, é a época e o estilo de Mozart, Haydn e Beethoven e o repertório tocado em concertos abrangia esse período, mas também outros, como o barroco e o romântico.

Com o crescimento da música feita através de recursos eletrônicos – e mais atualmente, digitais – e com o desenvolvimento da linguagem musical em direção às grandes complexidades ou mesmo à negação/superação de alguns dos pilares do discurso musical do passado (como melodia linear e harmonia tonal, por exemplo) ocorridos no pós-guerra, tornou-se cada vez mais difícil definir a tradição de música de concerto a partir do seu repertório, uma vez que comumente as formulações teóricas de cada segmento passam a ser antagônicas sobre o assunto (PEREIRA, 2011, p. 203-219). Outro elemento que enriqueceu esse contexto foi o *revival* da música antiga (essa, entendida como a música produzida anteriormente à música romântica), que ocorreu na década de 1960 e trouxe à tona a prática historicamente embasada dos instrumentos autênticos (de época) como o alaúde, o cravo, a viola da gamba, etc. Ainda nessa mesma direção, temos a divulgação de obras e compositores estudados pela musicologia moderna, e que se encontravam igualmente esquecidos, mas cuja produção – em seu tempo – não necessariamente estava ligada ao que se chamaria música erudita, mas que, por questões históricas e de regate musicológico acabam sendo apresentadas em concertos. Interessante é que mesmo com tantas contradições, o ritual do concerto continua tendo considerável importância em solo brasileiro e há entidades (como conservatórios, universidades, sociedades de concertos e sociedades filarmônicas) que o alimentam tanto de profissionais, como de um público informado.

Sintetizando, o concerto – pensado em sua essência para divulgação da música culta, ou erudita - sofreu mudanças radicais na segunda metade do século XX e tornou-se uma tradição plural e fragmentada cuja unidade é encontrada mais pelo afastamento em relação à musical *pop*³ do que por elementos comuns. Assim, o termo música de concerto pode abarcar, inclusive, obras não produzidas originalmente como música erudita, mas via de regra, para que um instrumento esteja inserido dentro da música de concerto, há que se existir um repertório de música erudita para tal instrumento⁴. Outras condições para a consolidação do violão como instrumento de concerto podem ser resumidas em: 1) a existência de profissionais que sejam capazes de executar o repertório com qualidade técnica e musical; 2) a aceitação do instrumento por parte do público e dos agenciadores de concertos; 3) a existência de instituições que promovam a formação dos profissionais e a pesquisa do repertório. Essas condições foram observadas pelo violonista andaluz Andrés Segóvia (1803 – 1987), ainda na primeira metade do século XX. O espanhol afirmou que durante sua vida artística procurou:

1 - Separar o violão do entretenimento folclórico descuidado.

2 – Dotá-lo de um repertório de qualidade com obras de valor musical intrínseco, da pena de compositores acostumados a escrever para orquestra, piano, violino, etc.

3 - Fazer conhecida a beleza do violão entre o público de música seleta de todo o mundo.

4 - Influenciar as autoridades dos conservatórios, academias, e universidades para a inclusão do violão em seus programas de estudo ao mesmo tempo que o violino, violoncelo, piano etc. (USILLOS, s.d., 106-108, tradução nossa).

³ A esse mosaico musical se adicionam, naturalmente, as tentativas de aproximação com a cultura *pop*, mas que não chegam a caracterizar a tradição em questão ou sequer uma vertente desta.

⁴ A rigor, um violonista brasileiro poderia se inserir no cenário musical internacional tocando apenas o repertório europeu, contudo, para que possamos falar da participação plena do violão na música concerto brasileira, há de existir um repertório erudito brasileiro, motivo pelo qual a criação desse repertório será também contemplada neste artigo.

2) O processo de ascensão social do violão e de profissionalização do violonista

O violão chega ao Brasil no século XIX e rapidamente se integra à vida musical urbana do país, como um instrumento de acompanhamento. Logo, também passa a ser associado à vadiagem e à boemia e ao mesmo tempo, não se difunde nas camadas sociais mais altas, como um instrumento aristocrático, ao contrário do que ocorrera no Uruguai e Argentina (VIGLETTI, 1973. p. 155-172), e mesmo na Europa (PUJOL, 1960, p. 39), já que essa função no Brasil, era ocupada quase que exclusivamente pelo piano. Assim, no final do século XIX, tocar violão no Brasil significava pertencer a uma classe de desocupados sem profissão (ALFONSO, 2009. p. 32). Veremos que a profissionalização da figura do violonista ocorreu a duras penas a partir do trabalho de alguns solistas do início do século XX.

Podemos apontar o nome de João Teixeira Guimarães (1883 – 1947) - o João Pernambuco - como um dos primeiros violonistas profissionais. Segundo Annes (2005, p.65), João Pernambuco nasceu em Jatobá – interior de Pernambuco - e em 1904 se instalou no Rio de Janeiro sustentando-se inicialmente com trabalhos braçais (fundição, servente de pedreiro, serviços gerais). Sua bagagem musical nordestino-rural aliada ao seu talento natural o aproximou do poeta e cantor Catulo da Paixão Cearense (1866 -1946), quem o introduziu nos meios musicais e nas residências dos ilustres, como Rui Barbosa e Afonso Arinos (TABORDA, 2004. p.103). Em 1911, a dupla compôs as célebres canções *Luar do Sertão* e *Cabocla di Caxangá*. Sabemos que ainda hoje, a historiografia cita Catulo como poeta e como um dos responsáveis pela *reabilitação do violão nos salões da alta sociedade* (MARCONDES, 1998, p.190), contudo, sua relação com os violonistas da época revela uma outra faceta de sua personalidade: se a relação de João Pernambuco com Catulo foi

importante para que o jovem violonista pernambucano pudesse freqüentar as casas da sociedade carioca, a grande diferença cultural e social existente entre ambos (João Pernambuco era analfabeto) foi determinante para que apenas Catulo levasse o crédito pelas famosas canções compostas em parceria (ANNES, 2005, p. 67). Após romper com Catulo, o violonista participou de vários conjuntos instrumentais, como o *Caxangá*, os *Turunas*, e os *Oito Batutas* e muitas vezes se apresentava com roupas típicas do sertão⁵.

