



Música de salão e modernismo: o violão em São Paulo nos idos de 1920

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOLOGIA

Flávia Camargo Toni
Instituto de Estudos Brasileiros/USP
flictis@usp.br

Flavia Prando
SESC-CPF
prandoflavia@gmail.com

Resumo. A digitalização sistemática de periódicos, a organização de acervos e a investigação em fontes de referência pouco exploradas têm possibilitado a recuperação de repertório e de notícias sobre o uso do violão nas práticas musicais de parcela da sociedade da São Paulo do início do século XX. Esta comunicação revela a presença do violão na rede de sociabilidades ligada ao modernismo e aos salões da elite paulistana. Amplia, portanto, nossa percepção sobre as práticas ligadas ao instrumento naquele período e traz à luz algo da sonoridade praticada nesse contexto, através de duas valsas: *Saudosa*, de Mário Amaral e *Panamby*, de Antonio Estanislau do Amaral.

Palavras-chave. Violão; Mário Amaral; Música de salão; Antonio Estanislau do Amaral; Sociabilidades.

Ballroom Music and Modernism: the Guitar in the City of São Paulo in the 1920s

Abstract. The systematic periodical publications scanning, the organization of documentary archives and the research into largely underexplored reference sources made it possible to retrieve repertoire and information on the guitar role in musical practices of part of São Paulo society at the beginning of the 20th century. This paper reveals the presence of the guitar in the social network linked to Modernism and to the salons of São Paulo's elite. It enlarges, therefore, our perception on guitar related practices in that period and brings to light a little bit of the sound practiced in that context, through two waltzes: *Saudosa*, by Mário Amaral and *Panamby*, by Antonio Estanislau do Amaral.

Keywords. Brazilian Guitar; Mário Amaral, Antonio Estanislau do Amaral; Ballroom music; Sociabilities.



Entre partituras e pincéis

A cultura dos salões de arte, praticada desde o século XIX e vigente até o primeiro quarto do século seguinte, representou um espaço de sociabilidade fundamental para o fomento da performance musical e literária das grandes cidades ocidentais. Para o caso específico da música, Myriam Chimènes demonstra a importância do estudo até mesmo dos animadores dos salões, uma vez que ao propiciarem a difusão das obras, podem ser equiparados aos mecenas das artes. Assim, a musicóloga aprofunda seu olhar para o estudo do papel das elites sociais na vida musical parisiense e, inspirada em J.-F. Sirinelli e M. Agulhon, defende a importância de se estudar “de maneira especialmente rigorosa e crítica a incidência dessas práticas sociais sobre a carreira dos músicos.”¹ (2004: 13) Assim, tomamos aqui sociabilidade no sentido dos diálogos possíveis não apenas nos salões de arte da burguesia, mas nos diversos formatos praticados como as casas das famílias, as residências dos mecenas, os espaços com acesso controlado, como salões particulares, entre outros. Os salões da então capital federal, Rio Janeiro, foram verdadeiras instituições sociais e constituíram-se também como espaço de difusão da música popular e do violão. Basta lembrar a ocasião em que a então primeira-dama do país, Nair de Tefé (1886-1981)², esposa de Hermes da Fonseca (1855-1923), executou ao violão o *Gaúcho (Corta-Jaca)* de Chiquinha Gonzaga, no Palácio do Catete (1914).

Ainda que fossem apenas um pálido reflexo dos salões da *Belle Époque* francesa, as reuniões musicais realizadas pelos pianistas Luigi Chifarelli, em São Paulo, e por Henrique Oswald e Godofredo Leão Veloso, no Rio, constituíram espaços de importantes intercâmbios, permitindo a circulação de novas ideias musicais e de repertórios entre as duas cidades³. A elite cafeeira paulista – e estamos focalizando os salões paulistas, especificamente - “estabelecida nos bairros de Higienópolis e nos Jardins, inspirou-se nos modelos culturais e artísticos da burguesia ilustrada francesa, firmando a sua identidade sociocultural e política

¹ M. Chimènes nomeia, do primeiro, “Les elites culturelles”, in J-P. Rioux, F-F Sirinelli, *Pour une histoire culturelle* (Paris: Seuil, 1997), p. 275-296 e, de Maurice Agulhon, *Le Cercle dans la France bourgeoise* (Paris, Cahiers des Annales, n. 36, A. Colin, 1977), p. 12.

