UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

VINICIUS MAURICIO QUEIRÓZ HIPÓLITO DA SILVA

# TRÊS MOMENTOS DO VIOLÃO SOLISTA EM GOIÂNIA

Goiânia/GO

2018

sistema de bibliotecas ufg

PRPG
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO

UFG

## TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

**1. Identificação do material bibliográfico:** **[ X ] Dissertação** **[ ] Tese**

**2. Identificação da Tese ou Dissertação:**

Nome completo do autor: VINICIUS MAURÍCIO QUEIRÓZ HIPÓLITO DA SILVA

Título do trabalho: TRÊS MOMENTOS DO VIOLÃO SOLISTA EM GOIÂNIA

**3. Informações de acesso ao documento:**

Concorda com a liberação total do documento [ X ] SIM [ ] NÃO[1]

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.

Vinicius Maurício Queiróz Hipólito da Silva
Assinatura do(a) autor(a)[2]

Ciente e de acordo:

Assinatura do(a) orientador(a)[2] Data: 16 / out / 2018

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.
Casos de embargo:
- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

[2] A assinatura deve ser escaneada.

VINICIUS MAURICIO QUEIRÓZ HIPÓLITO DA SILVA

# TRÊS MOMENTOS DO VIOLÃO SOLISTA EM GOIÂNIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, como pré-requisito para a obtenção do título de Mestre em Música.
**Área de concentração:** Música, Cultura e Sociedade.

**Orientador:** Prof. Dr. Wolney Alfredo Arruda Unes

Goiânia/GO

2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Silva, Vinicius Maurício Queiróz Hipólito da
TRÊS MOMENTOS DO VIOLÃO SOLISTA EM GOIÂNIA
[manuscrito] / Vinicius Maurício Queiróz Hipólito da Silva. - 2018.
f.

Orientador: Prof. Dr. Wolney Alfredo Arruda Unes.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-Graduação em Música, Goiânia, 2018.
Bibliografia. Anexos.
Inclui tabelas, lista de figuras, lista de tabelas.

1. Violão Solista em Goiânia. 2. História do Violão no Brasil. 3. Estércio Marquez Cunha. 4. Sebastião Martins de Oliveira. 5. Odilon Kneipp Fleury Curado. I. Unes, Wolney Alfredo Arruda, orient. II. Título.

CDU 78

Serviço Público Federal
**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO**
**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS**
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
**Programa de Pós-graduação *Stricto-Sensu* - Mestrado em Música**

**Ata da banca examinadora referente à defesa de trabalho final do candidato Vinicius Mauricio Queiroz Hipólito da Silva para a obtenção do título de Mestre em Música.**

Aos dez dias do mês de julho de dois mil e dezoito, às nove horas na sala 216, da Escola de Música e Artes Cênicas/UFG – Campus II, reuniu-se a banca examinadora da prova em epígrafe, indicada pela Coordenadoria de Pós-Graduação, aprovada pelo Conselho Diretor e designada pela Diretora da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, composta pelos professores doutores Wolney Alfredo Arruda Unes (orientador e presidente da mesa), Eduardo Meirinhos (EMAC/UFG) e, Marshal Gaioso Pinto (IFG) na qualidade de convidado do Programa de Pós-Graduação, para julgar o trabalho final do candidato Vinicius Mauricio Queiroz Hipólito da Silva, intitulado ***"Três Momentos do violão solista em Goiânia"***. O Presidente da mesa declara abertos os trabalhos agradecendo a presença de todos. Assim, dá prosseguimento aos trabalhos passando a palavra ao candidato para expor o seu trabalho escrito. Depois das arguições e respectivas respostas do candidato, a banca procede ao julgamento final anunciando o seguinte resultado:

Prof. Dr. Wolney Alfredo Arruda Unes Aprovado

Prof. Dr. Eduardo Meirinhos Aprovado

Prof. Dr. Marshal Gaioso Pinto Aprovado

**Vinicius Mauricio Queiroz Hipólito da Silva** faz jus ao título de MESTRE EM MÚSICA, área de concentração Música na Contemporaneidade, a ser concedido após a devida homologação do resultado pela Câmara de Pesquisa e Pós-Graduação da UFG. Os integrantes da banca examinadora cumprimentam o candidato e nada mais havendo a tratar, o Senhor Presidente declara encerrada a sessão cujos trabalhos são objeto desta ata, a qual depois de lida e aprovada, será assinada pela Coordenadora do Programa de Pós-graduação *stricto-sensu* - Mestrado em Música – EMAC/UFG e pelos membros da banca examinadora.

Goiânia, 10 de julho de 2018.

Prof. Dr. Wolney Alfredo Arruda Unes
Presidente

Prof. Dr. Eduardo Meirinhos
Membro

Prof. Dr. Marshal Gaioso Pinto
Membro

**Profa. Dra. Tereza Raquel de Melo Alcântara Silva**
Coordenadora de Pós Graduação *Stricto-Sensu* - Mestrado em Música - EMAC/UFG

## AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo dom da vida.

Aos meus pais, Pedro e Lúcia, pelo incondicional apoio, durante toda a minha vida.

Aos meus irmãos, Paulo Henrique, Márcio e Marcelo, suas respectivas companheiras e meus sobrinhos, pelo amor dedicado a mim e por sempre estarem ao meu lado em todos os momentos.

A todos meus amigos, em especial a Douglas Maurer, Fernanda de Jesus e Camila Dourado, pelos conselhos e suporte nos momentos mais difíceis dessa jornada.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Wolney Unes, pelo aceite e orientação deste trabalho.

Ao músico Eduardo Fleury Nogueira, pelo depoimento e pelos materiais concedidos que foram de grande valia para a realização da pesquisa.

Ao professor Edson Marques, pela cedência de documentos e entrevista concedida acerca do trabalho de seu pai, grande violonista brasileiro, Sebastião Martins de Oliveira.

Ao compositor Estércio Marquez Cunha, por ceder os manuscritos de sua obra integral para o violão solista.

Ao Prof. Dr. Luis Felipe Oliveira, por sua inestimável generosidade pedagógica, por suas palavras de incentivo e, sobretudo, por sua amizade.

Aos professores do PPG-MUS da UFG pelo empenho dedicado ao ensino.

Finalmente, agradeço à Capes pela concessão da bolsa de estudos.

## RESUMO

Em pesquisas preliminares notamos a existência de uma relevante tradição do violão solista na cidade de Goiânia ainda muito pouco discutida em trabalhos científicos. Desta forma, esta pesquisa apresenta uma narrativa histórica da trajetória desta prática em um recorte temporal que abrange o período final do séc. XIX até a atualidade. Todo este intervalo de tempo foi dividido em três momentos, definidos a partir das transformações mais agudas identificadas com relação ao violão solista nesta cidade. Foi eleito para cada um destes momentos um compositor representante, a saber, Odilon Kneipp Fleury Curado (1898-1980), Sebastião Martins de Oliveira (1911-1977) e Estércio Marquez Cunha (1941-), cujas obras foram analisadas na última etapa deste trabalho. A pesquisa foi dividida em quatro capítulos: I – O processo de consolidação do violão na música de concerto no Brasil, II – O violão solista na cidade de Goiânia, III – Apreciação e análise das obras e Considerações Finais. Como pano de fundo de nossa abordagem histórica fizemos uso de alguns dos conceitos de teóricos da História Cultural, como Bakhtin, Pesavento, Freire e Burke. A análise musical teve como arcabouçou teórico a abordagem de Nattiez.



**Palavras-chaves:** Violão Solista em Goiânia. História do Violão no Brasil. Estércio Marquez Cunha. Sebastião Martins de Oliveira. Odilon Kneipp Fleury Curado.

# ABSTRACT

In preliminary researches we have noticed the existence of a significant tradition of guitar solo in the city of Goiânia still rarely addressed in scientific papers. Thus, the present study presents a historical narrative of this musical practice during the period that covers the end of the 19th century until nowadays. This time frame was split into three stages, defined according to the acute transformations of the guitar solo activity in the city. It was elected for each of these stages one representative composer, Odilon Kneipp Fleury Curado (1898-1980), Sebastião Martins de Oliveira (1911-1977) and Estércio Marquez Cunha (1941-), whose compositions was examined in the last part this research. This research has been divided into four chapters: I – The guitar consolidation process in concert music in Brasil; II – The guitar solo in the city of Goiânia; III – Evaluation and analysis of works and Final considerations. As background of our historical approach we have used the concepts of some authors of Cultural History, such as Bakhtin, Pesavento, Freire and Burke. For the musical analysis, addressed in chapter 3, we have used Nattiez's theory.



**Keywords:** Guitar Solo in Goiânia. History of the Guitar in Brazil. Estércio Marquez Cunha. Sebastião Martins de Oliveira. Odilon Kneipp Fleury Curado.

# LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Quadro de Tonalidades das obras de Odilon K. F. Curado .....77
Tabela 2 – Quadro das formas das peças de Odilon K. F. Curado.....79
Tabela 3 – Quadro das formas das peças de Sebastião Martins de Oliveira .....90
Tabela 4 – Estrutura harmônica das peças de Sebastião Martins de Oliveira.....90
Tabela 5 – Quadro da forma da peça *Música para violão nº 5* .....101

# LISTA DE FIGURAS


Figura 1 - Modelo Tripartido de Nattiez ..... 18
Figura 2 - Peça *Adelita* de Sebastião Martins de Oliveira ..... 56
Figura 3 - Peça *Biatris* de Sebastião Martins de Oliveira ..... 57
Figura 4 - Peça sem título de Sebastião Martins de Oliveira ..... 58
Figura 5 - Manuscrito da peça *Noites de Maio* ..... 63
Figura 6 - Trecho da peça *Só* ..... 65
Figura 7 - Trecho da peça *Tentador* ..... 68
Figura 8 - Proposta de escrita da peça *Tentador* ..... 68
Figura 9 - Variação rítmica 1 da peça *Tentador* ..... 69
Figura 10 - Variação rítmica 2 da peça *Tentador* ..... 69
Figura 11 - Ritmo do acompanhamento do violão no cururu ..... 69
Figura 12 - Trecho da canção *Falcão de Penacho* ..... 70
Figura 13 - Trecho da peça *Tentador* com acompanhamento ..... 70
Figura 14 - Variação melódica da peça *Tentador* ..... 71
Figura 15 - Ritmo 1 da peça *Ai, meus quinze anos!* ..... 71
Figura 16 - Ritmo 2 da peça *Aí, meu quinze anos!* ..... 71
Figura 17 - Ritmo 3 da peça *Aí, meus quinze anos!* ..... 71
Figura 18 - Ritmo do samba carioca ..... 72
Figura 19 - Trecho da harmonia e melodia da canção *Conversa de Botequim* ..... 72
Figura 20 - Trecho da música *Samba Caipira* ..... 73
Figura 21 - Trecho da canção *Em vez de me agradecer* ..... 73
Figura 22 - Ritmo do acompanhamento utilizado na música *Samba Caipira* ..... 73
Figura 23 - Trecho da peça *Ai, meus quinze anos!* com acompanhamento ..... 74
Figura 24 - Figuras rítmicas do tango brasileiro ..... 74
Figura 25 - Trecho da peça *Rosarita* ..... 75
Figura 26 - Motivo 1 da peça *Rosarita* ..... 75
Figura 27 - Motivo 2 da peça *Rosarita* ..... 75
Figura 28 - Ornamento, peça *Manhãs de Abril* ..... 77
Figura 29 - Ornamento, peça *Visão do passado* ..... 77
Figura 30 - Ornamento, peça *Triste Olhar* ..... 77
Figura 31 - Base rítmica do dobrado na peça *Monteiro Lobato* ..... 80
Figura 32 - Variação 1 da base rítmica do dobrado na peça *Monteiro Lobato* ..... 81
Figura 33 - Variação 2 da base rítmica do dobrado na peça *Monteiro Lobato* ..... 81
Figura 34 - Trecho da peça *Calugi* ..... 82
Figura 35 - Trecho da peça *Odeon* ..... 82
Figura 36 - Trecho da peça *Sons de Carrilhões* ..... 82
Figura 37 - Trecho da peça *Calugi* ..... 82
Figura 38 - Programa de Recital de Sebastião Martins de Oliveira ..... 83
Figura 39 - Letra da peça *Marcha dos Estudantes* (frente) ..... 84
Figura 40 - Letra da peça *Marcha dos Estudantes* (verso) ..... 85
Figura 41 - Trecho 1 da peça *Marcha Triunfal Brasileira* ..... 86
Figura 42 - Trecho 1 da peça *Marcha dos Estudantes* ..... 86
Figura 43 - Trecho 2 da peça *Marcha Triunfal Brasileira* ..... 86
Figura 44 - Trecho 3 da peça *Marcha Triunfal Brasileira* ..... 87
Figura 45 - Trecho 2 da peça *Marcha dos Estudantes* ..... 87
Figura 46 - Uso dos baixos na peça *Monteiro Lobato* ..... 88

Figura 47 - Uso dos baixos na peça *Marcha dos Estudantes* ..... 88
Figura 48 - Uso do trinado na peça *Marcha dos Estudantes* ..... 88
Figura 49 - Uso de ligados na peça *Evelina* ..... 89
Figura 50 - Uso de ligados na peça *Recordação de Vila Boa* ..... 89
Figura 51 - Trecho da peça *Emília* ..... 89
Figura 52 - Movimentação harmônica na peça *Evelina* ..... 91
Figura 53 - Movimentação harmônica na peça *Monteiro Lobato* ..... 92
Figura 54 - Movimentação harmônica na peça *Calugi* ..... 92
Figura 55 - Uso do contraponto na peça *Evelina* ..... 93
Figura 56 - Seção 1 da peça *Música para violão nº 1* ..... 94
Figura 57 - Trecho da seção 2 da peça *Música para violão nº 1* ..... 94
Figura 58 - Trecho da seção 3 da peça *Música para violão nº 1* ..... 95
Figura 59 - Introdução da peça *Música para violão nº 2* ..... 95
Figura 60 - Fórmula de compasso da seção 2 da peça *Música para violão nº2* ..... 96
Figura 61 - Frase 1 da seção 2 da peça *Música para violão nº 2* ..... 96
Figura 62 - Reexposição variada da frase 1 na seção 6 da peça *Música para violão nº 2* ..... 96
Figura 63 - Uso do contraponto na seção 2 da peça *Música para violão nº 2* ..... 97
Figura 64 - Melodia da seção 1 da peça *Música para violão nº 3* ..... 97
Figura 65 - Reexposição variada da melodia da seção 1 da peça *Música para violão nº 3* ..... 98
Figura 66 - Série dodecafônica apresentada na seção 2 da peça *Música para violão nº 3* ..... 98
Figura 67 - Variação da série dodecafônica da seção 2 da peça *Música para violão nº 3* ..... 98
Figura 68 - Melodia apresentada na seção 3 da peça *Música para violão nº 3* ..... 98
Figura 69 - Variação melódica 1 da seção 3 da peça *Música para violão nº 3* ..... 99
Figura 70 - Variação melódica 2 da seção 3 da peça *Música para violão nº 3* ..... 99
Figura 71 - Uso do trêmulo na peça *Música para violão nº 3* ..... 99
Figura 72 - Trecho da parte A da peça *Música para violão nº 4* ..... 100
Figura 73 - Variação da parte A da peça *Música para violão nº 4* ..... 100
Figura 74 - Uso de acordes na peça *Música para violão n º4* ..... 101
Figura 75 - Codeta da peça *Música para violão nº 4* ..... 101
Figura 76 - Frase inicial da peça *Música para violão nº 5* ..... 102
Figura 77 - Variação 1 da frase inicial da peça *Música para violão nº 5* ..... 102
Figura 78 - Variação 2 da frase inicial da peça *Música para violão nº 5* ..... 102
Figura 79 - Variação 3 da frase inicial da peça *Música para violão nº 5* ..... 102
Figura 80 - Variação 4 da frase inicial da peça *Música para violão nº 5* ..... 102
Figura 81 - Melodia da parte A da peça *Música para violão nº 6* ..... 103
Figura 82 - Variação da parte A da peça *Música para violão nº 6* ..... 103
Figura 83 - Trecho 1 da peça *Música para violão nº 6* ..... 103
Figura 84 - Trecho 2 da peça *Música para violão nº 6* ..... 104
Figura 85 - Aspecto harmônico da parte A da peça *Música para violão nº 7* ..... 104
Figura 86 - Aspecto harmônico 1 da parte B da peça *Música para violão nº 7* ..... 105
Figura 87 - Aspecto harmônico 2 da parte B da peça *Música para violão nº 7* ..... 105