A carreira de João Pernambuco é um caso documentado da paulatina aceitação do violão em grupos sociais mais tradicionais e possui notável importância pelo fato do pernambucano ser um dos primeiros expoentes da tradição do choro que produziu obras para violão solo conhecidas em nossos dias e que integram o repertório dos violonistas contemporâneos. Da mesma forma, podemos citar em São Paulo, a atuação de Américo Jacomino (1889 – 1928), o Canhoto, como decisiva para a aceitação social do violão e para a profissionalização da carreira de violonista em São Paulo.

Canhoto inicia sua carreira em 1907, ao lado do cantor Roque Ricciardi – o Paraguassú - se apresentando em cinemas, teatros e restaurantes. Em 1912, começa a gravar pela Odeon, e em 1916, inicia uma nova fase artística, com apoio da crítica e uma atuação mais notadamente solista, com apresentações cobertas pela imprensa e uma agenda intensa (ANTUNES, 2002, p. 52). O desenvolvimento do seu trabalho como solista tem importância para a mudança de visão da crítica e da sociedade a respeito do instrumento,

⁵ A delimitação do espaço, aqui abordada – enfatizando a atividade violonística ocorrida no Rio de Janeiro e em São Paulo - se justifica pela polarização que esses centros - especialmente, a cidade o Rio de Janeiro - exerceram sobre os violonistas até a época de ouro do Rádio. Isso pode ser comprovado pelo fato de que muitos violonistas e também compositores, oriundos de diversos estados do país, se radicaram e produziram de forma mais expressiva nesses dois centros culturais. Por outro lado, talvez o leitor tenha verificado em alguns casos, certo desequilíbrio no que tange à atenção dada à produção de cada violonista. Isto se deve ao fato de que alguns músicos são mais representativos em seu tempo e uma análise pormenorizada da obra desses músicos nos possibilita uma compreensão do assunto, sem que tenhamos necessidade da realização de abordagem minuciosa sobre a produção de cada um de seus pares.

como corrobora Antunes, comentando sobre um artigo publicado no jornal O Estado de São Paulo em 30/08/1916 após o concerto de Canhoto, realizado no Salão do Automóvel em São Paulo, juntamente com uma conferência sobre instrumentos musicais ministrada pelo Sr. Manuel Leiroz:

Causa vivo interesse realmente o recital de Canhoto, pois nos dias posteriores vários artigos foram publicados enfatizando as qualidades do violonista e também a conferência, que “reabilitaria o instrumento”. Do ponto de vista histórico o fato interessa sobremaneira para o instrumento em São Paulo, pois pela primeira vez se falou de forma mais “séria” sobre as possibilidades reais que o violão poderia atingir. (ANTUNES, 2002, p. 53).

Um terceiro violonista dessa geração que merece ser citado é o cuiabano Levino Albano da Conceição (1895 – 1955). Tendo ficado cego na infância, *aos nove anos já era tido como um dos melhores violonistas de Cuiabá (...) e pouco depois já estava em Niterói, estudando no Instituto Benjamin Constant*” (MARCONDES, 1998, p. 208). Suas atuações em cinemas de Aquidauana e Corumbá estão documentadas pela imprensa local e ainda hoje, há uma placa em homenagem à sua atuação frente à Banda Militar de Corumbá. Notável também é o fato de Conceição ter recebido um verbete seu no dicionário de Domingo Prat (1886 – 1944) e de ter obras suas gravadas por Agustín Barrios Mangoré (1885-1944)⁶.

Seria ainda possível citar algumas dezenas de nomes de violonistas que trabalharam no período até aqui tratado (com menor precisão e menor número de fontes), contudo, as carreiras de Levino Albano da Conceição, Canhoto e João Pernambuco, além de emblemáticas, nos revelam a mudança do *status* social do violão solista no Brasil, no

⁶ O *Diccionario de Guitarristas* de Domingo Prat foi publicado em 1934 e sua atualização impressiona pela abrangência estilística e geográfica, por trazer informações sobre fatos ocorridos um ano antes de sua publicação e por conter biografias de violonistas brasileiros que são quase desconhecidos por nós, hoje. Tal dicionário constitui uma das mais importantes fontes, sobretudo no que concerne a uma visão externa e absolutamente erudita - na concepção daquele tempo - sobre o movimento violonístico brasileiro das três primeiras décadas do Século XX.

decorrer das primeiras décadas do século XX e nos indicam já, a possibilidade de uma profissão ligada ao instrumento. Em resumo, no final do século XIX, o violão ainda era associado à vadiagem⁷ e era considerado pela crítica musical como um instrumento “menor” e indigno das salas de concerto. Já nos anos 20, a crítica estava bem mais receptiva e a carreira já alcançava status profissional, graças, sobretudo ao enorme campo de trabalho aberto nas salas de cinema - onde se escutava violão solo ou em conjuntos maiores - e às gravações e apresentações realizadas pelos primeiros solistas em teatros e espaços públicos. Essa tradição popular seguiu se fortalecendo durante a época de ouro do rádio e violonistas como Dilermando Reis (1916 – 1977), Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto (1915 – 1955) e Laurindo de Almeida (1917 – 1995) alcançaram popularidade comparável à dos artistas populares da mídia de nossos dias. Assim, podemos dizer que o rádio recém implantado consolidou a profissão de violonista e ajudou a disseminar a arte do violão solo dentro da cultura brasileira: o estigma de instrumento maldito estava ficando cada vez mais distante e a linhagem de violonistas populares seguiu Bossa Nova adentro, com nomes como Luis Bonfá (1922 – 2001), Paulinho Nogueira (1929 – 2003), Baden Powell (1937 – 2000), Rafael Rabelo (1962 – 2001) e atualmente representado por violonistas como Paulo Bellinati (1950), Marco Pereira (1950), Yamandu Costa (1980) e Marcus Tardelli (1977).