² Segundo afirmou a musicóloga Marcia Tabora em seu livro *Violão e Identidade Nacional* (2011, p. 189): “Nair de Tefé terá sido provavelmente das primeiras brasileiras a tocar o violão publicamente, preconizando um movimento que viria a se concretizar em fins dos anos 1920, quando inúmeras senhoritas da sociedade se dedicaram à execução e apresentação do violão em recitais públicos”.

³ LAGO, Manoel Aranha Corrêa do. *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana*. Rio de Janeiro: Reler, 2010, p. 78.

em salões nas mansões das famílias Almeida Prado, Penteadó, Freitas Valle”⁴. O violão, naquele contexto, muitas vezes era cultivado pelas moças e senhoras que cantavam e se acompanhavam ao instrumento, ou, como preferiu o polígrafo Mário de Andrade, cantavam ao violão com “a bestice palerma dos acompanhamentos femininos de salão”⁵. No entanto, algumas mulheres com seus violões saíram dos salões e, na década de 1920 e 1930, invadiram os palcos, inaugurando uma linha de cantoras folclóricas em uma época em que só homens atuavam⁶. Este movimento feminino foi significativo para o estabelecimento do circuito do violão no país.

Por outro lado, nas primeiras décadas do século XX, o violão ganhou espaço na perspectiva modernista de valorização das culturas populares. “Nesse esforço modernista de aproximar o elevado (associado ao erudito) do baixo (popular), o violão ganhou força simbólica como instrumento que possibilita a transição entre esses dois mundos”⁷. Em sua versão brasileira, o modernismo promoveu, de certa forma, mesmo que limitada, uma quebra em relação ao passado estético comprometido com aqueles ideais de civilização europeia da virada do século XIX para o XX. Tendeu a rejeitar, assim, as contribuições tradicionais da erudição que excluíssem as manifestações da cultura popular.

Não que a aversão dos modernistas à hegemonia do piano — e aos ideais eurocêntricos embutidos no cultivo do instrumento naquele período — denominada por Mário de Andrade de *pianolatria*⁸ tivesse dado lugar a algo como uma *violonolatria*, até porque seria igualmente limitador. Aliás, o desenho célebre de Anita Malfatti, apelidado de *Grupo dos Cinco* (1922)⁹, focaliza a cena eloquente de sociabilidade envolvendo Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Tarsila Amaral, Mário de Andrade e a própria artista. Final de tarde, ou à noitinha? Difícil determinar pois os cinco amigos estão em salão mobiliado com um sofá, um piano, um tapete e vários objetos espalhados pelas paredes e sobre o instrumento. No sofá, Anita está de olhos fechados ou talvez adormecida, enquanto sobre o tapete estão Oswald e

⁴ CONTIER, Arnaldo Daraya. *O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural*. ArtCultura, v. 15, n. 27, 2013, p. 110.

⁵ *Diário Nacional*, São Paulo, ano II, n. 259, 12 maio 1928, p. 7.

⁶ Entre elas citamos: Olga Prager Coelho (1909-2008), Stefania de Macedo (1903-1975) e Helena de Magalhães Castro (1902-1995).

⁷ NAVES, Santuza Cambraia. *O Violão Azul: Música Popular e Modernismo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1995, p. 26.

⁸ ANDRADE, Mário de. *Pianolatria*. *Revista Klaxon*, n. 1, 1922. Ed. fac-similar. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

⁹ Tinta de caneta e lápis de cor sobre papel (26,5 x 36,5 cm), Coleção Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

Menotti. De costas para nós estão Mário de Andrade e Tarsila, dividindo um mesmo banco e tocando a quatro mãos.