**SUMÁRIO**

**INTRODUÇÃO ..... 13**

**CAPÍTULO 1 – O PROCESSO DE CONSOLIDAÇÃO DO VIOLÃO NA MÚSICA DE CONCERTO NO BRASIL ..... 19**
1.1 - A TRAJETÓRIA DO VIOLÃO NOS GRANDES CENTROS DO PAÍS ..... 19
1.2- O VIOLÃO FORA DOS GRANDES CENTROS DO PAÍS ..... 29

**CAPÍTULO 2 - O VIOLÃO SOLISTA NA CIDADE DE GOIÂNIA ..... 39**
2.1 - O VIOLÃO SOLISTA NA ATUALIDADE GOIANIENSE E O CURSO SUPERIOR DE VIOLÃO DA EMAC/UFG ..... 40
2.2 - O VIOLÃO SOLISTA EM GOIÂNIA: DA FUNDAÇÃO DA CAPITAL ATÉ OS ANOS DE 1980 ..... 48
2.3 - ANTECEDENTES DO VIOLÃO SOLISTA GOIANIENSE ..... 60

**CAPÍTULO 3 - APRECIAÇÃO E ANÁLISE DAS OBRAS ..... 67**
3.1 - ODILON KNEIPP FLEURY CURADO (1898-1980) ..... 67
3.2 - SEBASTIÃO MARTINS DE OLIVEIRA (1911-1977) ..... 80
3.3 - ESTÉRCIO MARQUEZ CUNHA (1941-) ..... 93

**CONSIDERAÇÕES FINAIS ..... 107**

ANEXO 1 - *Música para violão nº1* (Estércio Marquez Cunha) ..... **117**
ANEXO 2 - *Música para violão nº2* (Estércio Marquez Cunha) ..... **118**
ANEXO 3 - *Música para violão nº 3* (Estércio Marquez Cunha) ..... **120**
ANEXO 4 - *Música para violão nº 4* (Estércio Marquez Cunha) ..... **124**
ANEXO 5 - *Música para violão nº 5* (Estércio Marquez Cunha) ..... **127**
ANEXO 6 - *Música para violão nº 5* (Estércio Marquez Cunha) ..... **129**
ANEXO 7 - *Música para violão nº 7* (Estércio Marquez Cunha) ..... **131**
ANEXO 8 - Manuscrito da peça *Maria Betânia* (arquivo Família de Sebastião M. de Oliveira) ..... **133**
ANEXO 9 – *Manuscrito do estudo nº 1* (Sebastião Martins de Oliveira) ..... **134**
ANEXO 10 – Trecho do manuscrito da peça *Recordação de Vila Boa* (Sebastião Martins de Oliveira) ..... **135**
ANEXO 11 - Transcrição de trecho do *Prelúdio nº 1 do Cravo bem temperado* de Bach ..... **139**
ANEXO 12 – Arranjo para violão e voz, produzido pelo autor, da peça *Só* (Antônio Felix de Bulhões) ..... **140**
ANEXO 13 - *Samba Caipira* (Palmeira e Piraci) ..... **143**
ANEXO 14 – Transcrição realizada pelo autor da peça *Recordação de Vil*a (Sebastião Martins de Oliveira) ..... **144**

# INTRODUÇÃO

A prática do violão solista no Brasil é atualmente objeto de estudo de diversos pesquisadores, tais como Pereira (2007), Antunes (2002), Bartoloni (1995), Cardoso (2015) e Gonçalves (2015). As temáticas dos trabalhos abrangem, por exemplo, técnicas violonísticas, história do instrumento, características estéticas do repertório e contribuições de instrumentistas e compositores para o violão.

Esse volume de produção, ainda em fase crescente, pode ser como visto como um desdobramento da entrada do violão no universo da música de concerto no Brasil, consolidada na segunda metade do séc. XX, em grande parte resultante do trabalho de concertistas, professores e compositores, como Catulo da Paixão Cearense (1863-1945), João Pernambuco (1883-1947), Américo Jacomino (1889-1928), Levino Albano da Conceição (1895-1955), Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Augustin Barrios (1885-1944), Josefina Robledo (1892-1971) e Isaías Sávio (1900-1977). Para mais, pode ser visto como uma das consequências do processo de institucionalização do instrumento, iniciado nos anos de 1960 na cidade de São Paulo.

Diante disso, gostaríamos de chamar a atenção para a produção historiográfica acerca do violão no país. Em meio a levantamentos bibliográficos, constatamos que a força mais expressiva dos textos apresenta discussões acerca da história do violão nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo. Isto pode ser comprovado na apreciação dos trabalhos mencionados no princípio desta introdução. Todavia, a prática do violão na música de concerto, como sabemos, não é um privilégio dos grandes centros do país.

Diante deste quadro emergem algumas indagações: de que forma a trajetória do instrumento ocorreu fora dos grandes centros? Quais foram os fatores que influenciaram o desenvolvimento do violão solista nesses locais? Quem são os responsáveis pela disseminação do violão solista nos rincões do Brasil? Como ocorreu os processos de institucionalização do violão fora dos estados do Rio de Janeiro e São Paulo?

Objetivando responder algumas destas questões Silva Junior (2002), com sua pesquisa *O violão no Paraná: uma abordagem histórico-estilística*, propõe uma "regionalização" do debate. O autor apresenta um relato histórico acerca do violão no Paraná no período de 1941 até a atualidade, levando em consideração as produções, que abrangem o violão na qualidade de solista, na música de câmara e na música orquestral, de compositores que fixaram residência naquele estado.

Outra proposta foi apresentada na dissertação de Furtado (2016) intitulada *O violão na cidade de Goiânia: Trajetória histórica, principais personagens*. Neste estudo, fonte importantíssima para a realização de nossa pesquisa que, aliás, pode ser vista como uma continuação da discussão levantada pela autora, Furtado propõe uma investigação da trajetória do violão no período dos anos de 1930 ao tempo presente. São destacados alguns personagens, diversas obras compostas para o violão e práticas musicais que envolveram a participação do instrumento.

Partindo nos trilhos das abordagens de Silva Junior (2002) e Furtado (2016) e, ao nosso ver, da necessidade de maiores debates a respeito da trajetória do violão solista fora dos grandes centros, apresentamos nossa pesquisa. Nossa proposta é investigar a trajetória histórica do violão solista na cidade de Goiânia e no estado de Goiás, no período final do séc. XIX ao tempo presente. Para este debate trazemos pontos relevantes, como a discussão da trajetória do instrumento em Goiânia e no estado de Goiás, frente ao cenário brasileiro, as primeiras manifestações registradas acerca da atividade do violão solista no estado, o trabalho desenvolvido por alguns músicos de relevância em Goiás, a institucionalização do instrumento e, por fim, a análise de obras de três compositores que fixaram residência na cidade de Goiânia: Estércio Marquez Cunha (1941-), Sebastião Martins de Oliveira (1911-1977) e Odilon Kneipp Fleury Curado (1898-1980).

O recorte temporal adotado foi dividido em três momentos, definidos a partir das transformações mais agudas identificadas com relação ao violão solista. Cabe ressaltar que para cada um destes momentos foi eleito um compositor representativo, tendo em vista a forte identificação deste personagem com as características gerais da atividade violonística averiguada no período discutido. No curso da discussão apresentada no subcapítulo 2.3 - *Antecedentes do violão solista goianiense* que abrange as manifestações verificadas no estado de Goiás, no período final do séc. XIX até a fundação de Goiânia, emerge o nome de Odilon Kneipp Fleury Curado (1898-1980), cujas composições apresentam-se como os primeiros registros de peças instrumentais dedicadas ao violão em Goiás. Neste período observa-se um cenário violonístico caracterizado pelo amadorismo e autodidatismo. Além disso, nos chama a atenção a dedicação de Odilon Kneipp Fleury Curado a um instrumento proscrito, tendo em vista que o compositor era egresso de família tradicional da região.

No subcapítulo 2.2 - O *violão solista em Goiânia: da fundação da capital até os anos de 1980*, destaca-se o trabalho desenvolvido por Sebastião Martins de Oliveira (1911-1977), músico profissional, compositor, professor e concertista atuante no cenário goianiense e

nacional. Neste período os instrumentistas ainda mantinham o autodidatismo, todavia apresentavam consideráveis conhecimentos da teoria musical e acerca do movimento violonístico no país. Ressaltamos ainda que o violão já se inseria, de certo modo, no *status quo* artístico goianiense.

Finalmente, Estércio Marquez Cunha comparece como representante do momento presente tratado no capítulo 2.1 - *O violão solista na atualidade goianiense e o curso superior de violão da EMAC/UFG*. Este período é marcado pela institucionalização do instrumento a partir da fundação do Curso Superior de Violão na EMAC/UFG em 1994, pela consolidação de todas as etapas de formação (graduação, mestrado e doutorado) de alguns dos músicos que utilizam o violão como objeto artístico nesta cidade e pelo forte movimento violonístico testemunhado na atualidade goianiense.

Podemos dizer que a cidade de Goiânia possui nos dias de hoje um movimento violonístico de expressão frente ao cenário nacional. Desse modo, nosso objetivo é trazer luz a trajetória do violão solista nesta cidade por meio de um relato histórico produzido, por sua vez, a partir do exame minucioso das fontes elencadas e da análise de parte do *corpus* composicional dos três autores escolhidos.

A bibliografia desta pesquisa abrange fontes diversas, como publicações científicas, encarte de CDs, livros, partituras, discos, programas de concerto, resoluções publicadas pela EMAC/UFG e currículos de alguns profissionais relevantes para o violão em Goiânia. Do ponto de vista da fundamentação teórica utilizamos alguns dos conceitos advindos dos campos da História Cultural e da Análise.

O trabalho é composto por três capítulos: I – *O processo de consolidação do violão na música de concerto no Brasil;* II – *O violão solista na cidade de Goiânia* e III – *Apreciação e Análise das Obras.* No primeiro capítulo, nossa narrativa está fundamentada em textos que abordam a trajetória do violão solista no país, sendo eles: Bartoloni (1995), Orosco (2001), Silva-Junior (2002), Alfonso (2005), Pereira (2007), Lima (2008), Wolff (2008), Taborda (2011), Antunes (2012), Pereira e Gloeden (2012) e Gonçalves (2015). A partir destas publicações iremos discutir as trajetórias do violão solista dentro e fora dos grandes centros do país, com vistas a produzir uma contextualização do nosso objeto de pesquisa.

No capítulo II o debate está alicerçado nas publicações de Rodrigues (1982), Cruvinel (2001), Furtado (2001/2002), Pina Filho (2002) e Furtado (2016). Além disso, utilizamos como fonte jornais, encartes de CDs, gravações, partituras, currículos de alguns violonistas de relevância para o instrumento em Goiás, resoluções do curso de música da EMAC/UFG e

programas de concerto. Nosso objetivo neste momento é discutir, com base nestas publicações, como se deu a trajetória do violão solista no cenário goianiense.

No capítulo III a discussão está pautada nas análises de grande parte da coletânea de obras dos três compositores referenciados. As obras selecionadas foram cedidas pelas famílias de Odilon Kneipp Fleury Curado, Sebastião Martins de Oliveira e no caso de Estércio Marquez Cunha pelo próprio compositor. Com relação às composições de Odilon Kneipp Fleury Curado foram analisadas as peças contidas no livro *Odilon Kneipp – Obra Completa para Violão Solo* (1999). No caso de Sebastião Martins de Oliveira as obras apreciadas integram o disco *Mestre Martins em Seis Cordas*[1]. Finalmente, a análise de peças de Estércio Marquez Cunha foi produzida a partir dos manuscritos cedidos pelo próprio autor de sua obra integral para violão solo.

No campo da História Cultural nossa discussão está baseada em alguns conceitos explicitados no texto de Freire (1994) – *A História da Música em Questão: Uma reflexão metodológica* e nos livros *História & História Cultural* de Pesavento (2005) e *O que é História Cultural?* de Burke (2005). No plano da Análise recorremos ao conceito tripartido de análise apresentado por *Nattiez* (1990) em seu texto *Semiologia Musical e Pedagogia da Análise*.

Freire (1994) apresenta em seu texto uma pertinente discussão a respeito dos encaminhamentos metodológicos usualmente empregados nas narrativas históricas acerca da atividade musical. Em sua introdução a autora relata que a bibliografia da história da música está ainda fortemente relacionada com o ideal do positivismo, que tem como ponto central o conceito de causa e consequência e a compreensão do tempo a partir de uma estrutura linear. Em concordância com a autora entendemos que a história não pode ser vista como uma ordenação temporal de eventos em uma linha do tempo contínua. De modo que a história porta elementos residuais e discursos, que muitas vezes coexistem em um mesmo espaço e tempo, e que oscilam entre lembrança e esquecimento, ou mesmo se fundem, por vezes, de maneira implícita ou explícita.

Relata a autora que qualquer que seja a narrativa histórica, nunca o evento será esgotado do ponto de vista de suas abordagens. No campo de estudo da história o objeto possui infinitas possibilidades de descrição e crítica. O narrador é o condutor da história e seu ofício é convencer o leitor de sua argumentação. Para tanto, o autor deve apresentar dados, provas, citações, teorias, que possibilitarão uma discussão consistente e fidedigna.

[1] Não consta no disco a data de sua gravação, tampouco foi possível averiguar nos depoimentos de seus familiares a data em que o disco foi gravado.

A História da Música, na visão de Freire (1994), tem tratado a arte como um desdobramento das atividades humanas, como se esta fosse sempre um sintoma vinculado a um fato gerador. O que é um equívoco, levando em consideração que a arte é "elemento integrante da construção da própria História" (FREIRE, 1994, p. 154). Portanto, nesta pesquisa as manifestações artísticas serão tomadas como representações das formas de expressão e visão de mundo de uma época e, consequentemente, daqueles personagens.

Em nossa pesquisa temos a compreensão de que estamos inseridos em um meio cultural e social, ou seja, em um lugar de fala, e que a "história é um relato interpretativo, feito por um sujeito histórico" (FREIRE, 1994, p. 153). Desta forma, por mais atentos que sejamos, o nosso relato nunca será imparcial, uma vez que não podemos despir-nos totalmente de nossa visão de mundo, concepções e valores. A seguir, apresentaremos alguns dos conceitos aproveitados em nossa pesquisa, oriundos dos trabalhos de Pesavento (2005) e Burke (2005).

Pesavento (2005) relata que o passado é unicamente reconstruído pelo historiador a partir das fontes, as quais, por sua vez, são representações dos acontecimentos. As representações dão sentido e explicam o real, por meio de seu estudo é possível perceber os discursos, investiga-los, interroga-los e discuti-los. Desta forma, nossa pesquisa se caracteriza como uma representação da trajetória do violão solista na cidade de Goiânia.

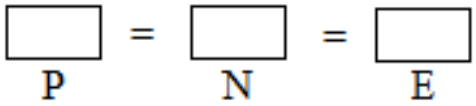
Em seu livro, Burke (2005) relata que um dos autores importantes para a Nova História Cultural é Mikhail Bakhtin. Burke apresenta, entre outros conceitos do pensador, a Polifonia de vozes e os Gêneros do Discurso. O conceito da polifonia trata das diversas vozes presentes na base de um objeto, as quais deverão ser interpretadas pelo historiador. Os Gêneros do Discurso, por sua vez, se referem aos diversos rituais ou modos de fazer que caracterizam determinado costume ou atividade. Ambos os conceitos serão levados em consideração nesta pesquisa.