3) Violão erudito brasileiro

Não é incomum que um violonista de formação erudita se utilize do repertório popular em seus concertos. Esse fenômeno não é privilégio dos brasileiros, pois o mesmo

⁷ Antunes (2002, p. 47) nos informa que por este motivo, o pai de Canhoto havia proibido que se tocasse o violão em casa e em certa ocasião chegou a quebrar o instrumento, para que não fosse praticado.

se poderia dizer de um violonista argentino quanto ao tango ou de um uruguaio em relação à milonga. No Brasil, um dos primeiros solistas conhecidos do instrumento que buscou formação e repertório diferente dos chorões foi Ernani Figueiredo (? – 1917). Ele já possuía instrução musical quando começou a estudar violão e deixou registrado que para se aperfeiçoar, adquiriu um método de Ferdinando Carulli (1770 – 1841) sem ter, contudo quem lhe ensinasse. Por fim, encontrou um certo Sr. Colchoeiro (membro naturalmente de uma classe popular) que lhe ministrou aulas de violão. Esse fato reafirma a tônica deste artigo: que o instrumento, pertencente á alta sociedade européia, entre 1810 e 1840, passara, no Brasil, completamente à cultura popular. Notamos esse fato na fala do próprio Figueiredo, se referindo à sua busca pelo aprendizado violonístico: *só encontrava ironia e referências de menoscabo a tal instrumento que reputavam de qualidade e de técnica insignificantes.* (apud TABORDA, 2004, p.61).

Outro pioneiro do violão clássico - ou “por música”, como era também chamado na época - foi o pernambucano Quincas Laranjeiras (1873 – 1935), outro caso de violonista brasileiro elogiado no dicionário de Domingo Prat – o que indica integração entre o ambiente violonístico brasileiro e argentino. Comparando a citação abaixo, com a descrição dos tempos de estudo de Ernani Figueiredo (parágrafo acima) podemos notar a mudança de *status* social do violão, que ocorreu nas primeiras décadas do século XX:

Nesse período o grande mestre do violão no Rio de Janeiro foi Joaquim Francisco dos Santos, conhecido por Quincas Laranjeiras. (...) Formou músicos, entre os quais Levino Conceição, José Augusto de Freitas e Antonio Rebello, mas parece não ter havido violonista na cidade que não mantivesse contato e aproveitasse os conhecimentos musicais de Quincas. Foi precursor do ensino de violão para senhoras da boa sociedade, movimento que tomou corpo em fins dos anos 20, contribuindo com a transcrição de canções para as quais provia o acompanhamento, material que passou a publicar no suplemento dominical do Correio da Manhã a partir de 1927. (TABORDA, 1995, p. 70).

É notório que na década de 1920 do século passado, o violão já era estudado nas casas da alta sociedade carioca e Laranjeiras mostrava-se como uma espécie de “embaixador do violão”. Dessa forma, apesar de unidas naquele tempo, temos já duas tradições: a tradição do violão de concerto, que recém se iniciava, e a tradição popular, mais sedimentada e que começava a se mostrar emblemática da cultura brasileira. Seguindo a trilha da tradição de concerto, no ano de 1927, foi organizado pelo Jornal *Correio da Manhã* um concurso no qual participaram Américo Jacomino, uma jovem violonista carioca - Ivone Rebello - e Manoel de Lima – pernambucano autodidata que estava de passagem pelo Rio de Janeiro. Os patronos de cada prêmio do concurso eram Quincas Laranjeiras, João Pernambuco e Levino Albano da Conceição. É notório que dois dos vencedores não eram exatamente ligados à tradição de concertos, como destacamos abaixo no balanço feito por Márcia Taborda a respeito desse concurso, que inclui a citação de um artigo de Dantas de Souza Pombo, publicado na revista “*O violão*”, de abril de 1929:

Temos assim um claro panorama do nível técnico/musical do violão carioca. A menina Ivonne Rebello, de aproximadamente 10 anos de idade, foi a única a apresentar alguma obra do repertório clássico. (...). O cego Manuelito chamou grande atenção por tocar com o violão repousado sobre ambas as pernas. A sonoridade que produzia era comparada a de um harpista, e sua participação atraiu a audiência principalmente pela qualidade ‘circense’ da performance, que de alguma forma remetia à grande tradição dos trovadores medievais, que além de entoar canções do tempo, se valiam de ursos, macacos, malabarismos de toda sorte, recursos todos que facilitassem a aproximação com o público. Manuel de Lima, terceiro colocado, recebeu o prêmio Levino Conceição. Finalmente, coube ao paulista Américo Jacomino, o prêmio João Pernambuco. (...) Apesar de proclamado com unanimidade vencedor do concurso, a revista *O Violão* ao comentar a iniciativa, compreendeu que não havia ainda violonista que dominasse a técnica de execução do instrumento: (...). *Bem sabiam os organizadores desta festa que ainda não tínhamos virtuosos capazes de se aproximarem de Josephina Robledo, Segovia ou Llobet, porém, tinham a certeza de que não lançavam semente em terreno safaro.* O que o concurso revelou de fato, é que ainda não havia no Rio de Janeiro artista que dominasse a técnica do violão. (TABORDA, 1995, p.72 a 75)

A afirmação de Taborda sentencia que ainda não havia violonistas que dominassem a técnica do instrumento e a partir dessa afirmação, nos perguntamos: qual seria a diferença entre a interpretação dos brasileiros e de seus pares europeus - como Segóvia Llobet e Robledo, citados pelo autor da revista *O Violão?* Essa pergunta nos obriga a interromper o relato sobre desenvolvimento do violão erudito em terras brasileiras para expormos a situação do violão no velho continente, a fim de traçarmos comparações de forma mais objetiva.