O movimento modernista visava instaurar o direito à variedade, à pesquisa, à multiplicação da informação e da criação estética. Sendo assim, foi a transitividade social e estética do violão que inspirou os modernistas na valorização do instrumento¹⁰. No entanto, captar as práticas e repertórios, para além da função de acompanhante de canções nos salões das elites, e dimensionar o papel do violão no modernismo não é tarefa simples. Talvez pelo fato dessas práticas terem se desenvolvido em âmbito privado, elas acabaram não deixando muitos vestígios. Através de pesquisa minuciosa e do cruzamento de diversas fontes foi possível rastrear informações que colocam o violão no seio da sociabilidade modernista em São Paulo, além de trazer à luz algo da sonoridade praticada naquele contexto, através de duas valsas: *Saudosa*, de Mário Amaral e *Panamby*, de Antonio Estanislau do Amaral. Embora pareça ser apenas o início do descortinar dessas relações, já é possível desenhar uma rede de sociabilidades que pode enriquecer a literatura do instrumento e possibilitar uma visão mais acurada das práticas nas quais o violão esteve envolvido naquele agitado início do século XX.

Antonio (1869-1938), José (1855-1947) e Antonia (1865-1951) Estanislau do Amaral eram irmãos e o futuro lhes reservaria certa glória e reconhecimento por motivos distintos. Eles eram filhos de um rico fazendeiro paulista, José Estanislau do Amaral (1817-1899), conhecido como “o milionário”, que construiu o Teatro São José, na capital paulista. Antonio foi músico amador ligado ao violão e, por volta de 1915, Alberto Baltar¹¹ dedicou a ele a música *Impressões de um conto*¹². A peça foi editada por Sotero Caio de Souza (1874-1928), renomado pianista, regente e compositor de obras para o teatro musicado paulistano e editor de partituras, cuja casa era ponto de encontro de músicos na cidade. A moça Antonia lhe reservou o destino ter como filho caçula um compositor e violonista, Mário Amaral. Quanto a

¹⁰ Há mais um fator que colaborou para a valorização das culturas populares e que deve ser levado em conta. A experiência da Primeira Grande Guerra (1914-1918) mostrou, pela primeira vez, que o patrimônio histórico e cultural de comunidades inteiras poderia desaparecer. Intelectuais e artistas de diversos países do mundo começaram a se preocupar em coletar informações a fim de catalogar e preservar saberes tradicionais, que julgavam ameaçados de extinção. Reverberando tais anseios, o Brasil também se alinhou a esta perspectiva. Nesse contexto, a Sociedade das Nações — criada como decorrência do Tratado de Versalhes, pacto de paz do qual o Brasil participou ao final da guerra — organizou, através do Instituto Internacional de Cooperação Intelectual, um Congresso de Arte Popular em Praga, em 1928. Mário de Andrade e Luciano Gallet envolveram-se no projeto, e a cantora Elsie Houston representou o Brasil no Congresso. Ver mais em: TONI, Flávia Camargo. Pesquisa e criação nas cartas de Mário de Andrade e Luciano Gallet. *OPUS*, v. 23, n. 1, p. 256-270, 2017. FOCILLON, Henri. Arte e Cultura Populares. São Paulo: *Revista Brasileira de História*, p. 205-214, 1988.

¹¹ Compositor português radicado em São Paulo a partir do final do século XIX, reconhecido como um dos primeiros professores de violão da cidade.

¹² A música foi executada pelo célebre violonista paraguaio Agustín Barrios (1917) em concertos na cidade paulistana.

José, casou-se com Lydia Dias do Amaral, pianista que chegou a escrever algumas obras para o teclado, e tiveram como filha Tarsila, artista plástica que se celebrizou no Modernismo.

Tarsila do Amaral na juventude dividia seu tempo entre as partituras e os pincéis, chegando a escrever uma canção, em francês, com acompanhamento de piano. *Rondó d'Amour*, escrita em Lá menor, que permaneceu até há pouco tempo entre os papéis mantidos pelos herdeiros da pintora¹³. Tocava piano e - quem sabe? - pode ter iniciado os estudos com a mãe, com quem dividia de vez em quando o teclado¹⁴. A cena das duas tocando a quatro mãos marcou pelo menos a memória de João de Souza Lima, em visita à fazenda Sertão, em depoimento que será retomado adiante. Mário Amaral conheceu o jovem pianista João de Souza Lima em uma das reuniões na casa do já citado Sotero de Souza e apresentou-o à sua prima Tarsila, que passou a estudar com ele¹⁵. E cabe um parêntese, pois aqui vislumbra-se uma rede de sociabilidades por onde o instrumento circulava e registra-se a primeira notícia sobre edição de música para violão na cidade (c.1915). Os primos, Mário e Tarsila, por sua vez, vieram a povoar o universo de Mário de Andrade e por motivos igualmente diversos.

