

A narrativa do “violão vadio” e o conceito de instrumento-documento: uma sugestão teórico-metodológica

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO 2: Formação musical, diversidade e cultura: etnomusicologia e educação musical em diálogos e interações

Fernando Llanos

Escola de Música e Artes Cênicas/UFG – fernandollanos@ufg.br

Resumo. O texto analisa criticamente parte do discurso musicológico sobre as práticas musicais no violão no Brasil e a sua suposta transição, de instrumento associado à vadiagem à sua posterior aceitação social como “arte”. Focado na cidade de Rio de Janeiro de inícios do século XX, sugere-se o conceito de instrumento-documento a partir das teorias de uma etno-organologia em Bates e Jhonson. Nas conclusões adverte-se sobre os correlatos e leituras sociais desta arquetipificação.

Palavras-chave. Violão. Vadiagem. Análise crítico do discurso. Instrumento-documento.

Title. The narrative of the “vagrancy guitar” and the concept of instrument-document: a theoretical-methodological suggestion

Abstract. This article critically analyzes part of the musicological discourse on musical practices on the guitar in Brazil and its supposed transition from an instrument associated with vagrancy to its later social acceptance as “art”. Focused on the city of Rio de Janeiro at the beginning of the 20th century, the concept of document-instrument is suggested based on the theories of an ethno-organology in Bates and Jhonson. In the conclusions, we warn about the correlates and social readings of this form of archetype.

Keywords. Guitar. Vagrancy. Critical discourse analysis. Document-instrument.

1. Introdução

As pesquisas¹ que discutem a historiografia das práticas musicais no violão no Brasil reforçam constantemente uma espécie de rito de passagem do instrumento na primeira metade do século XX: da fase “vadia” (associada às camadas empobrecidas da população) até a formalização do seu ensino e ingresso como instrumento socialmente aceito (atrelado ao surgimento do ensino conservatorial² de música). A preocupação com a incidência desta narrativa nas pesquisas musicológicas (principalmente a sua aceitação enquanto fato dado, “natural”, e as suas repercussões em sala de aula), assim como as escassas análises sobre as relações de poder implícitas na reiteração de um violão desordeiro posteriormente “resgatado” pela tradição técnico-instrumental europeia motivou a busca por outras categorias de análise que pudessem elucidar melhor o fenômeno em si, a saber, o *continuum* de uma práxis instrumental complexa que extrapola as noções de erudito e popular como categorias antagônicas *per se*. De outro lado, o texto aborda a vadiagem como parte de um discurso de controle social moralizante endereçado a perpetuar a estigmatização das camadas

empobrecidas e a enfatizar a diferença entre os modelos socialmente construídos do “cidadão trabalhador” e “cidadão vadio”, tão vigentes nas políticas de modernização da Primeira República em diante.

2. O violão e a “tensão moral” da performance pública do instrumento

Nas seguintes linhas, o nosso ponto de partida contextualizará o violão e suas práticas musicais na passagem do século XIX ao XX, no Rio de Janeiro como principal centro urbano, econômico e político do país, cuja efervescência cultural fez desta cidade um palco importante para compreender como iam sendo construídas as brasilidades violonísticas:

O violão espalha-se pela cidade na medida em que no ambiente urbano se organiza e se difunde o conjunto de choro. Através dele depura-se o processo de tradução do repertório europeu para uma possível linguagem nacional. Inicialmente moldura instrumental amalgamada às formas de origem, a elas imprime caráter próprio, dando vazão ao surgimento do que se pode chamar ‘linguagem do choro’, articulação musical que transcende especificações de forma, de vestimenta e de conteúdo. Nenhum outro instrumento suscitou tantos comentários e críticas quanto o violão. [...] **Instrumento de capadócio, capoeira, boêmios e malandros.** Nessa maldição, a contrapartida simbólica: o atestado de timbre instrumental mais tipicamente brasileiro. O violão deu sempre o que falar. Nas críticas de jornais, nos concertos, na literatura. Envolveu a paixão dos que o defenderam, atraindo a mesma paixão daqueles que o atacaram. (TABORDA, 2011, cap. 4 – grifos nossos)