Durante a segunda metade do séc. XIX, na Europa, o violão encontrava-se completamente afastado das salas de concerto e era cultivado principalmente por amadores e por alguns poucos virtuosos que se apresentavam em círculos de aficionados⁸. Francisco Tárrega (1852-1909) foi um dos principais responsáveis pelo restabelecimento do violão no ambiente de concertos. Ele teve uma educação musical consistente - bem diferente dos solistas do violão da época, que primavam, sobretudo pelo virtuosismo – e realizou concertos nos principais conservatórios e teatros da Europa, com um repertório composto de transcrições entendido como clássico na época, que incluía obras de compositores como Bach, Beethoven, Chopin e Schumann, entre outros. Também executava um instrumento de sonoridade mais potente do que os violões do início do século, o que lhe permitiu a entrada em maiores salas de concertos⁹. Como compositor, sua produção se resumia a pequenas

⁸ No início do século XIX, os violões já possuíam *scordatura* e formas aproximadas às do instrumento moderno, com dimensões menores. Era muito popular entre a pequena e média burguesia, como uma espécie de substituto ao instrumento aristocrático por excelência - o piano (CHAPALAIN, 1999, p.12 e 13). Esse instrumento oitocentista – chamado em nossos dias de guitarra clássico-romântica, teve rápido declínio de popularidade, em virtude da popularização do piano e da ascensão dos grandes virtuosos do teclado - como F. Liszt, S. Thalberg, Clara Schumann, etc. (CHAPALAIN, 1999, p.173 e 174) - e já na década de 1850 era considerado como um instrumento ultrapassado.

⁹ Um fator que concorria para o declínio da guitarra clássico-romântica era a sonoridade menos potente, pois sua estrutura interna não possuía o leque harmônico que nos violões modernos funciona como um distribuidor/amplificador da sonoridade sobre o tampo do instrumento. Na segunda metade do século XIX, o construtor Antonio Torres Jurado (1817 – 1892) criou na Espanha um novo *design* com um sistema de construção interna do tampo que possibilitou a ampliação da sonoridade do instrumento (ROMANILLOS,

peças de caráter, danças ou temas com variações, com clara influência da música de salão da época (CHAPALAIN, 1999, p. 342- 344). O principal legado desse violonista – mais que suas obras ou transcrições - foi a formação de uma geração de intérpretes de técnica apurada e que buscava maior erudição e aproximação do ambiente da música de concerto da época. Dentre os discípulos de Tárrega, destacamos: Miguel Llobet (1878- 1938) Domingo Prat e Emilio Pujol (1886 – 1980) (GLOEDEN, 1996, p. 48).

Essa busca pela aceitação do violão dentro da música culta se tornou o principal objetivo dos violonistas da primeira metade do século XX e o mais relevante nome desse movimento foi Andrés Segóvia (1893 – 1986). Mas em que se distinguiam esses violonistas europeus de seus colegas brasileiros ? As diferenças são algumas vezes sutis, mas decisivas: em primeiro lugar, se distinguiam pelo repertório: o *tarreguiano* não tinha um perfil muito diferente do repertório praticado aqui (pequenas peças românticas, música de salão e transcrições), mas tinha em vista a música de concerto do início do século XX e segundo os parâmetros dessa tradição, era mais refinado. Já na década de 1920, quando os discípulos de Tárrega e principalmente Andrés Segovia impulsionam o comissionamento de um repertório específico para o violão - escrito por compositores não violonistas e composto por obras de maior fôlego -, estabeleceu-se um novo parâmetro para a criação de novos repertórios que estavam dentro da tradição do compositor/interprete (GLOEDEN, 1996). Essas obras, além de pouco acessíveis, estavam muito distantes da linguagem musical e idiomática, esperada e almejada por nossos violonistas. Outras diferenciações eram: o refinamento técnico (Tárrega foi um reformulador dos parâmetros técnicos do instrumento e seus alunos apresentavam considerável refinamento); ps referenciais: os

2008, p. 119). Este instrumento mais sonoro, difundido por Julian Arcas (1832 – 1882) e principalmente pelas mãos de Francisco Tárrega (1852-1909), torna-se fator principal no processo de integração do violão ao ambiente da música erudita (CHAPALAIN, 1999, p. 250-253).

modelos ideais de interpretação para os violonistas espanhóis miravam os grandes pianistas e demais músicos da tradição central da música de concerto e por isso, as interpretações desses violonistas soavam mais próximas de tal tradição, enquanto os violonistas brasileiros buscavam revelar seus dotes virtuosísticos e agradar a um público afeito a arroubos e exageros sentimentais, o que naturalmente resultaria em interpretações maneiristas - como fica claro na avaliação que Taborda faz do cego Manoelito; a concepção sonora: as cordas de aço – muito comuns no Brasil, por sua maior durabilidade, resistência e fácil acesso - eram impensáveis dentro da estética *tarreguiana* e *segoviana*, pois apresentavam sonoridade estridente e tradicionalmente se ligavam a uma linha não erudita na Europa, já que há mais de quatro séculos os intérpretes e compositores cultos sempre se utilizaram das cordas feitas de tripa - essa condição só mudou no Pós-guerra com o advento das cordas de nylon.