“No largo atelier de almofadões búlgaros, onde gritavam as cores dos *mantons de Manila*, riqueza do *bric-a-brac* fidalgo dessa esgaldada e linda artista Tarsila Amaral, o violão de Mário evocava toda a música da raça.”¹⁶. Assim, Menotti Del Picchia iniciou um texto (1922) em que relatou um sarau no célebre ateliê da artista Tarsila do Amaral. Naquela ocasião, ele, Freitas Valle, Mário de Andrade, Tarsila e Anita Malfatti se reuniram para escutar o violonista Mário Amaral. Final de tarde, ou à noitinha? Quando a reunião se iniciou era “uma tarde mendiga, a esmaecer em lascas violetas, esmolando aos reflexos dos vidros uma esmola de luz, para seus olhos mortos”¹⁷. Ao deixar o ateliê da pintora paulista, Menotti registrou que “a noite urbana punha colares de luzes trêmulas no seu colo de ébano”. Estrídulos, inquietos, inquietantes, os pequenos anunciavam os jornais do Rio...”¹⁸. Descreveu ainda, com riqueza de detalhes, as músicas, composições próprias de Amaral, e as reações da pequena e seleta audiência. Trata-se de um importante relato que coloca Mário

¹³ A cantiga foi gravada por Elke Riedel, acompanhada por Durval Cesetti e pode ser escutada pelo YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=vaFNydebeo8>).

¹⁴ Amaral, Aracy A. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed.34; Edusp, 2003, p. 45.

¹⁵ Idem.

¹⁶ *Correio Paulistano*, 01 de setembro de 1922, p.5.

¹⁷ Idem.

¹⁸ *Correio Paulistano*, 01 de setembro de 1922, p.5

Amaral no centro da intelectualidade modernista paulistana, num evidente deslocamento da posição de “instrumento de malandro” comumente atribuída ao violão¹⁹.

Mário Amaral (c.1895-1926), em 1924, mereceu um grande artigo escrito por Eustáquio Alves. Alves, no texto que recebeu o título *Um Grito D'alma: Impressões sobre o violonista brasileiro Mário do Amaral e Souza*²⁰, expressou sua admiração pela técnica, sonoridade e pelas obras do músico paulistano, tendo feito um pedido: “Resta agora que você não esmoreça e escreva suas composições para que elas sejam vulgarizadas”²¹. O talento do músico não passou despercebido ao jovem pianista Souza Lima²², quando evocou os tempos da Sotero, ao mencionar que o violonista tocava violino muito bem, acrescentou que o moço “vestia-se com correção, usando muita brilhantina nos cabelos. (...) Ele tinha muito talento para o violino”. Ainda em 1924, na *Ariel Revista de Cultura Musical*, ilustrando o artigo de Manuel Bandeira, *A Literatura do Violão*, há uma foto de Mário Amaral²³, com a legenda: “admirável virtuose brasileiro do violão”. Mário de Andrade era editor da revista e provavelmente foi o poeta paulistano quem incluiu a foto de Mário Amaral no citado artigo.

¹⁹ Ver mais sobre o assunto em: REILY, Suzel Ana. Hybridity and Segregation in the guitar cultures of Brazil. Em: *Guitar cultures*. Oxford: Oxford International Publishers Ltd, 2001, p. 157-158. No caso do violão na capital federal, ver: TABORDA, Marcia. O violão na agenda musical carioca oitocentista. *OPUS*, v. 25, n. 1, p. 56-71, 2019.

²⁰ *A Gazeta de São Paulo*, São Paulo, ano XIX, n. 5586, 07 set. 1924, p. 6.

²¹ Violonista que atuou no Rio de Janeiro e foi aluno da violonista espanhola Josefina Robledo.

²² Amaral, Aracy A. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed.34; Edusp, 2003, p. 45.