Consideramos que, embora utilizem terminologias distintas, como História, História Cultural e Nova História Cultural, infere-se um diálogo entre os três autores do qual é possível concluir a partilha de alguns conceitos que abrangem os seguintes aspectos: o papel do historiador como sujeito histórico que interpreta, com base no seu capital cultural, as fontes coletadas e, portanto, participa ativamente do processo de escrita da história; o relato histórico como uma representação do passado; as diversas possibilidades de interpretação do mesmo objeto de estudo; as múltiplas fontes existentes para a análise de um objeto; e, finalmente, a não-linearidade do tempo.

A proposta analítica de Nattiez (1990), aplicada no terceiro capítulo desta dissertação, concebe a produção musical em três níveis; nível *poïetique* que corresponde à atividade criadora especificamente; o nível *neutro*, relacionado exclusivamente ao objeto criado; e, por fim, o nível *estésico* correspondente à recepção da obra por parte do ouvinte. A partir desses conceitos o autor elabora algumas possibilidades de investigação de uma obra, nomeadas como: análise imanente, análise holística, *poïetique* indutiva, *poïetique* externa, estésica indutiva e estésica externa.

No modelo de análise holística, escolhido por nós e representado na figura abaixo, Nattiez (1990) considera a equivalência dos três níveis de análise. Esta abordagem se encaminha ao encontro de nossa pesquisa, tendo em vista que para nós as análises dos níveis *poïetique*, *neutro* e *estésico* das obras são imprescindíveis para o alcance dos objetivos elencados nessa dissertação.

Figura 1 - Modelo Tripartido de Nattiez




Fonte: retirada do texto de *Nattiez* (1990)

# CAPÍTULO 1 – O PROCESSO DE CONSOLIDAÇÃO DO VIOLÃO NA MÚSICA DE CONCERTO NO BRASIL

A partir da análise da historiografia a respeito do violão no Brasil é possível inferir que as narrativas acerca do instrumento estão dispostas em dois grandes eixos: o primeiro deles trata da trajetória do instrumento nos grandes centros do país - Rio de Janeiro e São Paulo e o segundo, aborda a discussão do desenvolvimento violonístico fora destes espaços.

Nos grandes centros, verifica-se que a entrada definitiva do instrumento nas salas de concerto ocorreu ainda na primeira metade do séc. XX. Um evento que pode ser tomado como ponto inaugural desse processo é o surgimento de Américo Jacomino (1889-1930), um dos maiores expoentes do violão no início do séc. XX. Por outro lado, é possível tomar como acontecimento representativo da consolidação definitiva do instrumento na música de concerto a institucionalização de seu ensino que veio a ocorrer em 1960. Esta institucionalização, liderada por Isaías Sávio, corresponde à criação do primeiro curso oficial no país que ocorreu no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

Fora dos grandes centros, a entrada do instrumento na música de concerto tomou contornos mais claros apenas na segunda metade do século XX. Esta afirmação pode ser ilustrada se levarmos em consideração os registros acerca dos seminários de violão na cidade de Porto Alegre, que ocorreram a partir do ano de 1969, cujo um dos participantes mais ilustres foi Abel Carlevaro e pela ascensão do movimento violonístico no Paraná neste mesmo período. No estado Paraná, o desenvolvimento do violão no campo da música de concerto foi propiciado a partir do trabalho de alguns instrumentistas, como Waltel Branco e Admar Garcia e pela inauguração das primeiras escolas especializadas.

Desta maneira, tratamos neste capítulo da trajetória do violão solista no Brasil, dentro e fora dos grandes centros, tomando por referência alguns autores que abordaram o tema em suas pesquisas, a saber: Bartoloni (1995), Orosco (2001), Silva-Junior (2002), Alfonso (2005), Pereira (2007), Lima (2008) Wolff (2008), Taborda (2011), Antunes (2012), Pereira e Gloeden (2012) e Gonçalves (2015).

## 1.1 - A trajetória do violão nos grandes centros do país

A discussão acerca da trajetória do violão no país pode ser ilustrada a partir do uso do instrumento nos grandes centros – Rio de Janeiro e São Paulo. Uma possibilidade de recorte

temporal, para a discussão acerca do processo de consolidação do violão na música de concerto no Brasil, é o período do final do séc. XIX até a década de 1960.

Um evento simbólico, que representa a escolha do período final do séc. XIX como um marco do surgimento do violão solista no país, é surgimento de Américo Jacomino. Segundo Antunes (2002), a partir das

> [...]informações subsequentes ao nascimento de Américo Jacomino em 1889 e posteriores à sua morte em 1928, pode-se concluir que o período que percorre a carreira artística do violonista corresponde ao início definitivo do desenvolvimento da arte solística do violão no Brasil (ANTUNES, 2002, p. 131).

Por outro lado, a fundação do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo pode ser vista como o acontecimento que simboliza a consolidação do violão na música de concerto no Brasil. Este evento aglutina-se ainda ao comparecimento de uma considerável produção violonística em termos de concertos, métodos e repertorio já existentes nos anos de 1960.

No período final do séc. XIX, o uso do instrumento estava atrelado à figura de músicos amadores que utilizavam o violão para executar o acompanhamento de canções populares em espaços domésticos, nas ruas e reuniões festivas. Neste cenário, o uso do violão estava atrelado à vulgaridade e à desocupação. A ideia de se tocar o instrumento estava, então, envolta em uma visão preconceituosa e de dura discriminação. Como representação do status do instrumento nesse período, vale citar a discussão dos autores Pereira e Gloeden (2012) apresentado no artigo denominado *De maldito a erudito: caminhos do violão solista no Brasil*. Este texto trata especificamente da trajetória do instrumento no país, que passou da marginalidade à música de concerto ainda na primeira metade do século. Outros exemplos acerca do processo de ascensão do instrumento estão relatados no capítulo 1 do texto de Alfonso (2005), nomeado *O Violão entre o Preconceito e o Prestígio*.

Um dos músicos pioneiros que contribuiu para o processo de transformação acerca da visão atribuída ao violão foi Clementino Lisboa[2]. Infelizmente, constam pouquíssimos registros acerca da atuação deste violonista. Segundo relatos, Lisboa executava obras de compositores europeus como Tárrega e Verdi. Sabe-se também que o músico realizou transcrições e compôs peças para o instrumento, entretanto este material perdeu-se no tempo.

Ainda na primeira década do século XX é possível observar a emergência de manifestações com relação ao processo de profissionalização da atividade violonística. O

[2] Não há registros das datas de seu nascimento e morte.

músico de maior destaque neste processo, sem dúvida, na cidade de São Paulo, foi o Américo Jacomino (1889-1930). Este virtuose, filho de imigrantes italianos, contribuiu para a emancipação do instrumento a partir da elaboração de um repertório autoral que abrangeu peças de grande reconhecimento por parte do público, como *Abismo de Rosas* e *Marcha Triunfal Brasileira*. Além dessas peças, fazia parte do repertório do instrumentista as composições *Suplicando Amor, Magia do olhar* e *Sonhando*. (OROSCO, 2001).

No ano 1916, o violonista apresentou na cidade de São Paulo, um recital que contou com o apoio considerável de parte da imprensa. Essa apresentação é tratada na historiografia do instrumento como um dos eventos de grande relevância para a introdução do violão no universo da música de concerto e para o início da modificação acerca da compreensão do instrumento pela sociedade paulistana.

Vale ressaltar que o legado musical deixado por Jacomino é objeto, na atualidade, de estudos e regravações. Exemplos disto podem ser vistos tanto na publicação da pesquisa de Antunes (2002), intitulada *Américo Jacomino "CANHOTO" e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo* quanto no arranjo da peça *Abismo de Rosas* para dois violões elaborado por Paulo Bellinati no disco *Pingue-Pongue* (2011).

Para enfatizar o legado deixado por Jacomino cabe destacar ainda as considerações descritas por Antunes (2002) acerca do instrumentista:

> Ficou demonstrado que foi ele [Américo Jacomino] quem mais discos gravou e quem mais se apresentou em público e no rádio, pelo menos na capital paulista. No final de sua vida a repercussão de seu nome recebeu ainda o impulso do prêmio O que é Nosso, do Rio de janeiro, valendo-lhe o título de “O Rei do Violão Brasileiro”. (ANTUNES, 2002, p. 129).

Neste mesmo período, a cidade do Rio de Janeiro contava também com músicos de alto gabarito, como Ernani Figueiredo (?-1917). Figueiredo foi “considerado na sua época a maior e indiscutível autoridade violonística. O músico conhecia os métodos de Sor (1778-1839), Coste (1806-1883), Carcassi (1792-1835), Caruli (1770-1841), Aguado (1784-1849)” (ALFONSO, 2005, p. 41). Outros violonistas, como Sátiro Bilhar (1860-1926), Joaquim Francisco do Santos (1873-1935), conhecido como Quincas Laranjeiras, músico que utilizada os métodos de Aguado e Tárrega, também eram nomes de destaque.

Alfredo de Souza Imenez é citado pelo pesquisador Gonçalves (2015) como um expoente deste período. O músico atuou no Brasil e em países como Uruguai, Argentina e Estados Unidos, onde chegou a reger a Metropolitan Mandolin Orchestra. Gonçalves (2015)

relata que o músico “realizou audições e participou de inúmeros eventos artísticos, inclusive merecendo crônicas elogiosas da imprensa” (GONÇALVES, 2015, p. 14).

Desta mesma cidade destacamos o trabalho de Catullo da Paixão Cearense (1863-1945), cantor que utilizava o violão para se acompanhar. Conjuntamente à Nair de Teffé (1886-1980), Catullo da Paixão Cearense fez parte de um acontecimento, amplamente conhecido, tido um dos símbolos da entrada do violão no ambiente da elite carioca, chamado por Taborda (2011) de *O Episódio do Catete*.

Nesta ocasião, o músico relatou à primeira dama Nair de Teffé, então esposa do presidente Marechal Hermes da Fonseca, sua insatisfação com relação ao repertório executado nas recepções ocorridas no palácio que abarcava quase com exclusividade canções de origem estrangeira. Tempos depois de receber a queixa de Catullo da Paixão Cearense, Nair de Teffé decidiu apresentar uma audição interpretando somente obras de compositores brasileiros, entre elas *O Corta Jaca* de Chiquinha Gonzaga, peça que a primeira dama executou ao violão. Esse episódio causou escândalo entre os grupos conservadores da época e, por outro lado, transformou-se em um acontecimento emblemático que veio a contribuir para a entrada do instrumento na música de concerto no país.

O músico João Teixeira Guimarães (1883-1947), cujo nome artístico era João Pernambuco, deixou também a sua contribuição para o violão solista brasileiro. Esse instrumentista e compositor, nascido em Jatobá - PE, dividia sua rotina diária entre a prática do violão e a atividade de ferreiro. Pernambuco deixou um repertório importante para o instrumento cujo conteúdo era tributário de gêneros populares, como o choro e o maxixe. Desse repertório a peça de Pernambuco que possui maior expressão atualmente ante ao público é a composição *Sons de Carrilhões*. Pernambuco manteve em sua trajetória uma proximidade com grandes referências do violão em sua época, entre eles Augustin Barrios (1885-1944) e o compositor Heitor Villa-Lobos (1887-1959)**.**

Augustin Barrios, músico paraguaio, esteve no Brasil nas primeiras décadas do séc. XX ocasião em que foi muito bem recebido pelo público e pela crítica. O violonista se apresentou de norte a sul do país com um repertório que variava entre Chopin (1810-1849), Tárrega, Donizetti (1797-1848) e composições autorais. Além disso, Barrios manteve contato com o poeta Olavo Bilac (1865-1918) e músicos, como Canhoto, Catullo da Paixão Cearense e o já citado acima, João Pernambuco. Barrios demostrou seu apreço à música brasileira em algumas de suas composições como *Choro da Saudade* e *Maxixe*.

O grande músico e compositor Heitor Villa-Lobos, que pertencia também ao círculo musical de Pernambuco, desenvolveu um trabalho revolucionário para o violão solista e contribuiu de maneira significativa para a consolidação do instrumento na música de concerto. Em sua coletânea de obras, cabe destacar as composições *Choros nº1, Suíte Popular Brasileira* (1908-1923), obra composta por cinco peças, *Mazurca-Choro, Schottisch-Choro, Valsa-Choro, Gavota-Choro* e *Chorinho*. Além dessas composições, destacamos o ciclo *Doze Estudos* (1924-1929), dedicado a Andrés Segovia (1893-1987), obra que foi considerada como um divisor de águas para o violão mundial. Acerca da construção desta obra, Pereira e Gloeden (2012) relatam que "o ciclo em questão constitui uma música construída a partir das características imanentes do instrumento e explora os limites da técnica, não por ter isso como um fim, mas como resultado de sua própria visão do instrumento" (PEREIRA e GLOEDEN, 2012, p. 87).

Ressaltamos a contribuição de Andrés Segóvia (1893-1986) para a constituição do violão solista brasileiro caracterizada pela gravação de parte da obra de Villa-Lobos e por suas apresentações pelo país nos anos de 1937, na cidade de São Paulo, e em 1953 na cidade de Curitiba. Andrés Segóvia foi um dos maiores expoentes do instrumento no séc. XX e seu trabalho também é destacado pelas interpretações e transcrições de obras de compositores típicos da música de concerto, como Bach e Castelnuovo-Tedesco.

A despeito da grandiosidade de suas composições o trabalho de Villa-Lobos para o instrumento não obteve o devido reconhecimento em seu tempo. Segundo a pesquisadora Taborda (2011)

> [...]à exceção dos "Choros nº1", interpretado em 1929 por Sainz de la Maza, o violão de Villa-Lobos não foi reconhecido e ouvido em seu tempo. Não há notícia da primeira audição da "Suíte popular brasileira". Da série "Estudos", Andrés Segóvia interpretou apenas três, os de número 1, 7 e 8. Os prelúdios tiveram a primeira audição em 1942 pelo violonista Abel Carlevaro. (TABORDA, 2011, p. 108).

Taborda (2011) relata ainda que "em 1962, Arminda Villa-Lobos, esposa do compositor, mulher visionária, apaixonada e comprometida com a difusão do acervo de seu marido, convidou o violonista Turíbio Santos a gravar a série integral 'Doze estudos para violão'" (Ibid., p. 108). O resultado dos esforços de Arminda Villa-Lobos foi a promoção da obra perante os apreciadores e estudantes e ainda a forte propagação do legado de Villa-Lobos para o violão mundial.

Neste cenário, em que percebemos que o violão solista começava a apresentar certo prestígio no Brasil, ocorre a chegada de Isaías Sávio em 1931. Após passagens pelos estados

do Rio Grande do Sul, Minas Gerais e Rio Janeiro, Sávio finalmente chega a São Paulo em 1941, local em que viria a trabalhar até 1977, ano de seu falecimento.

Na capital paulistana, Isaías Sávio promoveu uma organização do campo violonístico de proporções jamais vistas. Sávio uniu forças com violonistas atuantes em diversas vertentes e segmentos incorporando as mais variadas manifestações da música em sua atividade. Em suas práticas, Sávio abrangeu sem discriminação, canções populares às obras de compositores eruditos, como Bach, sem abrir mão da qualidade técnica. Essa abordagem de Isaías Sávio suscita a uma problemática bastante disseminada nos estudos da história do violão no Brasil, que consiste em apresentar a trajetória do instrumento a partir de uma artificial linha divisória que tem como polos a cultura do violão erudito (ligada fortemente as matrizes europeias) versus a do violão popular (tributário de gêneros brasileiros). A respeito desse tema, apresentamos em seguida algumas considerações que são importantes para aclarar o nosso posicionamento acerca desta questão que ainda permeia em alguns dos discursos de estudiosos da história do violão no Brasil.