Assim, podemos dizer que faltava aos violonistas brasileiros do início do século XX a motivação de pertencer ao ambiente de concertos e essa falta os privava de objetivos em acordo com essa tradição. É justificável que os violonistas brasileiros não buscassem, com tanto entusiasmo, participar do ambiente de concertos: a distância entre as tradições era – pelo menos aos olhos dos violonistas brasileiros – ainda intransponível e o próprio círculo de concertos, pouco sedutor. Havia, sobretudo, muito preconceito em torno das possibilidades do violão como instrumento de concerto e a execução dos violonistas brasileiros apenas ratificava esse preconceito, como podemos verificar na crítica abaixo, publicada no Jornal do Comercio em 07/05/1916, após um concerto de Ernani de Figueiredo e Brant Horta:

Os reclamos na pompa de sua fértil adjetivação, elevaram às culminâncias de concerto artístico uma audição de violão. Debalde os cultivadores desse instrumento procuram fazê-lo ascender aos círculos onde a arte paira. Tem sido um esforço vão o que se desenvolve neste sentido. O violão não tem ido além de simples acompanhador de modinhas. E quando algum virtuosi (sic) quer dele tirar efeitos mais elevados na arte dos sons, jamais consegue o objetivo desejado, ou mesmo resultado seriamente apreciado. A arte, no violão, não passou por isso, até agora, do seu aspecto puramente pittoresco [sic]. Não quer isso dizer que o popular instrumento não tenha seus apreciadores e mesmo apaixonados. E que os tem em elevado número provou-o a concorrência [sic] de hontem [sic] no salão nobre do edifício do Jornal do Commercio. (*apud* TABORDA, 2004, p.63)

Na visão de Taborda (2004, p. 63 e 67), comentando justamente a posição acima exemplificada:

O primeiro passo para reverter este quadro foi dado em julho de 1916, quando o Rio de Janeiro recebeu a visita do violonista paraguaio Augustín Barrios Mangoré (1885-1944), um grande músico e destacado compositor” [...] incentivo ainda maior, foi a visita da violonista espanhola Josefina Robledo, que entre tantos méritos possuía a credencial de ter sido aluna direta de Francisco Tárrega (1852-1909), grande nome do violão espanhol [...].

Essa leitura é ratificada por diferentes autores (ANTUNES, 2002, p. 32-46; BARTOLONI, 2000 p. 43 a 176) e Maurício Orosco (2001, p. 21) assim resume:

“A vinda do paraguaio Augustin Barrios e da espanhola Josefina Robledo para recitais na cidade de São Paulo, em 1917, completariam este quadro divisor de águas, influenciando o meio de forma direta e imediata pela referência técnica que proporcionavam e também a médio e longo prazo, através da veiculação de um repertório distinto, composto por transcrições e peças escritas originalmente para o violão.”

É verdade que desde os tempos do Império, há registros de passagens pelo Brasil de violonistas com qualidade técnica superior (ANTUNES, 2002, p. 14-31; TABORDA, 2004, p. 50-61), mas podemos afirmar que as atuações de Barrios e Robledo foram de notável importância para o desenvolvimento do violão de concerto no país, especialmente pelo envolvimento que ambos tiveram com a vida musical daquele tempo. É claro que não se trata exatamente do mesmo tipo de perfil artístico, pois enquanto Barrios era um violonista praticamente autodidata, que acrisolou sua refinada técnica e seu latino-

americano gosto no consistente e conservador ambiente violonístico da Bacia do Prata¹⁰, tocando em um violão com cordas de aço, Robledo era literalmente uma dama do violão moderno da época – ainda mais por ser europeia e discípula do lendário Francisco Tárrega. De qualquer forma, os críticos enxergaram, nos dois estrangeiros, condições bem superiores às que encontravam em seus pares brasileiros e não pouparam elogios à arte de ambos, considerando suas execuções como exemplificadoras das possibilidades musicais do instrumento – fato que constitui um grande progresso para o estabelecimento do violão como instrumento de concerto¹¹.

As presenças referenciais de Robledo e Barrios foram assim, impulsionadoras de um processo de refinamento técnico e artístico da classe violonística brasileira no qual notamos a professores brasileiros notavelmente engajados, como Osvaldo Soares (1884-1966), Atílio Bernardini (1888 – 1975) e de violonistas e professores que estabeleceram-se no Brasil entre as décadas de 30 e 60 do século passado, como os portugueses Antonio Rebello (1902 – 1996) e Manuel São Marcos, o uruguaio Isaías Sávio (1901 – 1977), o

¹⁰ Na Bacia do Rio Prata encontramos forte ligação do violão com a cultura popular. Por outro lado, as capitais – Montevideú e Buenos Aires – tiveram um desenvolvimento erudito do violão muito superior ao encontrado no Brasil (PEREIRA, 2003, p. 57-61).

¹¹ Segue abaixo artigo publicado em O Estado de São Paulo: *“O violão, como aqui já uma vez dissemos, é um instrumento que teve no seu longínquo passado um grande esplendor. Caiu mais tarde, maltratado pelas mãos mercenárias de quem lhe não conhecia a estrutura, a alma, nem a capacidade de produção. Modernamente, começa a reabilitar os seus créditos, já interessa os círculos artísticos e documenta nos grandes salões as suas qualidades de instrumento aristocrático. É claro que, para isso, só tendo ao seu serviço, dentro de uma esfera superior de arte, cultores da envergadura de Tárrega, que é o violonista mais maravilhoso que há hoje em Espanha, ou Barrios, o professor paraguaio que ainda não há muito sensibilizou o nosso público ou ainda Josefina Robledo, que ontem à tarde, na audição especial que ofereceu à imprensa, afirmou exuberantemente as suas altas qualidades de ‘virtuose’, provando ao mesmo tempo como esse instrumento, dominado por mãos autorizadas, pode interpretar os grandes clássicos. (...) Pertencem-lhe essa especialidade de efeitos, e só vendo a artista é que se pode fazer uma idéia exata da superioridade com que ela os consegue tirar das cordas do seu instrumento. Em Jota Aragoneza a execução de Robledo obedece a um estilo profundamente sentimental. Sente-se bem através daqueles sons a alma de uma região singular com as suas canções abeberadas de melancolia, que os dedos da artista e o seu espírito enamorado traduzem com suavíssima ternura. “Em resumo, a sra. Robledo é, no violão, uma artista finíssima, que o público vai apreciar, dentro em breve, num dos nossos primeiros salões”.* (O Estado de S. Paulo 24 de julho de 1917, p. 04, apud ANTUNES, 2002, p. 38)

espanhol José Carrión (1924 - 1987) e, um caso especial: a argentina Monina Távora, discípula de Segovia. Em 1947, Sávio fundou a cátedra de violão no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e em 1960, o curso foi reconhecido sendo este fato, um marco em relação à oficialização do ensino do violão no país (OROSCO, 2002, p.35). Sávio e São Marcos consolidaram um importante mercado editorial junto às casas Vitale e Ricordi, com generosos catálogos de obras originais, didáticas e transcrições, proporcionando o aumento do cultivo do instrumento. Com isto, foram estabelecidos padrões de qualidade aos instrumentos fabricados pelas firmas Giannini, Di Giorgio e Del Vecchio, estabelecidas no Brasil nas primeira metade do século XX.