²³ *Ariel Revista de Cultura Musical*, São Paulo, ano II, n. 13, 1924, p. 467. Há ainda neste artigo uma reprodução de uma das guitarras do mestre do cubismo Pablo Picasso.

Figura 1. Foto de Mário Amaral, que ilustrou o artigo *Literatura do Violão*, de Manuel Bandeira. Pela foto pode-se dizer que o violonista tinha conhecimento da postura dita “clássica”.



Fonte: Ariel Revista de Cultura Musical (1924).

As Valsas

A mais curiosa menção sobre Mário Amaral veio justamente de Mário de Andrade, junto com a melodia da já citada valsa *Saudosa*, que o poeta paulistano registrou na segunda parte do *Ensaio Sobre Música Brasileira* (1928), em “Exposição de Melodias Populares”, com o seguinte texto sobre seu conterrâneo violonista:

Esta valsa em duas partes foi Mário Amaral que fez. Era músico a valer. Não estudou nada ou quase nada e por essa felicidade conservava um cunho forte de Brasil dentro de si. Ficou hético, trocou o violino prejudicial pelo violão e morreu moço. No violão chegou a possuir um toque de virtuosístico. Só executava composições dele mesmo e eram muitas. Dentre tarantelas, prelúdios, peças características etc. só se destacavam mesmo pela originalidade e espontaneidade as peças brasileiras, maxixes, tangos, valsas. 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 deu²⁴.

²⁴ ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre música brasileira*. São Paulo: Edusp, 2020, p. 144

Figura 2. Saudosa, valsa lenta do violonista paulistano Mário Amaral, única peça conhecida do compositor, publicada no *Ensaio sobre música brasileira*, de Mário de Andrade, em 1928.

SAUDOSA

VALSA LENTA

São Paulo



Fonte: *Ensaio sobre música Brasileira* (2020).

Trata-se de uma valsa lenta, evocativa, nostálgica, “seresteira”, conforme frisou o próprio Mário de Andrade. Composta em duas partes (AABB), em tonalidade menor (Lá menor), cada parte com dezesseis compassos. “Grita” aos olhos uma aparente contradição na nota explicativa redigida por Mário de Andrade: “Não estudou nada, ou quase nada”, com ele “escreveu por minha insistência e me deu”. Embora o *Ensaio* acolha melodias de várias origens, ou seja, melodias enviadas por vários colaboradores do autor que a todos nomeia no final de seu livro, como entender o elogio ao músico, declarado tanto por ele quanto por Souza Lima? Por que a resistência em registrar suas composições? Naquele período, muitos violonistas compositores não transcreviam suas peças para a partitura e as guardavam na memória. Entre eles, podemos citar, Laroza Sobrinho (1905-1968), Armando Neves (1902-1974) e Antônio Rago (1916-2008). No caso de Laroza, as peças se perderam, salvo quatro composições que chegaram a ser registradas na fonografia (1930). Quanto a Armando Neves e Antonio Rago, músicos contemporâneos transcreveram suas obras para partituras. Não foi necessariamente o desconhecimento da linguagem musical que levou os compositores a não grafarem suas composições. Pode-se levantar algumas hipóteses, a primeira é que escrever música, sobretudo para violão, não é tarefa fácil e, embora atividades correlatas, a leitura de partituras e a escrita musical exigem habilidades distintas. Por outro lado, muitos compositores queriam preservar suas composições e guardá-las na memória seria uma forma

de, além de manter o exclusivismo do repertório, conservar a autoria, em uma época em que os direitos autorais não eram bem definidos e na prática prevalecia a regra: “música é igual passarinho, é de quem pegar primeiro”, nas palavras do compositor Sinhô (José Barbosa da Silva, 1888-1930). Estes podem, então, ser alguns dos motivos que explicariam o fato do instrumentista não ter passado nenhuma obra para o papel.