Tomando como referência a própria atividade desenvolvida por Sávio, nos parece que a atuação dos violonistas brasileiros desse período se caracterizava por um forte ecletismo musical, tendo em vista que violão, como nenhum outro instrumento da época, transitava no universo da aristocracia e das manifestações populares. Em seu texto Pereira (2007) apresenta as seguintes considerações acerca da questão:

> Apesar de a maioria dos livros consultados tomar como ponto de partida uma cisão entre violão popular e erudito, como algo que sempre existiu, a partir da observação do percurso de alguns violonistas, pôde-se perceber que eles possuíam um caráter muito mais eclético, tanto na sua formação quanto no seu repertório. Arriscaríamos dizer que este perfil dos violonistas do início do século pode ser verificado até os dias de hoje em muitos dos músicos dedicados ao instrumento. (PEREIRA, 2007, p. 12)

A partir dessa característica eclética que marca então o instrumentista brasileiro e consequentemente o repertório dedicado ao violão, não seria exagero afirmar que a construção identitária desse instrumento no país decorre, grandemente, de processos contínuos de apropriação e recriação de culturas musicais diversas. Um exemplo que ilustra essa afirmação pode ser visto a partir da análise da peça *Pingue Pongue* de Paulo Bellinati em que o compositor utiliza do cânone, procedimento composicional próprio da música erudita europeia, para elaborar uma obra classificada pelo autor como maxixe, gênero musical tipicamente brasileiro.

Ainda sobre tema, com base na apreciação da historiografia, percebe-se a tentativa de dividir a atividade violonística a partir da produção da música popular de um lado e da música erudita de outro, aplicando à primeira, usualmente, uma imagem depreciativa. Entretanto, a estigmatização da música popular, alimentada por parte dos historiadores, não é conveniente, uma vez que a noção de erudição não provém de gêneros musicais, mas da capacidade do próprio compositor/intérprete. Acerca desse mérito cabe citar a fala de Henrique Pinto (s/d) em ocasião em que foi interrogado acerca do tema:

> Eu acho que o violonista de modo geral, você não pode qualifica-lo como erudito e popular. Existe uma técnica específica, então se você tem uma técnica bem elaborada, você vai tocar muito bem violão popular, você vai tocar muito bem violão erudito. Então, é uma espécie de uma mística. O que existe são linguagens diferentes, são maneiras de se fazer música. (PINTO, HENRIQUE, s.d).

Como bem disse Pereira (2007) seria possível até afirmar que o caráter eclético de alguns dos violonistas brasileiros do início do séc. XX se faz presente na atividade de instrumentistas até os dias hoje. Percebe-se na atualidade um número considerável de violonistas que agregam em sua formação o conhecimento acerca da obra de grandes compositores da música europeia e da música popular brasileira. Violonistas como Marco Pereira (1950-) e Fábio Zanon (1966-) podem ser tomados como exemplos desta afirmação.

Retornando a trajetória de Sávio, podemos dizer que sua chegada ao Brasil representou ao instrumento um novo ciclo. Sávio trouxe para o cenário paulistano e brasileiro uma proposta de sistematização do ensino e ainda a possibilidade de uma formação por parte dos estudantes de música. Na capital paulista, segundo Orosco (2001), Sávio elaborou um número considerável de métodos para o instrumento, promoveu palestras, editou diversas partituras e realizou um número impressionante de transcrições, para mais de trezentas no total. Esse material, conjuntamente com outras publicações da época, buscava atender à uma demanda cada vez maior de interessados no estudo do violão. Esses aprendizes, por sua vez, divulgavam as novas possibilidades de estudo, fomentando, dessa maneira, o crescimento do mercado de vendas, a busca por métodos e o cenário artístico.

Orosco (2001) também relata que entre a década de 1940 e 1950 o número de instrumentos vendidos era 3.800 violões/mês, já na década seguinte, dos anos de 1950 aos 1960, as vendas chegaram a 68.000 violões/mês. Essa diferença pode ser vista como um reflexo da superação do olhar discriminatório a respeito do instrumento e como um dos resultados do sistemático trabalho desempenhado por Sávio.

Estes acontecimentos contribuíram grandemente para fundação da primeira cadeira de violão reconhecida pelo governo federal no país. Esse evento ocorreu em 1960 na cidade de São Paulo no então Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Acerca deste evento Bartoloni (1995) relata:

> Chegava assim ao fim uma das muitas lutas de Sávio em prol da evolução desse instrumento que agora começava a *afirmar-se social e culturalmente*. Uma luta que durou mais de vinte anos e que abriu caminho para toda uma geração de violonistas considerados a partir de então, *músicos sérios.* (BARTOLONI, 1995, p. 40).

O trabalho desenvolvido no conservatório possibilitou a formação de diversos violonistas, como Henrique Pinto (1941-2010), Antônio Rebello, Paulo Bellinati (1950) e Marco Pereira, que, por sua vez, contribuíram para a disseminação e consolidação da cultura solista do instrumento pelo país na segunda metade do séc. XX.

Retroagindo no tempo e analisando a própria formação de Sávio, podemos dizer que sua concepção musical e consequentemente a sua atuação no Brasil foi bastante influenciada por um dos inventores do violão solista no mundo: Francisco Tárrega (1852-1909). Sávio se debruçou sobre a obra de Tárrega interpretando grande parte de suas composições e colocando-as como sugestões na formação do repertório de estudo de seus alunos.

O pesquisador Gonçalves (2015) apresenta uma descrição importante de alguns aspectos que evidenciam possíveis influências de Tárrega em Sávio:

> No âmbito técnico, Sávio pregou os princípios da moderna "Escola de Tárrega" naquela ocasião, que consistia na resolução de todos os entraves da mecânica do instrumento em ambas as mãos, em especial a mão direita, responsável pela produção do som, estudando e analisando individualmente a movimentação de cada dedo, além de todas as combinações possíveis de exercícios de arpejos, escalas, ligados e efeitos instrumentais, evitando assim problemas e dificuldades futuras ao interpretar qualquer repertório. (GONÇALVES, 2015, p. 139).

Para além da influência instaurada no trabalho de Sávio, Tárrega contribuiu para a inserção de alguns conceitos violonísticos que são até hoje empregados. Apesar de Tárrega não haver escrito nenhum método para instrumento, Gonçalves, a partir de seus estudos, destaca que deve-se a ele algumas das práticas com relação à execução do instrumento, como "o uso do violão sobre a perna esquerda, levantada com o auxílio de um banquinho" (GONÇALVES, 2015, p. 27) e a abolição do uso do dedo mínimo que era apoiado no tampo do instrumento. Outra importante inovação, atribuída a Tárrega, foi a ampliação das digitações de trechos

musicais em cordas presas, o que, por sua vez, resultou em frases de caráter *cantábile*. Além disso, o músico intensificou o uso do efeito *glissando* em suas transcrições, contribuindo, também, para a produção de frases mais fluidas.

É possível afirmar que um dos pontos-chave para o alcance da projeção da "Escola de Tárrega" verificada no cenário nacional, ocorreu em virtude dos métodos desenvolvidos e publicados no país por seus discípulos, que tinham como ponto central a referência aos ensinamentos de Tárrega. Dentre os livros, ressaltamos o trabalho desenvolvido por Emilio Puyol - *Escuela razonada de la guitarra* (1971) que apresenta a "sistematização dos princípios técnico-violonísticos utilizados por Francisco Tárrega" (CARDOSO, 2015, p. 85). O autor descreve ainda que Puyol além de codificar, aperfeiçoou os ensinamentos propostos por Tárrega. Vale citar também as publicações de outros discípulos de Tárrega, como *A escola de Tárrega, método completo de Violão* (1929) de Osvaldo Soares e *A nova técnica do violão, baseada na escola de Tárrega* (1946) de Sodré.

O trabalho de Tárrega se fez sentir também no Brasil em decorrência da atuação da violonista espanhola Josefina Robledo (1897-1972). Robledo viveu no Brasil de 1917 a 1923 e como discípula de Tárrega propagou a técnica do mestre por onde passou. Suas apresentações abrangeram os estados do Pará, Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, Pernambuco, Amazonas e Minas Gerais. A musicista deixou também seu legado a partir de seu trabalho como professora. Alguns alunos de destaque de Robledo foram Atílio Bernardini (1888-1975), professor de Anibal Augusto Sardinha (1915-1955), Eustáchio Alves e Arisdótemo Pistoresi.

Voltando à cidade do Rio de Janeiro, destacamos nos anos de 1950 a criação de uma importante organização para o cultivo do violão, nomeada de Associação Brasileira de Violão (ABV). Essa associação tinha por objetivo fomentar a divulgação do instrumento e contribuir para a formação de músicos. A A.B.V foi responsável pela promoção de recitais de concertistas importantes da época, como Maria Luísa Anido (1907-1996), Antônio Carlos Barbosa Lima (1944-), Oscar Cáceres (1932-) e Jodacil Damaceno (1929-2010).

Jodacil Damaceno (1929-2010) nos parece um violonista, a despeito de sua grande importância para o instrumento no Brasil, ainda pouco referenciado nos trabalhos acadêmicos. No entanto, na contramão desse cenário, merece destaque o trabalho dissertativo elaborado pela pesquisadora Alfonso (2005) que trata da trajetória desse importante músico. Nessa oportunidade a autora relata que Damaceno atuou no movimento violonístico brasileiro de modo bastante intenso. O músico conheceu os grandes ícones do violão no período dos anos 1950 e compreendeu de maneira bastante clara a tradição do violão solista que foi construída

até aquele período. Além disso, seria justo pontuar que Jodacil Damaceno deixou grande contribuição para o ganho de projeção do violão, não somente na cidade do Rio de Janeiro, como também no estado de Minas Gerais, onde, mais tarde, atuou como professor da Universidade Federal de Uberlândia. A passagem de Damaceno por Minas Gerais será tratada mais à frente no subcapítulo 1.2, em que abordamos a trajetória do instrumento fora dos grandes centros do país.

Jodacil Damaceno participou de programas de rádio no período conhecido como Época de Ouro do Rádio. Em uma dessas oportunidades o músico atuou em parceria com seu amigo e poeta Hermínio Bello de Carvalho executando, ao vivo, trilhas sonoras que serviam como fundo musical para as declamações de poesias. Ainda no rádio, Damaceno participou do programa *Conversando com Waldemar Henrique* executando algumas peças solo de compositores, como Bach, Tárrega e Isaías Sávio.

Deve-se destacar a importância do rádio para a música brasileira e para o violão na década de 1950. Alguns importantes músicos e arranjadores tiveram a oportunidade de mostrar seu trabalho nesse meio de comunicação, entre eles o gaúcho Radamés Gnattali (1906-1988).

Radamés Gnattali era um exímio pianista, entretanto em sua carreira obteve maior reconhecimento por sua atuação como compositor e arranjador. O trabalho de Gnattali para o violão reúne o seu alto conhecimento acerca da música europeia, norte-americana e brasileira. Entre suas composições para violão solo destacamos os *Dez Estudos* e a *Toccata em Ritmo de Samba I* (dedicada a Raphael Rabello). Gnatalli ainda compôs obras de música de câmara, como a adaptação para dois violões, a pedido do Duo Assad, da *Suíte Retratos*. Por fim, cabe destacar a sua contribuição para a música orquestral em seus quatro concertos para violão e orquestra.

Dentre as obras para violão e orquestra destacamos o *Concertino nº 2*, dedicada a Aníbal Augusto Sardinha (1915-1955), conhecido também como Garoto. Esse concerto, segundo Silva (2014), foi o primeiro a ser executado por um músico brasileiro no país. A estreia ocorreu em 31 de março de 1953. Acerca da elaboração dessa obra Lima (2008) relata:

> O motivo que deu vazão a este concerto foi bastante informal, um dia a esposa de Garoto lhe disse que o sonho de seu marido era tocar no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Vale lembrar que naquela época o Rio ainda era a capital do país e o Municipal uma espécie de santuário da música clássica [...]. Assim, como prova de admiração de Gnatalli, o "Concertino n.2" foi de certa forma um convite que permitia a Garoto o acesso ao palco do municipal. (LIMA, 2008, p 45).

A execução dessa obra no santuário da música clássica, parafraseando Lima (2008), corrobora fortemente à ideia de que o violão foi definitivamente introduzido, nos grandes centros do país, no universo da música de concerto, ainda na primeira metade do séc. XX.

O violonista Aníbal Augusto Sardinha é considerado por uma parcela dos estudiosos atuais como um dos precursores do gênero que viria a se chamar Bossa-Nova. Sardinha, deixou uma obra de grande importância para o violão solista brasileiro, da qual podemos destacar, por exemplo, as peças *Lamentos do Morro* e *Jorge do Fusa*. Essas obras fazem parte do repertório de estudantes e músicos profissionais até a atualidade. Vale relatar que a obra solo de Garoto foi resgatada a partir do importante trabalho de transcrição realizado por Paulo Bellinati. Esse trabalho foi integralmente publicado no início dos anos de 1990 em dois volumes: *The Guitar Works of Garoto* e *The Guitar Works of Garoto 2*.

O último músico a ser destacado nessa primeira etapa é Dilermando Reis (1916-1977). Esse instrumentista de fundamental importância para o violão nacional alcançou grande reconhecimento do público, em parte devido a sua atuação na Época de Ouro do Rádio. Dilermando Reis interpretou e arranjou obras de músicos, como Américo Jacomino e João Pernambuco e, ainda, deixou composições importantes, como *Conversa de Baiana, Xodó da Baiana Magoado e Doutor Sabe Tudo.* Recentemente parte da obra de Dilermando Reis foi regravada no disco *Dois Destinos* (2016) de Marco Pereira.

### 1.2 - O violão fora dos grandes centros do país

As manifestações do violão solista fora dos grandes centros do país se fizeram sentir, de modo mais substancial, a partir da segunda metade do séc. XX. Verificamos uma discrepância importante entre o volume da produção científica a respeito da trajetória do violão nestes locais quando comparado à historiografia dos grandes centros do país. Na contramão deste cenário vislumbra-se na atualidade uma mobilização importante de alguns pesquisadores que buscam, por assim dizer, uma democratização da discussão. Na esteira dessas abordagens apresentamos esse relato, cuja abrangência territorial, em virtude dos limites da literatura acerca do tema, se concentrará nos estados brasileiros do Rio Grande do Sul, Paraná e Minas Gerais.

Podemos dizer, com base no texto de Silva-Junior (2002), que um dos pontos que caracteriza a identidade do violão no Rio Grande do Sul é a proximidade e o diálogo constante do estado com países da América do Sul, como Uruguai e Argentina. Esta relação intensificou-se ainda mais durante as realizações do *Seminário Internacional de Violão* de Porto Alegre que contou com a participação de diversos convidados do continente sul-americano.

O *Seminário Internacional de Violão,* evento que ocorreu dos anos de 1969 a 1982 no Liceu Musical Palestrina, constitui-se como um importante espaço de divulgação e pesquisa acerca do instrumento. Pode-se dizer que o evento alcançou no decorrer dos anos um nível artístico bastante elevado, sobretudo pela participação de notórios músicos e compositores. Em seu texto, Wolff (2008) expõe uma significativa lista de vários dos convidados que integraram as edições do seminário:

> Jorge Martinez Zárate, Graciela Pomponio, Miguel Angel Girollet, Eduardo Isaac, Horacio Ceballos e Roberto Aussel, os uruguaios Isaías Sávio e Eduardo Fernández, os brasileiros Carlos Barbosa-Lima, Sérgio e Odair Assad, Henrique Pinto, Paulo Porto Alegre, Eustáquio Grilo, Edelton Gloeden, Sérgio e Eduardo Abreu, Jodacil Damaceno e Giacomo Bartoloni, o venezuelano Alirio Diaz, entre outros. Mas o professor de maior importância para os seminários foi, sem dúvida, o uruguaio Abel Carlevaro. (WOLFF, 2008, s/p.)

A participação de Carlevaro, autor da *Série Didáctica para guitarra,* organizada em quatro cadernos e *Escuela de la Guitarra*, ambas desenvolvidas nos anos de 1970 e caracterizadas como um divisor de águas para o violão no mundo, ocorreu integralmente nas seis primeiras edições do evento (1969-1975) e adiante de maneira esporádica em algumas ocasiões. Não seria equivocado dizer que o contato travado entre Carlevaro e os diversos violonistas brasileiros que prestigiavam os seminários, promoveu de certa maneira uma primeira introdução dos princípios técnicos da escola carlevariana no país. Essa afirmação pode ser apoiada na proximidade, intensificada durante eventos, entre Henrique Pinto e Abel Carlevaro.