O violão dessa época viria a ser considerado uma “arte” (nos moldes conservatoriais) só a partir dos anos de 1916 e 1917 (CASTAGNA, ANTUNES, 1994; CASTAGNA, SCHWARZ, 1993; GLOEDEN, PEREIRA, 2012; BARTOLONI, 2000) em contraposição ao estado de uma tradição violonística “às avessas”, entendida como um tipo peculiar de prática daqueles que acumularam experiências político-poéticas que ajudaram na inserção do instrumento no convívio social e construíram “uma outra performance” empírica.

Embora esse mesmo violão sofresse preconceito entre a elite brasileira da época resulta difícil acreditar que ela mesma não tenha tido ciência e, de fato, conhecimento do instrumento. De qualquer forma, o violão estabeleceu-se como um instrumento que não compartilhou, na época, da aceitação consagrada ao violino e ao piano, considerados nobres³. Seja numa modinha brasileira ou no fado português, o violão padeceria ao longo da primeira metade do século XX do estigma de ser mero instrumento “em cujas cordas palpitam tristezas, lágrimas e risos”⁴, sendo-lhe negado o Parnaso reservado a outros instrumentos “mais altos”⁵. Ao longo de várias décadas o instrumento tornou-se sinônimo de vulgaridade e sua associação a seresteiros e chorões fixou ainda mais o seu status “popular” em oposição aos gostos “sérios” da elite dessa época (REILY, 2001, p. 163)

Por tudo isso, poder-se-ia inferir a existência de uma “tensão moral” da performance em público do instrumento?:

O reconhecimento do violão como instrumento popular por excelência, não apenas pelo desempenho enquanto suporte harmônico dos gêneros da música típica, mas pela associação às camadas desfavorecidas da sociedade, foi o mote para sustentação do discurso erigido a partir de princípios do século XX, no qual, uma vez que essencialmente popular, o violão deveria ser banido dos círculos onde a verdadeira arte seria praticada. (TABORDA, 2011, p. 196)

No ano de 1916, o recital do violonista paraguaio Agustín Barrios (1885-1944) programado em sessão reservada à imprensa, poetas, escritores e artistas, no salão nobre do edifício do Jornal do Commercio, rendeu a seguinte crítica:

[sic.] O Sr. Barrios, o illustre violonista paraguayo que ouvimos hontem na audição que offereceu á imprensa no salão do Jornal do Commercio, é um continuador da obra de Aguado, Carulli e Carcassi, não só como virtuose, também como compositor. O auditório numeroso que o appauido, estava consciente de que tinha diante de si um artista ignorado, mas realmente notável... Em todos estes números elle foi de uma correção impecavel, nitido nos trechos de virtuosidade, cantante nas melodias singelas, brilhante nos accordes cheios, claro nos trinados, admirável no vibrato gemente e expressivo, preciso nos harmônicos e fiel sempre ao pensamento musical. (apud DELVIZIO, 2011, p. 73)

Uma figura como Barrios, que também compunha as peças que tocava e dominava um variado repertório (ANTUNES, 2008, p. 24), foi de utilidade àquela parcela da sociedade que acreditava numa “viabilidade musical” do instrumento (algo como um “ato de justiça” para tirar o violão da vadiagem e levá-lo a outras “alturas”⁶ musicais) quanto no seu “decoro moral” (tanto pelo repertório escolhido como pela utilização de uma técnica instrumental, isto é, uma razão-mecânica de tradição europeia⁷).

Tudo isto, somado a um desconhecimento do repertório violonístico⁸, serviu à imprensa da época como pretexto para canalizar suas críticas a uma “suposta falta de qualidade da produção violonística brasileira” (CASTAGNA, ANTUNES, 1994, p. 3), por ocasião da passagem do músico paraguaio.