É possível ainda discutir qual seria o tipo de educação formal que faltava ao brilhante violonista e compositor admirado tanto por seus pares, quanto pela intelectualidade modernista. Conservar “um cunho forte de Brasil” era sinônimo de não ter se aprofundado em estudos sobre a história e o repertório da música universal? A descrição da técnica e da sonoridade de Eustáchio Alves, aliada à fotografia de Mário Amaral publicada pela *Ariel*²⁵ faz deduzir que o músico tenha estudado mais do que “quase nada”. Seja como for, o poeta continua tendo razão em um ponto: até o momento, infelizmente, não foi possível localizar nenhuma das tantas e tão afamadas peças de Mário Amaral. Restou, ao que tudo indica, apenas esta melodia, graças à persistência de seu xará Andrade. *Saudosa* recebeu arranjo de Edmilson Capelupi (2020) e a partitura foi impressa pela editora *Legato* (2021).

Mário Amaral foi o único violonista compositor brasileiro que mereceu atenção de Mário de Andrade, talvez porque representasse a síntese do ideário modernista do instrumento, uma vez que “o projeto modernista vislumbrava um violão enobrecido, que pudesse ser orgulhosamente exibido como a contribuição do Brasil para o *concerto das nações*²⁶. Amaral certamente utilizava encordoamento de tripa e pela descrição de Eustáchio, Menotti e do próprio Mário de Andrade, suas composições eram elaboradas com material popular e/ou folclórico, mas era um membro da elite paulistana, havia sido violinista, detentor de certo conhecimento formal em música, circulava entre intelectuais e músicos do conservatório, ao contrário dos violonistas populares do período, em sua maioria filhos de imigrantes pobres e músicos práticos que aprendiam música muitas vezes de maneira autodidata ou com os mestres das bandas de música espalhadas pelas cidades e cujo

²⁵ Revista dirigida por Sá Pereira e Mário de Andrade, entre 1923 e 1924, a *Ariel* – Revista de Cultura Musical foi publicada em São Paulo. Ver mais em: TONI. Flavia Camargo. A primeira fase de *Ariel*, uma revista de música. *Revista Música Hodie*, Goiânia, V.15 - n.1, 2015, p. 154-170.

²⁶ REILY, Suzel Ana. Hybridity and Segregation in the guitar cultures of Brazil., p.158. In: *Guitar cultures*. Oxford: Oxford International Publishers Ltd, 2001. Tradução nossa, original: “Indeed, the modernist project envisaged an ennobled popular guitar, which could be proudly paraded as Brazil’s contribution to the *concert of nations*”.

encordoamento mais acessível era o de aço, que Mário de Andrade julgava vulgar e inadequado²⁷.

Já Antonio Estanislau do Amaral, tio de Tarsila e Mário, deixou uma valsa melodiosa e ritmada, bem ao gosto das danças de salão do período, denominada *Panamby*, composta em três partes (ABACA). A primeira, em Lá menor, tem caráter solene, de abertura; a segunda, em Dó maior, viva e brilhante, com frases que caminham para o agudo, entremeadas pelo ritmo da valsa que conferem um caráter de dança contagiante ao trecho. O trio está na tonalidade de Lá maior e segue em caráter brilhante e vivo, apresentando melodias nos baixos respondidas por tercinas que remetem às alegres valsas e polcas apresentadas nos cafés e circos do período. Não se sabe se a valsa foi composta originalmente para violão, ela recebeu o arranjo de Aristodemo Pistoresi, violonista que inaugurou os concertos de violão nas rádios paulistanas (1925), discípulo da espanhola Josefina Robledo e filho do construtor de violões “pioneiro” na cidade, Francisco Pistoresi. Trata-se de uma obra reveladora, pois indica um circuito de relações entre os violonistas e figuras da elite local, diversificando mais uma vez a narrativa sobre o status do violão e possibilitando um alargamento da nossa visão sobre as práticas que envolveram o instrumento na sociedade paulista do período, práticas essas que ainda possuem muitas vertentes a serem exploradas .

A peça foi publicada para violão em edição particular, de autor. Cabe recordar que naquela época, as músicas para o instrumento eram editadas em versão para piano, pois o circuito de partituras para violão se estabeleceu de maneira mais organizada a partir da década de 1930, quando as fábricas de violão passaram a editar partituras para o instrumento. Um exemplo foi a célebre valsa *Abismo de Rosas*, de Américo Jacomino (1889-1928), o Canhoto, que só recebeu versão para violão em 1936 (Edição Derosa), embora a partitura para piano circulasse desde 1918 na cidade (Casa Di Franco). Assim, nos parece que Antonio Estanislau, além de ter recebido a dedicatória de Alberto Baltar em uma das primeiras peças editadas para violão em São Paulo (c.1915), também foi pioneiro ao editar sua valsa para o instrumento.