Cabe ressaltar que Henrique Pinto, um dos mais importantes professores de violão da história brasileira, mudou-se nos anos de 1970 então para Montevidéu, onde passou a ter encontros semanais com Abel Carlevaro. A partir desses encontros Henrique Pinto consolidou a sua formação violonística, otimizou a sua reputação e a abrangência de sua atuação como professor.

Cabe dizer que os seminários de violão contribuíram também para formação de violonistas que no presente ocupam lugares importantes nas instituições, sobretudo universidades, que abordam o ensino do instrumento. Entre os exemplos, está Edelton Gloeden (1955-), atual professor de violão no Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP) e Paulo Porto Alegre (1953-) professor da Escola de Música do Estado de São Paulo.

Para além dos seminários, em período anterior o desenvolvimento do violão solista rio-grandense contou com a atuação de personalidades singulares, como o Prof. Ênio de Freitas e Castro. Segundo Wolff (2008), esse professor liderou importantes instituições, das quais vale citar a Associação Rio-grandense de Música (ARM), fundada em 1938 e o Grêmio Villa-Lobos (1948). Essa última subordinada à primeira, contudo estritamente direcionada ao fomento de atividades violonísticas. A frente dessas instituições o Prof. Ênio de Freitas e Castro promoveu apresentações de músicos importantes, como Andrés Segóvia e Abel Carlevaro, naquele estado.

Um dos resultados desse conjunto de esforços foi a institucionalização do instrumento em nível superior. Segundo Wolff (2008), a inserção do instrumento ocorreu, primeiramente, em 1970 no curso de Licenciatura em Educação Artística da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Na década seguinte, mais especificamente em 1982, em meio ao crescimento do movimento violonístico, ocasionado em grande parte pelos seminários, o instrumento passou a integrar o curso de bacharelado. Atualmente, a UFRGS se caracteriza como um pólo de referência com relação à pesquisa no instrumento. No âmbito da pós-graduação a universidade conta com os cursos de mestrado e doutorado.

É digno de nota o trabalho desenvolvido por compositores daquele estado. O primeiro a ser referenciado é Bruno Kiefer (1923-1987), compositor alemão radicado em Porto Alegre, cujo repertório solista inclui três obras: *Quiçá...* (1983), *Música sem Nome* (1983) e *Faz de Conta* (1983). Para além do repertório solista Kiefer elaborou obras importantes no que tange à música de câmara, como no caso da composição *Terra Sofrida* (1983). Kiefer colaborou para o crescimento do repertório violonístico daquele estado a partir de obras estilizadas que foram concebidas em uma abordagem que foge aos padrões tonais e que traz como um dos pontos fortes a horizontalidade.

Outro importante compositor que deixou seu legado para violão é Fernando Lewis de Mattos (1963-). Seu trabalho envolve a produção, até onde sabemos de cinco obras para violão solista, entre elas *Poemeto* (1987) e *Toccata I* (1999). Destaca-se ainda do trabalho do compositor um volume expressivo de obras para música de câmara. Mattos, atualmente é professor da UFRGS e apresenta uma trajetória com relação à sua formação (graduação, mestrado e doutorado) que acaba por marcar o perfil de alguns dos compositores para o violão a partir da década de 1980.

Cabe referenciar ainda o trabalho desenvolvido naquele estado pelo músico Daniel Wolff (1967-). Embora possua poucas obras para violão solista[3] no seu catálogo e esteja

[3] *A terceira Face de Ernesto* (1989), *Abertura Consort* (1992), *Scordatura* e *Tristeza* (2001)

vinculado ao quadro docente da UFRGS, pode-se dizer que o campo de maior expressão do violonista é a performance. Durante sua trajetória Wolff consagrou-se vencedor de concursos importantes, como o 25º Concurso Internacional de artistas em Nova York no ano de 1997 e o Concurso Villa-Lobos de 1987 realizado na cidade de São Paulo. Outra localidade da região sul do país que apresenta um papel importante na constituição do violão brasileiro é o estado do Paraná.

Se em São Paulo recitais como o de Augustin Barrios e Américo Jacomino (1889-1928) foram acontecimentos de grande representatividade para a entrada do instrumento no universo da música de concerto, em Curitiba o recital Andrés Segóvia (1893-1987) em 1953 pode ser tido como o evento de maior relevância para o violão paranaense. Após a realização desse recital, o movimento violonístico ganhou maior projeção, tendo como um dos desdobramentos a intensificação por parte da Sociedade de Cultura Artística Brasílio Itiberê (SCABI), da promoção de apresentações nas décadas de 1950 e 1960. Entre os violonistas que se apresentaram a convite dessa instituição estavam, Maria Luísa Anido (1907-1996), Siegfried Behrend (1933-1990) e Marga Beaml (sem data de nas. e morte).

Todavia, há que se dizer que a apresentação de Segóvia na capital foi em parte resultante do trabalho artístico e pedagógico desenvolvido por pioneiros do violão curitibano, entre eles Admar Garcia (1916-1994). Garcia nasceu em Pelotas, todavia mudou-se para Curitiba em 1944. O trabalho desenvolvido por esse músico culminou em 1964 na fundação da Academia Paraense de Violão – APV, um dos primeiros espaços de formação daquele estado. Algumas informações a respeito da atuação desse músico estão descritas por Silva-Junior (2002) em seu texto:

> Embora sua atividade pedagógica fosse muito ligada à escola europeia de Francisco Tárrega, Admar Garcia desenvolveu-se como intérprete e professor paralelamente nos gêneros erudito e popular. Garcia foi responsável pela formação de professores paranaenses de acentuada representatividade, como Valdomiro Prodóssimo. (SILVA-JUNIOR, 2002, p. 52)

Bem como ocorreu nos grandes centros, o violão no Paraná ganhou espaço também nos programas de rádio. Um importante contribuinte para a difusão do instrumento nesse meio, durante a década de 1960, foi o radialista Márcio Ferreira da Luz, que em seus programas apresentava diversas histórias, obras e crônicas a respeito do violão.

É possível afirmar que no início dos anos de 1970, os seminários de violão desenvolvidos no Rio Grande do Sul, anteriormente abordados, repercutiram consideravelmente para o desenvolvido do violão no Paraná. Esse evento intensificou a interação entre os instrumentistas paranaenses e figuras do violão sul-americano, como Abel Carlevaro (1916-2001), Jorge Martinez Zarate (1923-1993), Roberto Aussel (1954-) e Jaime Mirtenbaum Zenamon (1953-). Zenamon, boliviano, naturalizado brasileiro, radicado em Curitiba em 1970, por sua vez, fundou naquela cidade no ano de 1978 o Curso Fundamental de Violão na Escola de Belas Artes do Paraná. Nesse período surge então o nome de Orlando Fraga (1956-), ex-aluno de Zenamon, que implementa anos depois, mais especificamente em 1985, a cadeira de violão no curso superior da EMBAP.

Torna-se necessário destacar alguns dos importantes compositores que também contribuíram com todo esse processo, entre eles Admar Garcia, Waltel Branco, Arrigo Barnabé, Chico Mello, Norton Dudeque, Rogério Buldasz e Maurício Dottori.

Silva-Junior (2002) constata a partir da análise das obras destes compositores as transformações estilísticas do repertório para violão naquele estado no transcorrer do século XX. As análises expõem idiossincrasias dos compositores e o ecletismo do repertório violonístico paranaense, caracterizado pelo uso de elementos do serialismo, atonalismo, microtonalismo, neoclassicismo e da música popular.

No âmbito da música popular, por exemplo, é possível tomar como referência o trabalho desenvolvido por Admar Garcia que possui em seu catálogo de obras composições descritas como rancheiras, tangos e valsas (Silva-Junior, 2002). Outro compositor que poderíamos colocar nesse universo é Waltel Branco. Seu catálogo de obras é constituído por 70 composições, entre as quais figuram gêneros como valsa e choro. Há que se destacar que Branco teve em sua carreira uma atuação bastante abrangente, tendo em vista que participou de grupos de *jazz*, compôs diversas trilhas sonoras e ainda esteve à frente da elaboração de arranjos dos primeiros discos gravados por João Gilberto. Cabe mencionar que essas diversas funções exercidas pelo músico foram sempre conciliadas com a sua respeitada carreira como solista.

No campo da música contemporânea, alguns dos compositores representativos são Maurício Dottori (1960-) e Norton Dudeque (1957-). O trabalho musical de Dudeque envolve a utilização de recursos composicionais como o minimalismo e o atonalismo livre (Silva-Junior, 2002). Além do trabalho composicional vale ressaltar que Dudeque integra atualmente o corpo docente da Escola de Belas Artes de Curitiba e ainda possui reconhecida atuação no campo da

história da música a partir de suas publicações *História do Violão* (1994) e *Música Contemporânea Paranaense* (1995).

O trabalho composicional de Dottori, professor que integra também o corpo docente da EMBAP, abrange obras eletroacústicas, serialistas e de aleatoriedade controlada. Algumas de suas obras são: *And now the storm blast comes* (1992) e *All that you know not to be is utterly true* (2001). Seguindo pela trajetória do instrumento fora dos grandes do país chegamos então ao estado de Minas Gerais.

Acerca da trajetória violonística naquele estado, seria possível construir um relato histórico estruturado a partir de dois eixos. O primeiro refere-se à manifestação artística ocorrida nos anos de 1960 nomeada por Lovisi (2017) de "violão mineiro". Este movimento musical, liderado por Chiquito Braga, apresenta em suas raízes reminiscências da música norte-americana. Por outro lado, seria possível também delinear a trajetória do violão solista em Minas Gerais a partir do surgimento de um movimento ocorrido nesse mesmo período que, em contraste ao anterior, estava altamente vinculado à música europeia e ao desenvolvimento do violão solista nos grandes centros do país.

A trajetória do chamado violão mineiro vincula-se particularmente ao trabalho desenvolvido pelo músico Chiquito Braga (1936-2017). Chiquito Braga atuou durante a sua carreira como acompanhador, com destaque ao trabalho realizado ao lado da cantora Elizete Cardoso, solista, compositor e arranjador. Apesar da notória qualidade de seu trabalho composicional para o violão solista poucas foram as composições registradas ou mesmo publicadas. Nesse contexto a gravação que possui o mais extenso conteúdo para a apreciação do trabalho composicional e solista desse músico é o disco *Quadros Modernos* (2001) gravado por Braga e pelos instrumentistas Toninho Horta (1948-) e Juarez Moreira (1954).

Segundo o pesquisador Lovisi (2017) o disco *Quadros Modernos* apresenta-se como um autêntico manifesto daquilo que seria o violão mineiro. Essa afirmação pode ser justificada se levarmos em consideração que o encontro desses músicos representaria a própria história do desenvolvimento do violão mineiro. História essa que seria caracterizada por uma linhagem iniciada por Chiquito Braga, seguida então por Toninho Horta e mais à frente por Juarez Moreira.

Uma das peculiaridades atribuídas ao violão mineiro refere-se à manipulação harmônica que por vezes é construída pelo uso de elementos de uma inflexão modal. Alguns exemplos do uso desse recurso podem ser vistos nas peças *Prado* (Chiquito Braga) e *Samblues* (Juarez Moreira). Além disso, cabe destacar que o uso recorrente de recursos advindos da

música modal está presente na realização de alguns dos improvisos executados pelo violonista Toninho Horta. (Lovisi, 2017).

Outra característica importante da produção do chamado violão mineiro que acaba por influir na constituição harmônica e na sonoridade daqueles instrumentistas é a abordagem com relação ao uso do idioma do instrumento. Dentro desse contexto destaca-se o uso incomum de pestanas realizadas com os dedos dois, três e quatro. Em sua análise acerca da obra de Toninho Horta, Lovisi (2017) descreve algumas considerações a respeito da utilização desse recurso pelo músico:

> Toninho Horta utiliza muitas pestanas como o dedo I, porém, uma das marcas de seu estilo é a construção de acordes com pestanas feitas também com os dedos 2, 3 e 4. Tal prática, ao menos no violão, é de uso bem menos comum e exige do instrumentista o desenvolvimento de habilidades mais específicas, como elasticidade, flexibilidade e força. (LOVISI, 2017, p. 201).

Nos parece, levando em consideração o discurso trazido pelos músicos protagonistas do violão mineiro, que parte do desenvolvimento da concepção dessa manifestação artística advém do experimentalismo. Esse procedimento, diga-se de passagem, realizado de maneira bastante intuitiva, por sua vez, tinha como objetivo principal a busca pela ampliação da sonoridade do instrumento.

Como última citação à uma possível caracterização do violão mineiro, destacamos o importante conhecimento daqueles instrumentistas em relação à produção de musical advinda do *jazz.* Em entrevista concedida ao músico Nelson Faria em 2016, Chiquito Braga relata seu grande interesse pela música norte-americana, chegando inclusive a citar músicos importantes que fizeram parte da sua formação como o pianista, compositor e arranjador Stan Kenton (1911-1979) e Pete Rugolo (1915-2011), arranjador, compositor e produtor musical. Citamos também algumas referências ao gênero *jazz* presentes em obras do músico Juarez Moreira mencionadas por Lovisi (2017) em sua análise:

> Volto aqui ressaltar a importância das práticas jazzísticas no trabalho de Moreira como arranjador e intérprete [...]. Ao abrir mão das fundamentais de certos acordes para ressaltar dissonâncias em posições quartais, o músico mostra seu vínculo à estética jazzística, que, como já visto, realiza tais procedimentos de expansão harmônica desde meados dos anos de 40 com a emergência do estilo *bebop* [...]. (LOVISI, 2017, p. 238).

As práticas do chamado violão mineiro acabaram por influenciar, em certo grau, um outro movimento musical que viria a alcançar bastante relevância no cenário da música popular brasileira, o *Clube da Esquina*. *Clube da Esquina* foi um movimento formado a partir do trabalho de alguns ícones, como os irmãos Borques (Lô Borges e Márcio Borges), Milton Nascimento e Toninho Horta que ainda muito jovens tiveram contato com o trabalho que vinha sendo desenvolvido por Chiquito Braga.

Como referenciado anteriormente, a discussão a respeito da trajetória do violão em Minas Gerais poderia ser organizada a partir de dois eixos. De modo que nesse momento concentramos nosso relato na trajetória do violão solista naquele estado, especialmente na cidade de Belo Horizonte, cuja maior influência estava relacionada ao movimento violonístico que se desenvolvia nos grandes centros do país.

O primeiro passo para a inserção do violão no ensino superior em Minas Gerais ocorreu a partir da criação do Conservatório Musical de Uberlândia por Cora Pavan Oliveira em 1957. Essa instituição recebeu nesse mesmo ano a autorização do Ministério da Educação para oferecer a formação musical em três níveis: fundamental, médio e superior.

Remy Couto é citado por Alfonso (2005) como o primeiro professor de violão na modalidade solista no curso de nível médio do Conservatório Musical de Uberlândia. A despeito de sua importância musical para a cidade de Uberlândia, sabe-se muito pouco acerca da trajetória de Remy Couto. Conhecedor da música de concerto e do trabalho de músicos, como Tárrega e João Pernambuco, Couto foi um dos pioneiros no ensino do violão erudito em Uberlândia. Embora não podemos afirmar com absoluta certeza uma data específica da contratação de Couto pelo conservatório, acreditamos que sua atividade a frente do curso de violão tenha ocorrido ainda nos de 1960. Cabe dizer que Remy Couto foi professor de José Eurípedes Roberto, violonista que se destacou no cenário goianiense nos idos dos anos de 1960, cuja trajetória será abordada no subcapítulo 2.2.

Em 1969 foi criada a Universidade de Uberlândia, instituição que reuniu diversas faculdades, como a Faculdade de Filosofia, a Faculdade de Engenharia e a Faculdade de Artes que possuía em seu organograma o Departamento de Música.