No multicultural e estratificado complexo cultural da prática musical do violão no Brasil de inícios do século XX, autodidatas, amadores e instrumentistas experientes não se vislumbravam solistas à “altura” desejada. Era como se tudo o que incumbisse ao violão, ao “processo de formação de uma escola violonística”, por assim dizê-lo, fosse definido como popular só pela maneira de tocar (OROSCO, 2001, p. 20), pela carência de virtuosos, literatura (repertório) e técnica instrumental (ZANON, 2006, p. 81).

No entanto, esse mesmo violão desdenhado reaparecia aliviado de seu estigma nas mãos de intermediários culturais, como mostra este anúncio de jornal de 1901 (Fig. 1) em que se ofertavam aulas do instrumento. A escrita do aviso parece transparecer a preocupação do professor em não querer ser confundido com os seus pares do “violão vadio”. O instrumento já aparecia em anúncios do Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro (conhecido também como Almanak Laemmert), desde 1847 (TABORDA, 2011, cap. 2):

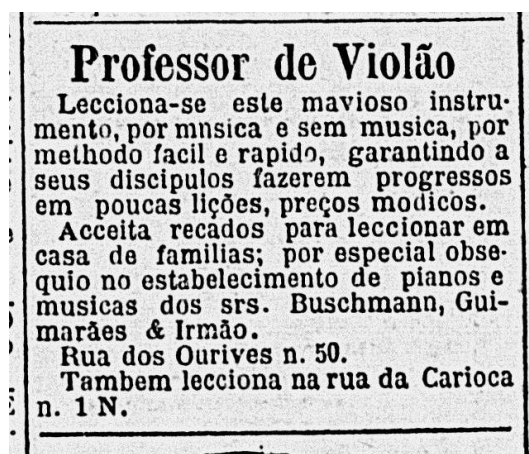


Figura 1. Aviso de aulas de violão. Jornal Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 1901 (Cf. referências bibliográficas)

Podemos, então, pensar numa comunidade formada por autodidatas, amadores e instrumentistas experientes como lugar das brasilidades violonísticas e como parte de um legado empírico do “violão brasileiro” repleto de nomes dos quais se tem pouquíssima informação (até agora). É como se o instrumento tivesse uma “vida pública” e uma “vida privada”: a pública, protagonizada pelo “violão-arte” que almeja se alinhar aos postulados de um ensino musical europeu do séc. XIX; a privada, do “violão-povo” sempre vigiado pela missão moralista das belas artes. Parte do discurso pronunciado por ocasião da instalação do Conservatório de Música do Rio de Janeiro carrega este pensamento, que se estendeu até bem entrado o século XX:

Por todas estas considerações de palpitante interesse, e por ser a cultura da música útil, moral, e necessária, é que as Nações mais ilustradas do século em que vivemos têm-se esmerado em estabelecer Conservatórios, tendentes a propagar e conservar a arte em toda a sua pureza, cônica de que as instituições humanas devem ter por base a moralidade, e que **as Belas-Artes são essencialmente morais**, porque tornam o indivíduo que as cultiva mais feliz e melhor cidadão. (SILVA *apud* AUGUSTO, 2008, p. 56-57 - grifo nosso)⁹

Em síntese, fala-se de uma suposta “incapacidade artística” (CASTAGNA, ANTUNES, 1994, p. 3) desse violão-povo, que teria as suas origens na soma de diversos fatores, entre eles, o “processo de reeuropeização marcado primordialmente pela franca subversão dos hábitos lusos” (TABORDA, 2011, cap 4), o seu estigma como instrumento associado à vadiagem, à boemia (GLOEDEN, PEREIRA, 2012, p. 72) e às seresteiras “orquestras de pobre”, mais tarde batizadas de “regionais” pelas rádios (BARTOLONI, 2000, p. 76-79).