²⁷ Ver mais em: PRANDO, Flavia. “Louvemo-Lo com os violões de cordas de tripa”: Mário de Andrade e a crítica sobre o violão em São Paulo (1929). *OPUS*, v. 24, n. 1, p. 187-198, 2018. <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2018a2409/pdf>,

Figura 3. Trecho da valsa Panamby, de Antonio Estanislau do Amaral

PANAMBY
~valsa~

Arranjo de *A. Pistoresi* Música de *A. E. do Amaral*



Fonte: acervo da autora.

O conhecimento hoje, de duas valsas que, ao que tudo indica, frequentavam os mesmos espaços e se “aparentam” na genealogia, vale dizer, foram compostas por homens que pertenceram a um mesmo estrato da sociedade e circularam entre seus iguais, pode parecer estranho quando se localiza a proximidade dessa difusão com os primórdios do movimento modernista. No entanto, a valsa foi um dos gêneros mais cultivados e comercializados em partituras no século XIX e início do XX na cidade de São Paulo²⁸, seja em versão dançante, mais ágil, como a *Panamby* de Antonio, ou seresteira, mais lenta, como a *Saudosa* de Mário. Na verdade, elas compunham o “cardápio” dos violonistas entre as demais “músicas de salão”, termo usado à época para designar algumas danças europeias oitocentistas estilizadas e muito em voga nos salões das cidades ocidentais daquele período: gavotas,

²⁸ GONÇALVES, Janice. *Música na cidade de São Paulo: o circuito da partitura*. 1995. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995, p. 49.

polcas e mazurcas²⁹. Portanto, evidencia-se que o repertório do violão estava inserido no circuito musical mais amplo da cidade.

Considerações finais

Alvo de um discurso que visava estigmatizar mais determinadas classes sociais e suas práticas do que o violão em si³⁰, a narrativa de instrumento associado à malandragem, confinado às camadas menos favorecidas da sociedade, acabou invisibilizando seu protagonismo nas inúmeras práticas musicais da sociedade brasileira antes do advento da fonografia e da radiofonia. Não é difícil encontrar relatos e iconografias que comprovem o cultivo dos instrumentos de cordas dedilhadas através de nossa história, desde os tempos coloniais, nos mais diversos ambientes culturais, embora, como é sabido, tais estudos tenham se dedicado sobretudo às práticas musicais da cidade do Rio de Janeiro. Também é fácil imaginar o instrumento inserido nas diferentes práticas musicais em contextos socioeconômicos variados, dada sua notável mobilidade. Com a abertura de diversos acervos particulares à consulta pública, a expansão das hemerotecas digitais, a crescente digitalização e disponibilização de documentos através da rede mundial de computadores, é possível tomar conhecimento de algumas dessas práticas e até reabilitar algo daquele repertório, conforme foi exposto neste artigo. No entanto, cabe notar que tratamos aqui de práticas de uma classe privilegiada que deixou vestígios, documentos, partituras manuscritas, fotografias, certidões de nascimento, casamento e óbito, ou seja, uma classe que escreveu sua história, ou possibilitou que essa história fosse estudada a partir de documentos salvaguardados justamente por terem pertencido a famílias influentes.

No caso das músicas cultivadas por outras camadas sociais, imersas na oralidade, na maioria dos casos, só nos resta imaginar quais seriam as sonoridades do violão naqueles contextos em São Paulo. No que diz respeito, por exemplo, aos músicos negros, a quantidade

²⁹ Não podemos deixar de citar, todavia, a existência de diversas transcrições manuscritas de choros dos compositores em atuação em São Paulo, o que indica o cultivo do gênero, independentemente de sua menor circulação comercial. A maioria destes manuscritos, muitos inéditos, encontra-se na Coleção Ronoel Simões, pertencente à Biblioteca Oneyda Alvarenga, localizada no Centro Cultural São Paulo.