É justamente a partir da década de 1960 que a escola violonística brasileira começa a obter projeção internacional com nomes como: Maria Lívia São Marcos (1942) e Antônio Carlos Barbosa Lima (1944) – ambos alunos de Isaías Sávio – e Turíbio Santos (1943), de Rebello. Da mesma geração e com importante carreira no país, temos os violonistas Geraldo Ribeiro (1939), João Pedro Borges e Henrique Annes (1946), estes dois últimos, alunos de Carrión¹². Monina Távora revelou dois dos grandes duos da história do instrumento: os irmãos Sérgio e Eduardo Abreu e Sérgio e Odair Assad, que estabeleciam os mais altos níveis de execução e tratamentos de processos de transcrição. Toda essa geração teve como referência o eminente Andrés Segovia e alguns, como Barbosa Lima, Turíbio Santos e Maria Lívia São Marcos, foram seus alunos em cursos na Europa. Vindos de Sávio e Rebello, novos professores como Jodacil Damasceno e Leo Soares no Rio de Janeiro e Henrique Pinto em São Paulo iniciavam seus trabalhos na formação de gerações

¹² Carrión foi discípulo de Emílio Pujol e graduado em vihuela e violoncelo. Sua atividade didática e artística no nordeste brasileiro é inestimável.

de intérpretes e professores que hoje atuam nas nossas principais instituições de ensino de música.

Outro marco para o estabelecimento do violão erudito no Brasil foi a primeira edição dos Seminários Internacionais de Violão em Porto Alegre, ocorrida em 1969. Esses seminários foram promovidos pelo Liceu Palestrina, dirigidos pelo Prof. Antonio Crivellaro e tiveram seu apogeu nas décadas de setenta e oitenta do século passado, com uma derradeira edição em 1995. Tratava-se de um curso de férias, cujas atividades incluíam um celebrado concurso e congregavam estudantes, professores e concertistas de diversos países, especialmente sul-americanos. Os seminários de Porto Alegre rapidamente obtiveram repercussão internacional pelo alto nível de excelência e pelas novas possibilidades de intercâmbio entre escolas e tendências, proporcionando para os brasileiros um salto qualitativo nas áreas da *performance* e ensino.

Na mesma época dos SIV de Porto Alegre, consolidava-se no Brasil a presença do violão no ensino superior em instituições públicas e privadas. Turíbio Santos, Jodacil Damasceno, Leo Soares e Henrique Pinto se incorporam a esta nova fase do violão na academia com uma geração de professores, intérpretes e compositores das mais variadas tendências - da música antiga historicamente informada ao repertório contemporâneo, passando pela música popular. Dentre esses professores e violonistas acadêmicos podemos citar: José Lucena Vaz (UFMG), Fidja Nicolai Siqueira (UFRGS), Eustáquio Grilo (UnB), Edelson Gloeden (USP), Giacomo Bartoloni (UNESP), Gisela Nogueira (UNESP), Daniel Wolf (UFRGS), Eduardo Meirinhos (UFG), Nicolas de Souza Barros (UNIRIO), Werner Aguiar (UFG), Fernando Araújo (UFMG), Eduardo Campolina (UFMG), Mario Ulloa (UFBA), Krishna Salinas Paz (UFSM), Orlando Fraga (UFPA) e Gilson Antunes (UFPB)

¹³. A partir de meados dos anos 90, incrementam-se os estudos sobre violão nos cursos de Pós-graduação. Em recente tese defendida por Gilson Antunes, foram levantadas e analisadas mais de uma centena de trabalhos de mestrado e doutorado sobre violão defendidas entre 1991 e 2007 (ANTUNES, 2012).

Muitos destacados artistas não buscaram o ambiente acadêmico como atividade de ensino principal e mantiveram brilhantes carreiras, como é o caso de Marcelo Kayath, Paulo Porto Alegre, Paulo Martelli e Fabio Zanon¹⁴.

Uma área que foi beneficiada pelo crescente movimento violonístico foi a *lutheria*¹⁵. No Brasil, a construção de instrumentos esteve por um longo período no século XX associada às fabricas, como vimos acima. A *lutheria* nacional ganha novo impulso, sobretudo impulsionada por um mercado interno - mais exigente e consciente dos parâmetros internacionais de construção de violões -, o que gerou um avanço qualitativo e posteriormente quantitativo na produção de instrumentos voltados para a tradição de concerto. Dos pioneiros da construção artesanal a partir dos anos 70 citamos: Antonio Rebello, Joaquim Dornelas, Sughemitsu Sughiana, Sérgio Abreu e Roberto Gomes¹⁶.

¹³ Há aqui uma extensa relação que não podemos especificar de forma completa neste artigo. Nos limitamos à geração pioneira e aos vindos dos SIVs de Porto Alegre.

¹⁴ A este ponto da descrição das gerações de intérpretes, qualquer aprofundamento seria inútil para os propósitos deste artigo. Isto porque nos anos oitenta, a arte do violão de concerto já estava consolidada tanto em termos de qualidade técnica quanto em atualização em relação a outros grandes centros.