3. A dupla condição do violão: instrumento-documento

Até aqui, propõe-se entender uma dupla condição que sugiro e denomino de instrumento-documento: a objetivação do violão enquanto elemento articulador de uma série de significados sociais a partir de sua “existência” (enquanto objeto), não apenas como depositário passivo de paixões que o defendem ou atacam, mas -como toda cultura material- considerando-o um artefato ativo construído de modo a transformar a prática musical em seus aspectos materiais, sociais e ideológicos (HODDER, 1994, p. 114). Sugiro ainda que o termo permita evidenciar a dependência simbólica entre o violão e seu executante (JOHNSON, 1995), dependência esta que afeta e ressignifica ambos arbitrariamente, permeada de contextos complexos (sociais, culturais, políticos). O entendimento aqui proposto visa deslocar uma maior atenção ao papel do violão como veículo e agente material e simbólico (BATES, 2012).

O violão enquanto instrumento-documento de uma linguagem específica (no caso, o choro) também passa por compreender o quanto ele se torna um retrato, um ato de fé, testemunha, atestado e comprovante da idiossincrasia de uma determinada época e lugar, até porque o violão acompanhou o processo de urbanização e a busca por uma sociedade industrial no país:

O violão esteve presente na sociedade brasileira, tanto nos círculos da elite quanto nas manifestações das camadas mais populares. Assumiu lugar único, **enquanto meio de execução e corporificação de representações sociais**, constituindo-se num ponto de partida privilegiado para investigar a particular dinâmica assumida pela cultura musical no Rio de Janeiro de fins do século XIX às primeiras décadas do século XX. (TABORDA, 2011, cap. 4 – grifo nosso)

Tal execução e corporificação de representações sociais desse “violão brasileiro” ao que aludem os autores acima configurar-se-ia como um instrumento-documento violentamente empobrecido (pois, na passagem do século XIX ao XX ele era sinônimo de

marginalidade), precariamente empregado (ser violonista não configurava uma profissão ou ofício *stricto sensu*), com escassa ou nula instrução formal (não existiam instituições onde aprender a tocar) e principalmente autodidata (aprendendo na prática e na tradição oral):

[...] rapazelhos de calças abombachadas, grandes cabeleiras, lenço no pescoço e chapéu desabado, parda-vascos, negros-crioulos, brancos [...] toda uma freguesia perguntona, espalhafatosa, vozeiruda, que arranca notas de dois e cinco mil-réis do fundo de lenços de chita, muito sujos, armados em carteiras, para comprar as brochurinhas, postas em capas de espavento, não raro aos empurrões, aos gritos, o violão debaixo do braço, ou experimentando flautas, oboés, cavaquinhos... É o Chico Chaleira do morro do Pinto, é o Trinca-Espinhas da Travessa da Saudade, no Mangue, o Chora-na-Macumba, o Janjão da Polaca, o Espanta-Coió, toda uma legião de cantores, de seresteiros, de serenateiros, a flor da vagabundagem carioca, essência, sumo, nata da ralé (EDMUNDO, 2003, p. 454)

No caso de Barrios, estamos frente a um instrumento-documento bastante complexo: é um violão muitas vezes elogiado pela versatilidade (EID, 2012, p. 52-60) e outras tantas criticado pela rudimentariedade (DELVIZIO, 2011, p. 180)¹⁰; é uma opção político-poética que encarnou o alter-ego “Mangoré” (p. 185-191); é um paraguaio que viveu grandes decepções em sua terra natal (p. 155,184) e teve muita vontade em desbravar o Brasil (p. 174)¹¹. Retomando o cenário da Primeira República (1889-1930) e parte da historiografia do violão que sugere 1916 como a data em que o instrumento pode ser considerado uma “arte”, nota-se a narrativa de uma cultura violonística nacional modernizada por uma erudição de concerto que introduz seus métodos, sua literatura, seu repertório e seus expoentes (além de contar com o aval progressivo da imprensa). Longe de ser um relato sobre a chegada e expansão da tradição violonística europeia no Brasil (importante, por sinal), trata-se da construção de um cânone musicológico sobre o processo de aplicação de uma metodologia etnocêntrica e positivista como chave de leitura para compreender – nessa época – os percursos do instrumento em nosso país, face aos avanços da “modernidade”:

[...] para o historiador da arte, o cânone pode ser uma armadilha. Orientar-se unicamente por ele significa renunciar à pesquisa original de fontes e reproduzir ingenuamente os discursos tradicionais. A ideia dos grandes autores e obras, bem de acordo com o paradigma historiográfico herdado do século XIX, foi fundamental para a construção do discurso predominante na história da música ocidental e, via de regra, foi reiterada pelos estudiosos da música popular até recentemente. (BAIA, 2012, p. 72)

4. Conclusões

A narrativa da vadiagem das práticas musicais no violão parece estar associada à recusa do trabalho artesanal e à condenação moral do ócio improdutivo, julgado a partir de uma visão moderna do “progresso comum”: “vadiar” toda e qualquer prática musical fazia parte

das práticas ou mecanismos de controle social da classe trabalhadora típicos de uma sociedade capitalista nessa época (CHALHOUB, 1998, p. 31). O violão de autodidatas, amadores e instrumentistas experientes tratava-se como um violão “ocioso”, à margem da sociedade. O violonismo brasileiro enquanto legado empírico da práxis instrumental parece assim reduzido, de forma maniqueísta, ao barbarismo. A tradição europeia do violão de concerto resulta, então, o paradigma disciplinador que supostamente viria “corrigir” aquela vadiagem violonística, resolvendo a nossa defasagem temporal, o nosso dilema de modernidade incompleta pela estratégia de imitação do estrangeiro (ORTIZ, 2013, p. 614)¹²

Caberia perguntar se tal instrumento sofria preconceito em todas as camadas da sociedade? Antes mesmo de concordar ou não imaginemos em quem poderia recair a origem do discurso da suposta vadiagem violonística posteriormente redimida: nas primeiras décadas do século XX, quais camadas da sociedade consideravam o violão um instrumento desmoralizado e associado à vadiagem? Foram, por acaso, a imprensa, a elite política e econômica, junto aos seus representantes institucionais (acadêmicos, escritores, músicos de conservatório, juristas etc.)? E que porcentagem da população eles representavam em relação aos desmoralizados violonistas? Quiçá um 10% da população? Não temos como saber ao certo, porém não pretendemos senão inferir para elucidar o contexto que gera a problematização aqui debatida. Nosso instrumento-documento bem poderia parafrasear o caricaturista Raul Paderneiras perguntando “dize-me o que tocas... direi de que bairro és:



Figura 2. Cenas da vida carioca (PADERNEIRAS, 1924 *apud* NERY, 2000, p. 156)

Pode-se pensar, então, que na passagem entre o século XIX e XX o Brasil já possuía um complexo cultural das suas diversas práticas violonísticas, que embora estigmatizados por uma minoria poderosa (aquele “10%” que desejamos dar a entender, mas não está demonstrado estatisticamente) foi desde sempre emblemático e prolífico para uma maioria vulnerável de anônimos autodidatas, amadores e instrumentistas experientes (e assim é até os nossos dias). Por fim, quais seriam as reais motivações para seguir perpetuando acriticamente o estigma do “violão vadio” no Brasil das primeiras décadas do século XX? Cabe refletir a respeito da vigência e os impactos de tais motivações à luz das práticas violonísticas no país e as leituras sociais das mesmas.