³⁰ REILY, Suzel Ana. Hybridity and Segregation in the guitar cultures of Brazil. Em: *Guitar cultures*. Oxford: Oxford International Publishers Ltd, 2001, p. 157-158.

de anúncios em periódicos do século XIX sobre os homens escravizados que haviam fugido³¹ e que tocavam instrumentos de cordas dedilhadas, desde o surgimento da imprensa na cidade (1827) até a abolição da escravatura (1888), foi notável. Porém, é raro localizar registros sobre a atividade musical desses homens e mulheres, uma vez que suas práticas eram reprimidas, proibidas ou aconteciam através de permissões do governo e/ou dos senhores brancos, não restando senão a opção da clandestinidade. Sabe-se ainda dos músicos negros que serviam à demanda musical da própria fazenda em que eram forçadamente alocados³². Assim, havia, certamente, diversas tradições violonísticas disseminadas em muitos contextos pela cidade que hoje são desconhecidas. Portanto, o que aqui se apresenta é um pequeno ponto de sociabilidade, dentro de um pequeno estrato social privilegiado, cujas ramificações e interfaces com outros segmentos das sociabilidades ligadas ao violão na cidade ainda não é possível vislumbrar, mas que, nem por isso, deixa de ser fascinante.

Referências

AMARAL, Aracy A. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed.34; Edusp, 2003.

AMORIM, Humberto. “A carne mais barata do mercado é a carne negra”: comércio e fuga de escravos músicos nas primeiras décadas do Brasil oitocentista (1808-1830). *OPUS*, v. 23, n. 2, p. 89-115, 2017.

ANDRADE, Mário de. Pianolatria. *Revista Klaxon*, n. 1, 1922. Ed. fac-similar. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. *Ensaio sobre música brasileira*. São Paulo: Edusp, 2020.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *Música e músicos do Brasil*. História–Crítica–Comentários. Rio de Janeiro: Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1950.

BANDEIRA, Manuel. A Literatura do Violão. *Ariel Revista de Cultura Musical*, n. 13, p. 463-468, São Paulo, 1924.

CHIMÈNES, Myriam. *Mécènes et musiciens: Du salon au concert à Paris sous la IIIe République*. Paris: Fayard, 2004.

³¹ Ver mais sobre o assunto em AMORIM, Humberto. “A carne mais barata do mercado é a carne negra”: comércio e fuga de escravos músicos nas primeiras décadas do Brasil oitocentista (1808-1830). *OPUS*, v. 23, n. 2, p. 89-115, 2017.

³² Ver mais sobre o assunto em AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *Música e músicos do Brasil*. História–Crítica–Comentários. Rio de Janeiro: Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1950.

CONTIER, Arnaldo Daraya. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. *ArtCultura*, v. 15, n. 27, 2013.

FOCILLON, Henri. Arte e Cultura Populares. São Paulo: *Revista Brasileira de História*, p. 205-214, 1988.

GONÇALVES, Janice. *Música na cidade de São Paulo: o circuito da partitura*. 1995. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995

LAGO, Manoel Aranha Corrêa do. *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana*. Rio de Janeiro: Reler, 2010.

NAVES, Santuza Cambraia. *O Violão Azul: Música Popular e Modernismo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1995.

PRANDO, Flavia. “Louvemo-Lo com os violões de cordas de tripa”: Mário de Andrade e a crítica sobre o violão em São Paulo (1929). *OPUS*, v. 24, n. 1, p. 187-198, 2018.

REILY, Suzel Ana. Hybridity and Segregation in the guitar cultures of Brazil. Em: *Guitar cultures*. Oxford: Oxford International Publishers Ltd, 2001, p. 157-158.

TABORDA, Marcia. *Violão e identidade nacional*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2011.

TABORDA, Marcia. O violão na agenda musical carioca oitocentista. *OPUS*, v. 25, n. 1, p. 56-71, 2019.

TONI, Flávia Camargo. Pesquisa e criação nas cartas de Mário de Andrade e Luciano Gallet. *OPUS*, v. 23, n. 1, p. 256-270, 2017.

TONI, Flavia Camargo. A primeira fase de Ariel, uma revista de música. *Revista Música Hodie*, Goiânia, V.15 - n.1, 2015, p. 154-170.