O primeiro passo para a admissão do violão em nível superior em Uberlândia ocorreu no final dos anos de 1970. A partir desse período o ensino do instrumento passa a incorporar o currículo do curso de Educação Artística daquela instituição. O violão não integrava o currículo daquele curso como uma disciplina, de forma que seu aprendizado estava contido na graduação

apenas como um conteúdo a ser desenvolvido, limitando-se o seu uso ao acompanhamento de melodias.

Poucos anos depois, no início da década de 1980, consolida-se um movimento para a reestruturação do curso de música da instituição que havia passado pelo processo de federalização no ano de 1979. Um dos resultados dessa reestruturação foi a abertura do curso superior em violão. O primeiro professor contratado por meio de concurso foi Jodacil Damaceno que começou a atuar na instituição em 1982.

A partir desse período, nota-se então um novo momento com relação ao cultivo do instrumento em Minas Gerais, marcado pela inauguração do curso de violão na UFU e pela considerável expansão dos eventos ligados ao violão e da própria arte de modo geral naquele estado. Acerca desse período Alfonso (2005) relata:

> A década de 1980 foi rica em projetos culturais que levaram a arte a vários rincões e oportunizaram, principalmente aos alunos, exercerem a performance. Foram projetos que não se apagam da memória de quem os vivenciou, como Rede Estadual de Música, Festival de Arte, Jornada Cultural, Circuito Cultural e Festival de Música do Século XX. (ALFONSO, 2005, p. 129).

Acompanhando a trajetória do violão no contexto do ensino superior em Minas Gerais, mais especificamente na Universidade Federal de Uberlândia e no Conservatório de Música da UFMG e do próprio cenário violonístico mineiro, vislumbra-se nos anos de 1980 a consolidação plena do instrumento no *status quo* artístico daquele estado.

Ressaltamos que o processo de institucionalização do violão na Universidade Federal de Uberlândia insere-se em um contexto histórico marcado por um crescente movimento de caráter nacional relacionado ao ensino do violão. Essa afirmação pode ser ratificada se levarmos em consideração a entrada do instrumento nos cursos superiores de música nos estados do Paraná (1985), Rio de Janeiro (1981) e no Rio Grande do Sul (1987) que veio a ocorrer nesse mesmo período.

Nesse primeiro capítulo foi possível inferir que a trajetória do violão solista no país sofreu considerável influência da chamada “Escola de Tárrega”. Uma justificativa para essa afirmação ocorre em virtude da referência constante a esse músico no trabalho desenvolvido por professores brasileiros e de maneira especial por Isaías Sávio. Como sabemos, o trabalho realizado por Sávio nos campos da composição, transcrição e arranjo contribuiu para o desenvolvimento de um repertório autônomo para o violão. De outro modo sua atividade como

professor alcançou projeção nacional e veio a colaborar fortemente para a inserção do instrumento na música de concerto.

Além de Tárrega e Sávio, podemos citar o importante trabalho desenvolvido por Henrique Pinto e Abel Carlevaro para violão brasileiro. Os métodos elaborados por Carlevaro acabaram por se tornar referência de estudo para os instrumentistas e, ademais, tornaram-se bibliografia quase que obrigatória nos programas de ensino superior. Henrique Pinto, por sua vez, elaborou também métodos importantes para o aprendizado do violão e em sua atividade como professor tornou-se uma referência não somente na capital paulista, mas também no país.

Foi possível testemunhar nesse capítulo algumas das relevantes práticas violonísticas que foram desenvolvidas no Brasil durante o século XX. Essas práticas envolveram discursos e tradições múltiplas que acabaram por contribuir para a formação atual do cenário violonístico do país.

Vale destacar um enunciado que nos parece constante na historiografia, que aborda a trajetória do violão no país, caracterizado pela ideia de que o instrumento passou do campo do desprestigio e preconceito para a cultura da música de concerto. Um dos fatores que contribuíram para essa transformação foi o imenso esforço despendido pelos violonistas referenciados nesse capítulo, entre eles, os pioneiros João Pernambuco no Rio de Janeiro e Américo Jacomino na cidade de São Paulo.

Após a apresentar essa contextualização, cujo objetivo primário se caracterizou em situar o nosso objeto de pesquisa perante a trajetória do violão no país, seguiremos finalmente para a discussão que aborda a história do desenvolvimento do violão solista na cidade de Goiânia.

## CAPÍTULO 2 - O VIOLÃO SOLISTA NA CIDADE DE GOIÂNIA

Neste capítulo discutimos a história do violão solista no período do final do séc. XIX até o tempo presente no estado de Goiás, particularmente na cidade de Goiânia. Está contido nesta etapa um relato histórico que abrange diversos gêneros do discurso, práticas, heranças e transformações ocorridas neste período. Para mais, examinamos o legado de alguns personagens que contribuíram para o ensino do violão, a formação de um repertório autônomo para o instrumento e sua entrada na música de concerto.

Em nossa representação, a trajetória do violão solista foi segmentada em três momentos: 2.1 - *O violão solista na atualidade goianiense e o curso superior de violão da EMAC/UFG,* 2.2 - *O violão solista em Goiânia: da fundação da capital até os anos de 1980* e 2.3 - *Antecedentes do violão solista goianiense.* Para cada um destes momentos elegemos um compositor cuja trajetória sintetiza grande parte das características do período.

O subcapítulo 2.3, que abrange o período final do séc. XIX até a fundação de Goiânia em 1933, diz respeito à algumas significativas manifestações relacionadas ao violão ocorridas no interior do estado, como os primeiros recitais, primeiras obras dedicadas ao violão e a relação do instrumento com a modinha. Este período é marcado pelo autodidatismo e amadorismo. O papel principal deste momento será destinado à trajetória de Odilon Kneipp Fleury Curado (1898-1980), amante da música, cuja obra violonística, até onde sabemos, é a mais antiga a contar com registros em partitura.

No subcapítulo 2.2 discutimos a trajetória do instrumento a partir da fundação de Goiânia em 1933 até os anos de 1980. Neste segundo tópico, abordamos a conjuntura de eventos que marcaram a história do violão em Goiânia, bem como o ensino do instrumento e a atividade de alguns dos profissionais que contribuíram para o desenvolvimento do violão solista. Este período é marcado pelo relativo autodidatismo, pela entrada do violão no *status quo* artístico goianiense, pela profissionalização de violonistas, pela consolidação de um repertório autônomo para o instrumento e pela inserção no curso de nível médio, em 1975, da EMAC/UFG, então Instituto de Artes.

O compositor escolhido para representar este período é Sebastião Martins de Oliveira. Concertista reconhecido, o músico atuou também como músico acompanhador, arranjador e professor. Embora apresentasse uma formação violonística marcada pelo autodidatismo, o músico possuía um relevante conhecimento da teoria e escrita musical. Cabe ressaltar também que o Sebastião Martins de Oliveira era partícipe do movimento violonístico brasileiro que ocorria na época.

No subcapítulo 2.1 discutimos o movimento violonístico no período que abrange a década de 1980 ao tempo presente. Nesta etapa verifica-se a institucionalização plena do instrumento, ocorrida com a criação do curso de bacharelado em 1994 e de pós-graduação (mestrado) em 2000, ambos na UFG. Caracteriza esse período também a intensificação de eventos, como recitais, seminários, palestras e simpósios, o crescente número de trabalhos científicos que abordam o estudo do instrumento e o alto nível de formação acadêmica (graduação, mestrado e doutorado) de alguns dos profissionais que se dedicam, de alguma maneira, à atividade violonística, seja no campo composicional, da performance, ou do ensino.

Estércio Marquez Cunha (1941-) comparece como representante deste momento por sintetizar em sua trajetória características importantes que marcam este período. Doutor em música pela University of Oklahoma (1982) e ex-integrante do corpo docente da EMAC/UFG, Cunha possui considerável reconhecimento no cenário da música de concerto no âmbito nacional e internacional por seu trabalho como compositor.

A bibliografia consultada para a escrita deste segundo capítulo é formada pelos livros de Pina Filho (2002), Furtado (2001/2002), Nogueira (1999) e Rodrigues (1982), ainda pelos trabalhos acadêmicos de Cruvinel (2001), Gonçalves (2014) e Furtado (2016). Estão englobados também na bibliografia os discos *Antologia do Violão Goiano* (2001), *Odilon Kneipp – Obra Completa para violão solo* (1999), *Quaternaglia* (1995), *Modinhas Goianas* (1979) e *Mestre Martins em Seis Cordas*[4]. Foram ainda consultados para a elaboração deste capítulo o acervo da família de Sebastião Martins de Oliveira, os manuscritos da obra integral de Cunha para o violão solista, periódicos de jornais, o Projeto Pedagógico do Curso de bacharelado em violão da UFG e informações extraídas de alguns sites que abordam as atividades violonísticas nesta cidade.

## 2.1 - O violão solista na atualidade goianiense e o curso superior de violão da EMAC/UFG

A discussão deste subtópico está circunscrita à cidade de Goiânia e abrange o período de 1984[5] até o tempo presente. Neste momento buscamos verificar os antecedentes da institucionalização do violão na cidade, notadamente da criação dos cursos superiores. Esses eventos provocam uma profunda marca no cenário violonístico não apenas na cidade, mas em todo o país. Ao buscar recontar essa trajetória, verificaremos ainda as figuras de maior

[4] Não há registro acerca da data em que esse disco foi gravado.
[5] Data da composição da primeira obra de Estércio Marquez Cunha, *Música para violão nº1*, dedicada ao violão solo.

importância nessa jornada. Assim, este relato pode ser dividido em quatro pontos: os concertos, recitais, simpósios, encontros e palestras ocorridos na cidade de Goiânia nas últimas décadas, a atuação de Henrique Pinto em Goiânia, a entrada do instrumento no curso de bacharelado e pós-graduação da UFG, e, por último, a trajetória de Estércio Marquez Cunha, representante do momento presente.

Vemos que a promoção de eventos nos últimos anos, quando não promovidos pela UFG, ocorre por incentivos de outras instituições mantidas pelo governo, como as Orquestras Sinfônica Jovem, Filarmônica e Sinfônica de Goiás e pelo ITEGO em Artes Basileu França.

Renomados violonistas vêm se apresentando em Goiânia nos últimos tempos, entre eles, Yamandu Costa (1980), que realizou dois recitais nos anos de 2007 e 2014. No ano de 2014 o músico Fábio Zanon (1966-) executou a frente da Orquestra Filarmônica de Goiás obras de Villa-Lobos. Um ano depois, novamente a convite da OFG, o instrumentista apresentou o concerto para violão e orquestra de Lennox Berkeley (1903-1989). No ano de 2017, mais uma vez a convite da OFG, o músico executou o afamado *Concerto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo (1901-1999).

Em 2015, o francês Thibaut Garcia (1994-), vencedor do concurso internacional da *Guitar Foundation of America*, se apresentou nesta cidade com um repertório diverso que abrangeu obras de Bach, Barrios e Tedesco. Neste mesmo ano o recitalista e Prof. Dr. Eduardo Merinhos lançou o seu disco *Sonatas* no Centro Cultural UFG. Mario Ulloa (1965-), importante violonista e professor da UFBA (Universidade Federal da Bahia) executou a frente da Orquestra Sinfônica de Goiânia, em 2013, o *Concerto de Aranjuez*. Cabe citar a presença do espanhol Jaime Velasco na capital, em 2013, ocasião em que executou, no Centro Cultural da UFG, obras de compositores como Bach (1865-1750), Fernando Sor (1778-1839) e Enrique Granados (1867-1916).

Entre os anos de 2011 a 2015 se apresentaram no *Festival Internacional de Música*, realizado pela UFG, violonistas, como Flávio Apro, Paulo Porto Alegre e Francis Halász. Cabe relatar que este festival é um dos eventos mais significativos da música em Goiás. O evento leva o nome de uma das responsáveis pela institucionalização do ensino musical neste estado, Belkiss Spenzieri de Carneiro de Mendonça, e está na sua 42ª edição. Segundo Furtado (2016) o primeiro recital de violão ocorrido neste evento, no ano de 1971, teve como convidados o duo de violão Irmãos Assad. Destacamos também o evento *Semana do Violão* que desde de 2004, em edições anuais, promove diversas atividades relacionadas ao instrumento.

O objetivo da *Semana do Violão* é fomentar a atividade violonística e contribuir para a formação dos discentes da universidade e demais interessados. Sua programação conta com vários *masterclasses* e recitais de violonistas brasileiros e estrangeiros. Alguns dos músicos que participaram deste evento foram: Marcia Taborda, Daniel Wolff, Paulo Inda, Fabiano Chagas, Pedro Martelli e Eduardo Meirinhos. Outro projeto vinculado a UFG é *Associação Goiana de Violão (GOVIO)*, responsável pela promoção de recitais e palestras.

Cabe destacar ainda a *Semana do Violão de Goiás*, inaugurada em 2017, cuja concepção se assemelha a *Semana do Violão*. A entidade promovedora deste evento é o IFG – Instituto Federal de Goiás. O IFG conta também com curso técnico em violão e o curso superior em música na modalidade licenciatura. Outra entidade que aborda o ensino em nível técnico do violão na capital é o ITEGO (Instituto Tecnológico do Estado de Goiás) em Artes Basileu França.

O curso superior de bacharelado em violão da UFG foi criado em 1994 e o primeiro professor a tomar posse foi o Prof. Dr. Eduardo Meirinhos. Na atualidade, além de Meirinhos, o curso de bacharelado conta também com Prof. Dr. Werner Aguiar. Cabe ressaltar que Eurípedes Fontenelle, professor aposentado, foi, em 1975, o primeiro a ocupar o cargo de professor efetivo de violão em nível médio desta instituição.

Eurípedes Barsanulfo Fontenelle (1942-), possui uma considerável importância com relação à prática do violão solista em Goiânia tanto no campo do ensino quanto na área composicional. Algumas de suas peças, como *Minueto em Ré Maior, Bourrée em Ré maior, Noelly (Valsa), Valsa Platina, Victória (Bachiana nº4) e Canção em Lá Maior* estão registradas no livro *Antologia do Violão Goiano*. Fontenelle foi um dos primeiros solistas a se apresentar no cenário goianiense, ainda nos idos dos anos de 1950.

Fontenelle também é citado nas pesquisas de Furtado (2016) e Cruvinel (2001) como professor direto, ou mesmo incentivador de violonistas atuantes no cenário goianiense como, Oscar Wilde Ayres da Silva (1952), Rogério Bicalho, Paulo Sérgio Garcia de Souza, Fernanda Vasconcellos Furtado, Maria das Graças Almeida de Araújo Lima e Rosimeire Fátima da Silva Borges. A trajetória de Fontenelle será retomada com maior profundidade no capítulo subsequente, haja vista que o período tratado no capítulo 2.2 corresponde ao de maior destaque com relação a sua atuação no cenário goianiense.

Retornando ao bacharelado em violão da UFG observamos que o curso foi o último a ser criado se compararmos com algumas outras capitais brasileiras, a saber: Escola de Música e Belas Artes (1985) - Paraná, Universidade Estadual Paulista (1983) – São Paulo e

Universidade Federal do Rio de Janeiro (1980). A data da inauguração do bacharelado em violão em Goiânia contrasta ainda mais se tomarmos por referência o reconhecimento do curso superior em música da própria UFG, ocorrido em 1969.

A inauguração tardia do curso superior em violão pode ser justificada por alguns motivos, como a falta de profissionais com conhecimentos certificados para exercício do cargo de professor, a forte tradição oral do violão, a entrada tardia do instrumento na música de concerto, a tradição musical goiana voltada para as áreas do canto, piano e bandas de música. Além disso, por ser vista em decorrência de uma certa dificuldade organizacional por parte dos próprios violonistas dessa cidade, a exemplo dos músicos Belkiss Spenzieri de Carneiro Mendonça (1928-2005), Jean Douliez (1903-1987), Crundwald Costa, Pina Filho (1916-2002), Maria da Cruz, Maria das Dores, Maria Lucy e Dalva Maria, cujo engajamento contínuo propiciou a formalização do ensino musical nas áreas do piano, violino e do canto, por exemplo, junto a UFG, logo nas décadas de 1960 e 1970.