Referências

- ANTUNES, Gilson Uehara Gimenes. O violão nos programas de pós-graduação e na sala de aula: amostragem e possibilidades. 2012. Tese (Doutorado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. doi:10.11606/T.27.2012.tde-08032013-115003. Acesso em: 2015-09-24.
- ANTUNES, Gilson. Américo Jacomino “Canhoto” e o início do violão solo em São Paulo. *In: Anais Do II Simpósio Acadêmico de Violão da EMBAP*. Curitiba: EMBAP, 2008
- AUGUSTO, Antônio. A questão Cavalier: música e sociedade no Império e na República – 1816- 1914. 2008, 281f, Tese (Doutorado em História Social) Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro: PPGHIS, 2008.
- BAIA, Silvano Fernandes. A música popular na historiografia: reflexões sobre fontes e métodos. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 14, n. 24, p. 61-80, jan.-jun. 2012
- BARTOLONI, Giacomio. O violão na cidade de São Paulo no período de 1900 a 1950. 1995, 221 f. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho. São Paulo, 1995.
- BATES, Eliot. The Social Life of Musical Instruments. *Ethnomusicology*, Vol. 56, N° 3. 2012, pp. 363-395
- CASTAGNA, Paulo; ANTUNES, Gilson. 1916: o “violão brasileiro” já é uma arte. *Cultura Vozes*, São Paulo, ano 88, n.1, p.37-51, jan./fev. 1994
- CASTAGNA, Paulo; SCHWARZ, Werner. Uma Bibliografia do “violão brasileiro” (1916-1990). *Revista Música*, vA, n.2. São Paulo: 1993, pp. 190-218
- CHALHOUB, Sidney. Trabalho, lar e botequim. O cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- DELVIZIO, Cyro Mauricio. Agustín Barrios e o Brasil: um relato histórico sobre sua interação com o meio artístico brasileiro. Rio de Janeiro, 2011. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.



EDMUNDO, Luiz. O Rio de Janeiro do meu tempo. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2003

EID, Félix C. Música e Identidade na América Latina: O caso de Agustín Barrios “Mangoré”. 2012. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo.

GLOEDEN, Edelson; PEREIRA, Marcelo F. “De maldito a erudito: caminhos do violão solista no Brasil. In: Composição, Revista de Ciências Sociais, n° 10, ano 6. Campo Grande: UFMS, 2012, pp. 68-91

HODDER, Ian. The interpretation of documents and material culture. In: DENZIN, Norman K; LINCOLN, Yvonna S. Collecting and interpreting qualitative materials. Handbook of qualitative research paperback edition, vol. 3. Thousand Oaks: Sage Publications, 1998, pp. 110-129.

JOHNSON, Henry. An ethnomusicology of musical instruments: form, function and meaning, JASO vol. 26 N° 3 (1995), pp. 257-269

LLANOS, Carlos Fernando Elías. Nem erudito, nem popular: por uma identidade transitiva do violão brasileiro. 2018. Tese (Doutorado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. doi:10.11606/T.27.2018.tde-25072018-154131. Acesso em: 2020-07-19.

NERY, Laura Moutinho. Cenas da Vida Carioca, Raúl Pederneiras e a *belle époque* do Rio de Janeiro. 2000. 269f. Dissertação (Mestrado em História Social). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Programa de Pós Graduação em História Social da Cultura. Rio de Janeiro.

OROSCO, Maurício Tadeu dos Santos. O Compositor Isaías Sávio e suas obras para violão. 2001. 273 f. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2001.

ORTIZ, Renato. “Imagens do Brasil”. Revista Sociedade E Estado. v. 28, n°3, set.-dez., 2013, pp. 609-633

REILY, Suzel Ana. Hybridity and Segregation in the Guitar Cultures of Brazil. In: BENNET, Andy; DAWE, Kevin (eds.). Guitar Cultures. Oxford, New York: Berg Publishers, 2001, p. 157-177.

SCARDUELLI, Fabio. A Situação Atual do Ensino do Violão no Contexto Universitário Brasileiro. In: Simpósio Acadêmico De Violão Da Embap, 2011, Curitiba-PR. Anais... Curitiba, 2011. v. 1. p. 1-22.

_____.; FIORINI C. F. O violão na universidade brasileira: um diálogo com docentes através de um questionário. Per Musi, Belo Horizonte, n.31, 2015, p.215-234.

_____.; FIORINI, C. F. Formação superior em violão: um diálogo entre programa de curso e atuação profissional. Opus, Porto Alegre, v. 19, n. 1, p. 215-238, jun. 2013.