¹⁵ O termo *lutheria* se refere à construção artesanal de instrumentos de cordas.

¹⁶ Aqui também temos uma relação expressiva e em expansão por todo o país.

4) A formação do repertório erudito brasileiro

Nas primeiras décadas do século XX, o repertório escrito no Brasil consistia de gêneros populares rurais e urbanos e de danças de salão. Uma exceção são as obras de Villa-Lobos para violão solo, que compreendem três distintos ciclos: *A Suíte popular brasileira* (1908 – 1923), o *Chôros n.º.1* (1921), os *Doze Estudos* (1924 – 1929) e os *Cinco Prelúdios* (1940)¹⁷. Villa-Lobos foi exímio violonista e mantinha contato com os músicos populares da época através do violão. *A Suíte popular brasileira*, por razões editoriais, não foi originalmente escrita como uma suíte: eram peças isoladas em forma de danças de salão e de música dos chorões da passagem do século XIX para o início do século XX. A última peça, o *Chorinho*, tem um caráter mais moderno, por sua harmonia e forma, soando muito mais como uma releitura à maneira neoclássica francesa do que como um choro tradicional. Essa suíte traz algumas das primeiras obras que conhecemos do compositor e seu mérito está no tratamento da escrita violonística, com encadeamentos e efeitos inusitados para o ambiente do choro, na qual a obra se insere e inaugurando assim, o repertório do violão solista brasileiro já dentro do modernismo nacionalista, uma vez que essas obras, a despeito de se utilizarem de formas e frases características dos chorões, apresentam refinamentos idiomáticos e de encadeamentos harmônicos que fazem com que consideremos essas peças como apropriações modernistas dos gêneros populares e não como obras populares autênticas.

O *Chôros n.º.1*, dedicado a Ernesto Nazareth, é uma obra de traços tipicamente urbanos que abre o grande ciclo dos *Choros*, no qual Villa-Lobos realizava sua leitura da

¹⁷ Em sua última década de vida, Villa Lobos compôs ainda o *Concerto para violão e pequena orquestra* (1951), que pode ser considerado como uma obra que sintetiza toda sua produção violonística.

música brasileira dentro de uma ótica vanguardista e, neste contexto, no mesmo período, foram concebidos os *Doze Estudos*. Esta obra, dedicada a Segovia, redimensiona o repertório e apresenta um tratamento diferenciado da maneira de compor para o instrumento na primeira metade do Século XX. Essa série dos *Doze Estudos* – atualmente considerada como divisor de águas do repertório violonístico mundial (PRADA, 2008, p.85) – ficou inédita por mais de duas décadas e no final de 1943, o violonista uruguaio Abel Carlevaro (1916 – 2001) encontrava-se no Rio de Janeiro, justamente estudando com Villa-Lobos alguns estudos da série¹⁸. O ciclo em questão constitui uma música construída a partir das características iminentes do instrumento e explora os limites da técnica, não por ter isso como um fim, mas como resultado de sua própria visão do instrumento. Essas obras de Villa-Lobos seguiram como exemplos solitários e pouco conhecidos no Brasil até a década de 1940, quando outros compositores iniciam uma produção erudita para o instrumento. Temos em 1944 a primeira obra de Guarnieri – o *Ponteio para violão*, que teve como consultor Abel Carlevaro, a quem foi dedicada. Nessa mesma linha – de compositores eruditos escrevendo obras para que fossem dedicadas a intérpretes profissionais - temos a *Suíte* (1946) de Guerra-Peixe, que se apresenta como uma tentativa de integração entre a técnica dodecafônica e o material musical popular brasileiro (VETROMILHA, 2000, p. 48).

Outro compositor que contribuiu para o início da formação do repertório de concerto no Brasil foi Radamés Gnattali (1906 -1988), que trabalhou na Rádio Nacional, ao lado de ícones do violão popular - como Garoto e Dilermando Reis - e pode ser considerado

¹⁸ Segundo o próprio Carlevaro, seu primeiro contato com os *Estudos* para violão se deu na casa de Villa Lobos, com o pianista espanhol radicado no Brasil Tomás Terán (1865 - 1964), fato que reforça a tese de que a escola violonística local ainda não estava preparada para uma obra da envergadura dos *Doze Estudos* (GLOEDEN, 2006. p.19 a 23) ou obras de igual dimensão do repertório segoviano.

entre seus pares como o que melhor transpôs barreiras formais entre o erudito e o popular¹⁹. A contribuição desse compositor para o repertório é bastante significativa, pois inclui concertos para violão e orquestra, música de câmara, pequenas suítes para violão solo, além de um ciclo de *Dez Estudos*. O também nacionalista Francisco Mignone (1897 – 1986) inicia sua produção violonística na década de 1950, com pequenas peças avulsas. Contudo foi em 1970, após ter sido incentivado pelo violonista Antonio Carlos Barbosa Lima, na segunda edição dos Seminários de Porto Alegre, que Mignone escreveu seus dois grandes ciclos para o instrumento: as *Doze Valsas Brasileiras em Forma de Estudos* e os *Doze Estudos para violão*. Ainda no período inicial de formação do repertório de concerto para violão, escrito por compositores não-violonistas, destacam-se também os compositores orientados na época por Camargo Guarnieri, como Ascendino Theodoro Nogueira (1913 – 2001), Osvaldo Lacerda (1927) e Sérgio Vasconcelos-Correa (1934) (PEREIRA, 2011, p.270).

Assim, no início da formação do repertório erudito nacional, temos principalmente obras de compositores ligados ao nacionalismo: a renovação da linguagem do repertório do instrumento – em direção à estética da vanguarda européia do Pós-guerra – só se deu na década de 1970, com as obras de Edino Krieger (1928), Marlos Nobre (1939), Jorge Antunes (1942) e Almeida Prado (1943). A partir deste momento, podemos dizer que a tradição do violão erudito brasileiro já estava consolidada dentro dos parâmetros apresentados no início deste artigo.