No Projeto Político Pedagógico (PPP) do curso de violão constam alguns métodos de ensino do instrumento, como *Série didática para guitarra* de Abel Carlevaro (1975), *Curso progressivo de violão* de Henrique Pinto (1982), *Escuela razonada de la guitarra* de Emílio Pujol (1971) e *Escola moderna do violão* de Isaías Sávio (1947).

Comparando a presença dos métodos de Sávio, Pujol e Henrique Pinto com as discussões apresentadas anteriormente podemos identificar a referência a alguns dos cânones violonísticos tratados no primeiro capítulo deste trabalho. O primeiro cânone a ser referenciado é aquele protagonizado por Francisco Tárrega (1852-1909). Isto pode ser comprovado na citação ao método de Emílio Pujol, aluno direto de Tárrega, que, como sabemos, realizou este trabalho com base nos ensinamentos recebidos de seu processor. Acerca do trabalho desenvolvido por Pujol, Gonçalves (2015) relata que este músico

> [...]deu continuidade aos ensinamentos de seu mestre, Francisco Tárrega, sendo o aluno que mais disseminou seus princípios, obteve melhores êxitos, possuindo também maiores conhecimentos musicais, e dos alunos que publicaram métodos baseados na "Escola de Tárrega", foi o que mais tempo estudou com ele, por um período ininterrupto de sete anos, entre 1902 e 1909 (GONÇALVES, 2015, p. 45).

O trabalho de Isaías Sávio, cuja produção é inestimável para o violão brasileiro está igualmente contemplado no Projeto Político Pedagógico. Cabe mencionar que este professor também sofreu grande influência de seu antecessor Francisco Tárrega. Orosco (2001) relata que "a escola violonística de Isaías Sávio foi, como procuramos demonstrar um empreendimento

completo, envolvendo os conhecidos princípios da escola moderna de Tárrega em uma elaboração e organização até então inédita no país" (OROSCO, 2001, p. 26). O autor segue neste, mesmo trecho, dissertando a respeito da importância de Sávio para o violão no Brasil. Orosco (2001) ainda pontua que "este exaustivo trabalho de Savio contou com uma boa dose de contribuição própria através de exercícios técnicos elaborados para os métodos e de um grande repertório transcrito e revisado" (Ibid., p. 26).

Por outro lado, a citação de Carlevaro no Projeto Político Pedagógico mostra a adoção da UFG ao trabalho desenvolvido por aquele violonista. Os métodos elaborados por Carlevaro tinham por característica o estudo do violão pautado na reflexão intelectual atrelada ao máximo controle dos movimentos físicos, objetivando o melhor resultado por meio de um gasto mínimo de esforço (CARDOSO, 2015). Segundo Cardoso (2015), "A *Escuela de la Guitarra* tornou-se umas das bases didáticas de diversos professores pelo mundo. Foi publicado em espanhol, inglês, francês, alemão, chinês, japonês e coreano" (CARDOSO, 2015, p. 107).

Cabe ressaltar a ligação de Henrique Pinto com Isaías Sávio e Carlevaro, uma vez que este foi aluno dos dois professores. Desta forma, podemos dizer que os ensinamentos oriundos do trabalho Sávio e Carlevaro também se fizeram sentir na metodologia empregada por Henrique Pinto.

A influência de Henrique Pinto no ensino do violão em Goiânia não se limita apenas ao uso de seu método no bacharelado da UFG. Na pesquisa de Furtado (2016) a autora discorre acerca da relevante atuação de Henrique Pinto nesta cidade. Segundo a autora, Henrique Pinto esteve na capital no ano de 1978 a convite da instituição *MVSIKA Centro de Estudos*. Este encontro, e os demais que vieram a ocorrer posteriormente, com os violonistas goianos proporcionou um importante momento de discussões acerca da prática violonística e um impulsionamento no volume de eventos dedicados instrumento. A respeito de alguns dos desdobramentos que vieram a ocorrer a partir do trabalho desempenhado por Henrique Pinto na capital Furtado (2016) relata:

> Eram, em sua maioria, seus alunos ou ex-alunos que trouxeram para Goiânia os violonistas Edelton Gloeden, Paulo Porto alegre, Clemer Andreotti, Oscar Ferreira, Cristina Azuma, Regina Albernaz, Irmãos Assad, Paulo Belinatti, Ângela Müner, Jardel Costa Filho, o professor Alberto Amendola Heiz e os *luthiers* Antônio Tessarim e Sérgio Abreu para apresentar recitais, palestras, cursos breves de prática em conjunto, de percepção e análise musical, história do violão, *lutheria* etc. (FURTADO, 2016, p. 140).

José Eurípedes Roberto (1943-), professor de relevante atuação nesta cidade, em entrevista concedida[6] a Wesdarlley Adorno no documentário *História do Violão em Goiás* também destacou a atuação de Henrique Pinto. Segundo Roberto, a partir do final da década de 1970 encerra-se um ciclo violonístico, do qual ele mesmo era participante, com relação ao ensino do instrumento em Goiânia. O novo ciclo é iniciado por Henrique Pinto, chamado de "mestre" pelo violonista, que trouxe, ainda segundo Roberto, uma abordagem moderna e avançada com relação ao ensino do instrumento.

Outro espaço destinado a divulgação, prática e pesquisa do violão na UFG é o Programa de Pós-Graduação em Música, criado em 1996[7]. O programa abrange estudos em três subáreas do conhecimento: 1) Música, Criação e Expressão, 2) Música, Cultura e Sociedade e 3) Música, Educação e Saúde. A partir de nosso levantamento bibliográfico verificamos que foram publicadas, desde a abertura do programa até o momento, 15 pesquisas[8] que abordam aspectos do violão. Atualmente o programa de mestrado conta com 21 professores, dentre eles os violonistas Prof. Dr. Eduardo Meirinhos e Prof. Dr. Werner Aguiar.

Eduardo Meirinhos se dedica à docência e à atividade de concertista, atualmente apresenta recitais no cenário nacional e internacional. Em sua carreira gravou três discos: *Radamés Gnattali, Sonatas e Sonatinas* (1997) ao lado de Norton Morozowicz (Flauta), Antônio Del Claro (Violoncello) e Glacy Antunes de Oliveira (Piano). Em 2007 o músico gravou o disco *Eduardo Meirinhos em Recital*, projeto que inclui obras de Mauro Giuliani, Manuel Maria Ponce, Leo Brouwer e Roland Dyens. Por último, Meirinhos gravou em 2014 o

---

[6] Esta entrevista consta no endereço eletrônico: https://www.youtube.com/watch?v=l7xvaNhoOoY. Acesso 15/02/2018.

[7] https://mestrado.emac.ufg.br/up/270/o/EDITAL_PROCESSO_SELETIVO_2014

[8] *A mulher compositora e o violão na década de 1970: Vertentes analíticas e contextualização histórico-estilística* de Amaral (2017); *O violão em Goiânia: Trajetória histórica, principais personagens* de Furtado (2016); *A técnica violonística: Um estudo das convergências e divergências nos métodos de ensino no decorrer da história do violão* de Cardoso (2015); *Representações Mentais na Perfomance Violonística* de Mendonça (2015); *A música para violão solo de Edino Krieger: um estudo do idiomatismo técnico-instrumental e processos composicionais* de Kreutz (2014); *Suíte para Violão de Ernst Mahle: uma edição crítica e de performace* de Rahmeier (2014); *Três estudos de concerto para violão de Radamés Gnattali: peculiaridades estilísticas e suas implicações com processos de circularidade cultural* de Silva (2014); *O ensino do trêmolo e da scordatura na contemporaneidade: aproximações entre técnica tradicional e estendida no repertório para violão erudito* de Stefan (2012); *Edição crítica e edição de performance das Quatre Pièces Brèves Pour la Guitare de Frank Martin: comparação entre edições e fontes primárias* de Costa (2012*); Preparação e planejamento da performance do violonista: estudo da obra homenagem a Villa-Lobos op. 46 de Marlos Nobre* de Kaminski (2012); *O estilo composicional de Marco Pereira presente na obra "Samba Urbano". Uma abordagem a partir de suas principais influências: a música popular brasileira, o jazz e a música erudita* de Lemos (2010); *Edição crítica da sonata de Guerra-Peixe a partir das fontes primárias* de Nunes (2009); *Cinco Choros de Guinga para violão: Aspectos harmônicos e idiomáticos* de Chagas (2006); *A obra para violão de Pedro Cameron: Características idiomáticas e estilísticas* de Perotto (2005); *Estudos para violão de Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone e Radamés Gnatalli: O idiomatismo revisado* de Oliveira (2004); *A obra para violão solo de Dilermando Reis* e *Transcrição de Peças não publicadas a partir de fontes primárias* de Cordeiro (2003).

disco *Sonatas por Eduardo Meirinhos.* Nesta gravação o músico interpreta obras de Anton Diabelli, Manuel Ponce e dos brasileiros Guerra Peixe e Ronaldo Miranda.

Meirinhos formou-se no Curso Técnico Profissionalizante do Conservatório Dramático Musical de São Paulo e nessa ocasião foi aluno de Isaías Sávio e Ana Lia de Oliveira. Ainda naquela cidade, estudou durante dois anos com o professor Henrique Pinto. Em 1989 tornou-se bacharel em violão pela Escola Superior de Música e Teatro de Hannover[9] da Alemanha. Em sua pesquisa de conclusão de curso apresentou o trabalho, *Estudos selecionados sobre a música folclórica brasileira: O Choro*[10]. Mais adiante, em 1997, obteve o título de mestre em música pela Universidade de São Paulo (USP), ocasião em que apresentou a dissertação *Fontes Manuscritas e Impressa dos 12 estudos para violão de Heitor Villa-Lobos*. E, finalmente, em 2002, Eduardo Meirinhos tornou-se Doutor em Música pela Escola de Música da Universidade Estadual da Flórida[11] com a tese *Fontes primárias e Edições da Suíte Popular Brasileira, Choros no. 1 e cinco prelúdios, de Heitor Villa-Lobos: um levantamento comparativo das diferenças.*

Na UFG, o Prof. Werner Aguiar desenvolve seu trabalho em torno do violão e das questões relacionadas à música e à poética. Aguiar é doutor em letras pela UFRJ com a tese *Música: poética do sentido - uma onto-logo-fania do real* (2004). Em seu mestrado em música pela mesma universidade apresentou a dissertação *Exercício hermenêutico sobre a essência das questões de música e estética* (1996).

Atualmente Aguiar tem se dedicado, com maior ênfase, à Poética da Interpretação Musical, cuja temática envolve o papel do intérprete na realização musical. A abordagem está pautada na discussão, consolidada no séc. XX, acerca do *modus operandi* do processo de interpretação.

Diante deste novo cenário violonístico, caracterizado pela institucionalização do instrumento junto à UFG, pela possibilidade de pesquisa acadêmica acerca do violão, pelo esforço de professores goianienses que juntamente com Henrique Pinto lograram um crescimento importante do movimento violonístico na década de 1980 e pela inserção definitiva do instrumento no universo da música de concerto, comparece o compositor e Prof. Dr. Estércio Marquez Cunha.

O *corpus* composicional de Cunha para o violão solista, que será analisado minuciosamente no terceiro capítulo, conta com sete peças, elaboradas entre anos de 1984 a

[9] *Hochshule für Musik und Theater Hannover, HMTH*.
[10] *Ausgewählte Untersuchungen zur Brasilianische Volksmusik: Der Choro.*
[11] *College of Music - Florida State University*

2010. Estércio Marquez Cunha graduou-se em composição pelo Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro, mais à frente tornou-se mestre em composição pela Oklahoma City University (1980) e, por último, alcançou o título de doutor em artes pela University of Oklahoma (1982). No campo do ensino cabe ressaltar o vínculo do compositor com a UFG, onde lecionou por muitos anos. A obra musical de Cunha possui na atualidade considerável reconhecimento no cenário nacional e internacional.

Nos últimos anos, seu trabalho tem sido abordado em publicações científicas, como *A obra vocal de Estércio Marquez Cunha: especificidades da música e memória* de Carvalho (2012), *Configurações Identitárias na obra para violão de Estércio Marquez Cunha: um enfoque representacional* de Vinhal e Clímaco (2012) e *As canções de Estércio Marquez Cunha sob o ponto de vista do pianista colaborador* de Gonçalves (2014). Do ponto de vista artístico, destacamos a estreia de sua obra *Movimento para Orquestra Nº 5,* executada em 2017 pela OFG (Orquestra Filarmônica de Goiás) e a inserção de sua peça *Música para violão nº1* no repertório da 12ª edição do projeto *Sonora Brasil* que possuía como tema o violão brasileiro. O catálogo de composições de Cunha [...] conta com centenas de obras, dentre as quais, grande parte é composta de peças para piano (74 até o momento), música de câmara, concertos para instrumento e orquestra, obras para orquestra, obras para banda, uma ópera e música para teatro" (GONÇALVES, 2014, p. 13).

Uma peculiaridade de seu trabalho composicional é a escolha de formações não usuais, como no caso da peça *Movimento para percussão*, em que os instrumentos utilizados são: coco, chocalho, bastão de jacarandá, reco-reco, triângulo e caixa de fósforo. Na obra *Metamorfose (música para coreografia)* a instrumentação apontada para acompanhar o coral e dois solistas é: agogô, cuíca, clavas, prato, atabaque e chocalho. Outro exemplo de instrumentação não usual pode ser notado na peça *Tempo (música-teatro)* na qual os instrumentos indicados são: trompete, trombone, corrente, matraca, metrônomo, reco-reco, chocalho e atabaque.

No campo violonístico seu catálogo de obras abrange peças para violão solo, duo, trio, quarteto de violões e concerto para violão e orquestra. Uma das obras de maior destaque do compositor é a suíte para quatro violões, *Suiternaglia*. Esta obra foi dedicada ao renomado grupo *Quaternaglia* e foi gravada no disco *QUATERNAGLIA* de 1995. Segundo o compositor[12], "*Suiternaglia* foi feita para quatro violões [...] em três movimentos ininterruptos e inseparáveis. Moldados basicamente sobre os mesmos elementos, cada movimento guarda sua própria

[12] Texto contido no encarte do disco *Quaternaglia* (1995).

ênfase: o primeiro melódico, o segundo métrico, e o terceiro rítmico" (CUNHA apud QUATERNAGLIA, 1995).

A partir da apreciação desta obra podemos ver o tratamento refinado do compositor diante das possibilidades idiomáticas do instrumento. Cunha apresenta largamente o uso de harmônicos e efeitos percussivos que são produzidos a partir batidas no tampo e na faixa do violão. Outro recurso proposto é a sonoridade produzida a partir da raspagem das unhas nas cordas mais graves. Cabe ressaltar, ainda, a proveitosa apropriação por parte de Cunha da estereofonia propiciada pela formação em quatro violões.

Vislumbra-se em alguns momentos desta obra, sobretudo no primeiro movimento, o caráter contrapontístico causado pelas frases imitativas que são apresentadas sobrepostas. Em outros momentos verifica-se o uso de notas longas, executadas, por vezes, sob o efeito de harmônicos, que se projetam em meio a uma atmosfera tomada pelo silêncio. Este efeito, por sua vez, leva o ouvinte a se concentrar em outras qualidades do som, como duração e timbre.

O vínculo de Cunha com a Universidade Federal de Goiás iniciou-se em 1968, após sua aprovação no concurso do então Instituto de Artes da UFG e encerrou-se com a sua aposentadoria no ano de 1995. Todavia, sabemos que o professor desenvolveu junto à universidade alguns trabalhos esporádicos depois deste período, como sua atuação, entre os anos de 1997 e 1998, no cargo de docente do PPG à frente da disciplina de Perspectiva e Técnica da Música Contemporânea. Durante seu período de professor efetivo Cunha lecionou nas disciplinas de Oficina Básica de Música, Linguagem e Estruturação Musical e Estética Aplicada à Música.

No capítulo três deste trabalho expomos um exame minucioso das obras de Cunha que foram dedicadas ao violão solista. Esta análise abrange os aspectos ligados ao caráter das obras, possíveis influências, estilo, forma, harmonia e melodia.