TABORDA, Marcia. Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro 1830-1930. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. [E-book]

ZANON, Fábio. Música como profissão. In: LIMA, Sonia Albano de (Org.) Performance e Interpretação Musical: uma prática interdisciplinar. São Paulo: Musa, 2006. p. 102-127.

Notas

¹ Consideramos trabalhos que sistematizaram o estado da arte das pesquisas sobre o instrumento (ANTUNES, 2012), que procuraram estabelecer diagnósticos sobre o seu ensino (SCARDUELLI, 2011; SCARDUELLI, FIORINI, 2013, 2015) e que realizaram uma análise crítica do termo "violão brasileiro" (LLANOS, 2018)

² Refere-se ao modelo pedagógico e, principalmente, ideológico dos conservatórios enquanto instituições de ensino musical. Cf.: PEREIRA, M. Ensino superior e as licenciaturas em Música (Pós Diretrizes Curriculares Nacionais 2004): um retrato do *habitus* conservatorial nos documentos curriculares. 2012. 280 f. Tese (Doutorado em Educação). Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Campo Grande, 2012.

³ Como bem confirma o comentário do *Jornal do Commercio* de 25 de julho de 1916, em referência à apresentação do violonista paraguaio Agustín Barrios no país: “Que o violão tenha um repertório limitadíssimo não admira, porque, com exceção do piano e do órgão, isso acontece a todos os instrumentos, até mesmo ao violino, cujos foros de nobreza ninguém contesta”. (*Apud* BARTOLONI, 2000, p. 58)

⁴ Cf.: “Audição de guitarra”. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 90, n.147, p.6, col. Theatros e Musica, sábado, 27 mai. 1916. (*Apud* CASTAGNA, ANTUNES, 1994, p. 2)

⁵ Importante lembrar também que foi o auge do prestígio do piano durante o período do Brasil Imperial (1822-1889) que contribuiu de certa forma para o desprestígio do violão, resultando em sua “progressiva expulsão de esferas respeitáveis” (REILY, 2001, p. 163).

⁶ Ainda nessa mesma matéria de jornal, o autor lamenta: “Sem querer dar ao violão a hierarquia aristocrática do violino, do violoncelo e de outros instrumentos que, como ele, teve no alaúde o seu remoto ancestral, em todo caso acreditamos que não se faz ainda ao violão a justiça que lhe é devida - o que, até certo ponto, se explica pela dificuldade da técnica do instrumento que ninguém, quase, tenta vencer e dominar, desanimados todos pela igualdade do timbre que lhe dá uma feição de monotonia”. (*Ibid.* - grifos nossos)

⁷ Barrios estudou a partir dos preceitos didáticos de Dionisio Aguado, Fernando Sor, Julián Arcas, e Carlos García Tolsa. Cf.: GONZÁLES, s/n, p.14 *apud* EID, 2012, p. 32; DELVIZIO, 2011, p. 27-28.

⁸ “Manuel Bandeira, em 1924, apesar de elogiar a sonoridade do instrumento, desconhece totalmente as composições para violão, daquele período ou de épocas anteriores”. Cf.: BANDEIRA, 1924, p. 463 *apud* CASTAGNA, ANTUNES, 1994, p. 4.

⁹ Discurso pronunciado por Francisco Manuel Silva na ocasião da instalação do Conservatório de Música do Rio de Janeiro (1848)

¹⁰ Pelas críticas ao uso de cordas de aço.

¹¹ Com 187 performances [entre elas saraus, concertos, participações em cinemas, rádios e etc.] em 36 cidades de 14 estados brasileiros durante suas duas turnês.

¹² “Na escala evolutiva, raça e língua, fatores determinantes nos tempos passados, já não mais interfeririam no presente nas sociedades modernas. A nação é uma entidade que se libertou dos constrangimentos pretéritos. Entretanto, o ritmo do progresso humano é desigual, raça e língua permanecem fatores essenciais nos lugares em que o ideal civilizatório não teria ainda se completado. A defasagem temporal entre a modernidade emergente e sua ausência nos países periféricos manifestaria o grau diferenciado e subalterno do processo evolutivo das nações”