¹⁹ Na verdade, os elementos da música popular urbana estavam dispersos em discursos muito mais próximos da tonalidade e Gnattali os condensava e os justapunha em suas composições de forma a amplificar a complexidade contida na música popular, terminando por criar um nacionalismo próprio e intuitivo, sem precedentes no repertório erudito nacional.

Algumas considerações finais

Este trabalho não pretendeu ser um panorama da história do violão no país - isto seria inviável em um trabalho destas proporções. Procuramos sim, verificar alguns pontos referenciais para que o instrumento se afirmasse dentro da tradição da música de concerto, considerando como condição para tal, a consolidação de um repertório erudito (e suas interfaces) e a formação e de uma classe de intérpretes com nível técnico e intelectual desenvolvidos a ponto de executar o repertório internacional e o repertório local, considerando aspectos estilísticos de cada período histórico e observando ainda as inovações propostas pelas recentes pesquisas em música. Para tanto, a articulação do violão dentro da área acadêmica se fez imprescindível tanto para o ensino como para o resgate histórico do seu repertório.

O processo se iniciou com a aceitação do violão como um instrumento “de família” – e posteriormente como um instrumento que apresentava potencialidades para atuar nas salas de concertos. Essas duas etapas tiveram como principais atores, respectivamente, os violonistas da tradição do choro – primeiramente ligados aos cinemas e saraus e posteriormente ao rádio – e os concertistas internacionais que por aqui passaram – em especial, Barrios e Robledo. A segunda etapa do processo foi a criação de uma classe de intérpretes mais preparados para as salas de concerto, tanto tecnicamente quanto esteticamente, fato que só ocorreu após o trabalho de importantes professores que atuaram em meados do século XX e após o contato mais direto dos violonistas brasileiros com a produção fonográfica internacional do violão de concerto em meados do século passado. Um terceiro fator determinante foi a criação de um repertório erudito brasileiro, que teve seu primeiro momento com Villa-Lobos, se desenvolveu até a década de 60 quase que

exclusivamente através de compositores nacionalistas e já na década de setenta foi acrescido de obras ligadas à linguagem da música de vanguarda do Pós-guerra. Por fim, o desenvolvimento da *lutheria* e, principalmente, a inserção do violão como objeto de estudo e ensino da academia foram fatores relevantes para a consolidação do violão como instrumento de concerto.

Referências

ANNES, Henrique; PHAELANTE, Renato. **Dedilhando Pernambuco: resgate musical – compositores pernambucanos**. Recife, 2005.

ANTUNES, Gilson Uehara. **Américo Jacomino “Canhoto” e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo**. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2002.

_____. **O violão nos programas de Pós-graduação e na sala de aula: amostragem e possibilidades**. Tese (Doutorado). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2012.

ARAUJO, Mozart de. **A modinha e o lundú no Século XVIII**. 1 ed. São Paulo: Ed. Ricordi Brasileira, 1963.

CHAPALAIN, Guy. **La guitare et son repertoire au XIX siècle 1850-1920 : novations et permanence**. Paris: Université de Paris-Sorbonne, 1999.

DUDEQUE, Norton Eloy. **História do Violão**. Curitiba: Editora da UFPR, 1994.

GLOEDEN, Edelson. **O ressurgimento do violão no século XX: Miguel Llobet, Emilio Pujol e Andrés Segovia**. 1996. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1996.

GLOEDEN, Edelson; ESCANDE, Alfredo. **Abel Carlevaro: a entrevista de São Paulo**. São Paulo: Revista Música, v. 12, p. 13-51, 2007.

GUIZZO, José Octávio. **A moderna música popular urbana de Mato Grosso do Sul**. Campo Grande, [s.n.], 1982.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2000.

ENCICLOPÉDIA da música brasileira: popular, erudita e folclórica. 3ª ed. Editor Marcos Antônio Marcondes. São Paulo: Art Editora; Publifolha, 2003.

MAMMI, Lorenzo. **Carlos Gomes**. 1ª ed. São Paulo: Ed.Publifolha, 2001.

BARROS, Guilherme A. Sauerbronn de. **Da Ópera para o Salão: o repertório doméstico do Século XX**. In revista **Dapesquisa**, vol.3, n.1. Florianópolis, 2001. Disponível em www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/musica/prof_guilherme.pdf

OROSCO, Maurício T. dos Santos. **O compositor Isaías Sávio e sua obra para violão**. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2001.

PEREIRA, Marcelo Fernandes. A contribuição de Camargo Guarnieri para o Repertório violonístico brasileiro. Tese (Doutorado). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2011.

_____, Marcelo Fernandes. A Escola Violonística de Abel Carlevaro. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2003.

PUJOL, Emilio. **Tárrega, ensayo biográfico**, Lisboa, Afonso & Moita, 1960.

TABORDA, Marcia Ermelindo. **Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro 1830/1930**. Tese (Doutorado). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.

PRADA, Teresinha. **Violão: de Villa-Lobos a Leo Brouwer**. São Paulo: Terceira Margem; CESA, 2008.

PRAT, Domingo. **Diccionario Biografico - Bibliografico - Historico - Critico de guitarras (instrumentos afines), guitarristas (Professores Compositores Concertistas Lahudistas Amateurs) Guitarreros (luthiers) Danzas y Cantos - Terminologia**. Buenos Aires, Casa Romero y Fernandez, 1934.

ROMANILLOS, José. **Antonio de Torres: Guitarrero, su vida y obra**, tradução de Julio Gimeno Garcia, 2ª edición, Almería, 2008.

USILLOS, Carlos. *Andrés Segovia*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1977.

VETROMILLA, Clayton. A suíte para violão de César Guerra-Peixe e as vanguardas de '40 e '50. **Cadernos do Colóquio**, 2001.

VIGLIETTI, Cedar. *Origen e historia de la guitarra*. Buenos Aires, Editorial Albatros, 1973.