Diante do quadro retratado neste capítulo vimos que o movimento violonístico, a partir da década de 1980, foi caracterizada pela entrada definitiva do instrumento junto à música de concerto, pelo alcance de todos os níveis de formação de alguns músicos que se dedicam a atividade violonística, pelo crescente número publicações científicas e, por fim, pela institucionalização do instrumento em Goiânia.

## 2.2 - O violão solista em Goiânia: da fundação da capital até os anos de 1980

É possível dizer que na década de 1960 o violão solista em Goiânia já obtinha certo prestígio, levando em consideração a forte atuação de Eurípedes Fontenelle e Sebastião Martins

de Oliveira na capital e ainda a recorrente presença desses instrumentistas nos meios comunicação da época. Eurípedes Fontenelle, como dito anteriormente, é mencionado como um dos professores de maior influência no cenário goianiense. Todavia, seu trabalho não se restringe apenas ao ensino, tendo em vista que o músico é autor de um volume considerável de composições. Furtado (2016), afirma que:

> Dentre suas composições cita-se: “Santa Cecília”, “Harpa Paraguaia”, “Joaninha”, “Recordando Bach”, “Acordes de Saudades”, “Grande Estudo Espanhol: Happiness Ternura”, “Querida Mãezinha”, “Tema Nordestino”, “Prelúdio nº1”, “Saudades”, “Recordando”, “Valsa Eterna”, “Recordando Tárrega”, “Cidália”, “Estudo em Si Menor”, com destaque para as composições “Canção em Lá Maior”, “Minueto em Ré Maior” [...] “Victoria (Bachiana nº4)”, “Noely (Valsa), “Valsa Platina”, “Minueto em Ré Maior”, “Bourrée em Ré Maior” [...] (FURTADO, 2016, p. 138)

Em suas obras, Fontenelle demonstra claramente suas influências e também sua originalidade. Ao que se vê, o músico traz o ecletismo típico do universo dos violonistas brasileiros, os quais, pela tradição do próprio instrumento, mesclam referências da música de origem europeia e das manifestações autóctones. Algumas das obras de Fontenelle trazem menções bastante explícitas de compositores, como Tárrega e Bach, por exemplo e a gêneros como tango, minueto e valsa. Nós tivemos acesso somente às peças, *Minueto em Ré Maior, Bourrée em Ré Maior, Canção em Lá Maior* e *Noelly*, que estão contidas no livro *Antologia do Violão Goiano*. Abaixo realizamos algumas considerações acerca destas peças a fim de explicitar algumas características do trabalho composicional de Fontenelle.

Bach, em virtude da recorrente da menção nos títulos das obras, comparece como umas das influências de grande representatividade no trabalho de Fontenelle. Nas obras *Minueto em Ré Maior* e *Bourrée em Ré Maior* é possível inferir uma atmosfera bachiana, que reflete uma singela homenagem de Fontenelle ao compositor, sentida pelos movimentos harmônicos e estrutura das obras.

Ambas as peças estão compostas em forma binária, cujas partes trazem contrastes bem nítidos. *Minueto em Ré Maior* possui duas partes, cuja primeira, em tonalidade maior, é composta de um caráter animado e a segunda, em tonalidade menor, sugere um clima melancólico. Em *Bourrée em ré maior* Fontenelle apresenta sua homenagem a obra de Bach, utilizando algumas figurações rítmicas formadas por colcheias e semínimas e movimentos harmônicos caracterizados pela recorrência de acordes em bloco, executados nos quatro tempos

do compasso[13]. Estas sequências harmônicas geram, por sua vez, uma série de acordes invertidos e uma execução carregada de considerável dificuldade técnica. De outra maneira, *Minueto em Ré* maior se demonstra uma peça de exigência técnica menor em que o compositor não apresenta trocas rápidas de acordes tampouco trechos virtuosísticos.

Uma expressão tipicamente barroca pode ser vista na estruturação harmônica da parte A de ambas as obras que se divide em duas seções, cuja primeira encaminha-se para uma cadência na dominante e a seção subsequente representa o retorno à tonalidade original.

A obra *Canção em Lá maior* apresenta duas partes, ambas em lá maior. É uma obra curta e que foi dedicada a José Pereza Fontenelle, pai do compositor. Esta valsa apresenta um caráter dolente e nostálgico. Um dos pontos característicos desta peça é representado pelo movimento cadencial que decorre do cromatismo de fá#→fá→mi. A singela peça não oferece ao intérprete maiores complicações do ponto de vista técnico.

A peça *Noelly* apresenta uma espécie de simbiose entre dois gêneros: o tango argentino e a valsa. A primeira parte da peça, exposta sobre a tonalidade de lá menor apresenta clichês típicos do gênero tango, caracterizados pelas formas de acompanhamento, melodia e movimentos cadenciais. Porém, na parte C, alicerçada sobre a tonalidade de lá maior, vemos uma mudança de abordagem por parte do autor. Fontenelle faz uso de novos caminhos harmônicos, melódicos e inflexões que, embora ainda carreguem certa lembrança do tema da parte A, trazem mudanças importantes que nos remetem ao gênero valsa.

Convém mencionar que duas de suas obras, *Canção em Lá Maior* e *Bourrée em Ré Maior*, foram escolhidas para integrar o repertório do *12º Sonora Brasil* que teve como temática o violão brasileiro. Neste projeto reconhecidos violonistas, como Marcelo Fernandes, Daniel Wolff e Henrique Annes, empreenderam uma turnê pelo país interpretando obras representativas da música brasileira. Além disso, em 2017, a peça *Recordando Tárrega* de Eurípedes foi executada na *Semana do Violão em Goiás* no recital de Mariana Basoli e Pedro Martelli.

O trabalho de Eurípedes Fontenelle foi homenageado em duas oportunidades na EMAC/UFG. No ano de 2011 Eurípedes foi homenageado no evento *A semana do Violão*, chefiado, naquela ocasião, pelo Prof. Ms. Pedro Martelli. Alguns anos depois, em 2015, a Orquestra de Violões da UFG, cujo diretor é o Prof. Ms. Júlio Cesar Lemos, foi batizada de Orquestra de Violões – Eurípedes Fontenelle.

---

[13] Uma referência comparativa pode ser tomada com base na obra *Bourrée*, contida na *Suíte BWV 996 para Alaúde* de Bach.

Em 2006 o grupo *El Ligno Trio*, formado pelos violonistas João Fernandes, Rafael Milhomem e João Batista Albernaz, lançou um álbum, que levou o mesmo nome do grupo, em que foi gravada a peça *Lamentando* de Eurípedes Fontenelle. Além de Fontenelle, o disco contou com obras dos próprios integrantes do trio e do compositor Estércio Marquez Cunha.

Consta no livro de Pina Filho (2002) o registro de uma apresentação de Eurípedes Fontenelle, que ocorreu em 1978, no 2º Salão Universitário de Artes da UFG. Quase dez anos antes, em 1970, José Eurípedes Roberto, importante nome na trajetória do violão nesta cidade, também realizou um recital em um evento também promovido pela UFG, no então Conservatório de Música. Nesta oportunidade José Eurípedes Roberto executou obras de Enrique Granados (1867 – 1916) e Isaías Sávio.

José Eurípedes Roberto foi professor de violão, recitalista e um grande incentivador de instrumentistas ainda em atividade, como Fernanda Furtado, Maria das Graças Almeida, Rogério Bicalho e Rosimeire Fátima. Roberto atuou no mesmo período que Fontenelle e acabou por se tornar também uma referência em Goiânia.

Como o próprio violonista relata em entrevista[14], seu aprendizado musical ocorreu inicialmente junto ao ambiente familiar e com o professor Remy Couto em Uberlândia. O músico relata ainda que seu desenvolvimento musical se deu em interação com outros instrumentistas de sua época. Ainda segundo o violonista, no final dos anos de 1960, logo depois de sua apresentação no Conservatório de Música, foi convidado a estudar teoria nesta mesma instituição, cuja diretora era Belkiss Spenzieri de Carneiro Mendonça. Finalmente, em sua última etapa de formação, por assim dizer, no final dos anos de 1970, o músico participou de *masterclasses,* que tiveram substancial importância em sua carreira, com o professor Henrique Pinto.

Até o presente momento não foram encontradas composições, arranjos ou gravações realizadas pelo músico, embora se saiba de sua atuação em diversas oportunidades em programas de TV e Rádio. Nota-se que José Eurípedes Roberto era um conhecedor da produção musical brasileira e europeia para violão, levando em consideração que o músico cita, em suas entrevistas, compositores, como Dilermando Reis, Isaac Albéniz, Isaías Sávio, Villa-Lobos e Bach.

Nesta mesma época Goiânia contava ainda com outro violonista: Sebastião Martins de Oliveira. Segundo José Eurípedes Roberto a presença de Sebastião Martins de Oliveira em

[14] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=l7xvaNhoOoY. Acesso 15/02/2018.

canais de televisão era recorrente. Uma consonância importante entre a trajetória de José Eurípedes Roberto e Sebastião Martins de Oliveira diz respeito a origem mineira de ambos.

José Eurípedes Roberto nasceu em Tupaciguara, no ano de 1943, e mudou-se para Goiânia em 1961 aos dezoito anos de idade. Sebastião Martins de Oliveira nasceu em Bom Sucesso em 1911 e mudou-se para a capital no ano de 1940. Estas informações trazem uma provável influência do movimento violonístico que ocorria em MG na cidade de Goiânia. Esta afirmação é corroborada por informações trazidas por José Eurípedes Roberto em entrevistas e pela própria formação musical de Sebastião Martins de Oliveira que ocorreu em Minas Gerais. Nesse local Sebastião Martins de Oliveira travou contato com alguns ícones do violão, como Josefina Robledo e Mozart Bicalho (1901-1986), este último, a despeito de sua grande importância para a trajetória do violão brasileiro, encontra-se ainda pouco referenciado na historiografia acerca do instrumento. Diante disso, acreditamos que apresentar algumas considerações a respeito desse violonista poderá trazer uma noção mais exata da qualidade do círculo artístico frequentado por Sebastião Martins de Oliveira.

Bicalho foi um dos maiores expoentes da música para violão do séc. XX. Sua atuação está abordada no notável trabalho dissertativo de Martins (2013) intitulado *Muito além da valsa Gotas de Lágrimas: o violão seresteiro de Mozart Bicalho em transcrições e arranjos de seus álbuns Sonhando ao Luar e Um senhor Violão.* Algumas informações a respeito do trabalho do violonista estão descritas no texto de Gilson Antunes contido no site *O Violão Brasileiro:*

> Mozart Bicalho é um dos heróis do violão instrumental brasileiro da primeira metade do século 20. Ele não apenas compôs algumas das páginas mais belas do repertório seresteiro nacional como também era um intérprete inspirado e poeta nato. Sua valsa Gotas de Lágrimas é seguramente um dos maiores hinos do violão brasileiro, ao lado de Abismo de Rosas, Sons de Carrilhões e Se Ela Perguntar. Há ainda músicas maravilhosas compostas pelo violonista, como Currupacospapacos e Tuim Tuim, que merecem fazer parte do repertório dos violonistas. Ele é um dos principais músicos de sua geração, ao lado de Américo Jacomino (Canhoto), Glauco Vianna, Henrique Brito, Benedito Chaves, Rogério Guimarães e outros. (ANTUNES, s.n)

Levando em consideração a influência do movimento violonístico mineiro na formação do cenário violonístico goiano, sobretudo no trabalho desenvolvido por Sebastião Martins de Oliveira e José Eurípedes Roberto, seria pertinente verificar, nesse instante, alguns dos acontecimentos que propiciaram à Minas Gerais o desenvolvimento vislumbrado acerca da cultura violonística ainda nas primeiras décadas do séc. XX.

As apresentações em Minas Gerais de Josefina Robledo, umas das figuras mais importantes do violão no Brasil, antes de 1920 podem ser tomadas como um dos pontos de

partida para ilustrar o importante movimento violonístico que ocorria naquele estado. Acerca deste fato Gonçalves (2015) cita a edição de 1918 do jornal *O imparcial* que registra a passagem de Robledo em MG. Segundo o autor "*O Imparcial* relatou que no início de junho do corrente ano, ela estava de partida para dar concertos em Juiz de Fora e Belo Horizonte, atual capital de Minas Gerais, retornando em seguida para o Rio" (GONÇALVES, 2015, p. 72). No ano posterior, ainda segundo Gonçalves, Robledo retornou a Minas Gerais para apresentar-se nas cidades de Caxambu e Poços de Caldas.

Outro registro acerca do movimento artístico em Minas Gerais está contido em colunas da revista *O violão*, veículo de comunicação que trazia reportagens acerca da prática violonística no Brasil que, infelizmente, teve apenas 10 edições publicadas, entre os anos de 1928 e 1929. Nessas notícias constam relatos a respeito da movimentação artística importante que já ocorria em Itajubá – Minas Gerais neste período.

A passagem de maior significância, levando em consideração o tempo de atuação, em Minas Gerais, mais especificamente na cidade de Belo Horizonte, foi a de Isaías Sávio. Após realizar recital na capital mineira, em 1931, o professor, talvez o maior nome, ao lado de Henrique Pinto, no campo do ensino do instrumento no Brasil, permaneceu lecionando naquela cidade por um ano. De modo considerável o cultivo do violão solista no estado de Minas Gerais desembocou em Goiânia, sobretudo no trabalho de Sebastião Martins de Oliveira e José Eurípedes Roberto.

Parte importante da obra de Sebastião Martins de Oliveira está contida no disco *Mestre Martins em seis cordas*. Até este instante o disco é o mais substancial registro do repertório autoral deste músico. Mestre Martins, como era chamado, chegou a ter aulas de música em Minas Gerais, contudo, sua formação violonística tem como singularidade o autodidatismo.

Sebastião Martins de Oliveira teve uma trajetória mais voltada à atividade de músico prático. O violonista participou de orquestras de cinema, programas de rádio, televisão e ainda em diversos recitais solo em cidades brasileiras. No campo do ensino o trabalho de Sebastião Martins de Oliveira não parece ter alcançado grande representatividade, provavelmente em virtude, como acima relatado, de sua forte atuação na área da performance. Um desdobramento dessa realidade é a pouca referência ao seu nome no processo de formação dos músicos que integram o subcapítulo 2.1 deste texto.

Analisando o arquivo de Sebastião Martins de Oliveira, gentilmente cedido por sua família, destacamos, em primeiro lugar, o método *A ESCOLA DE TÁRREGA – MÉTODO COMPLETO PARA VIOLÃO* de Oswaldo Soares. Neste método constam "exercícios, lições,

prelúdios e estudos dos mais célebres autores: Aguado, Carulli, Sor, Coste e outros" (SOARES, 1932, p. 2). Não sabemos se este método foi realmente utilizado por Sebastião Martins de Oliveira em suas aulas, ou mesmo para o seu estudo pessoal. Todavia, este material demonstra o alinhamento do músico às tendências violonísticas da época. Ademais, constata-se novamente o destaque ao cânone da Escola de Tárrega.

Este método conta com diversas instruções que abordam tanto características estéticas da música quanto diversas possibilidades idiomáticas do instrumento. O autor discorre, no início do livro acerca de instruções gerais a respeito da mecânica do violão em temáticas que envolvem, por exemplo, a produção de harmônicos e *pizzicatos*. No plano estético, recomenda-se ao estudante dedicar-se a execução de peças de Bach, cuja interpretação de máxima perfeição é a do músico Andrés Segóvia.

Um último aspecto que nos chama a atenção é o *efeito do tambor* ou *caixa de rufo*, descrito por Soares e empregado por Sebastião Martins de Oliveira na peça *Marcha dos Estudantes,* cuja análise consta no subcapitulo 3.2. Para alcançar o efeito o músico deverá proceder da seguinte maneira:

> O efeito do tambor ou <<caixa de rufo>>, se obtém sobrepondo a 6ª corda sobre a 5ª e depois, assim, prendê-las no 7º ou talvez no 8º traste e sobre as duas tocar com o polegar ou mesmo com o ind. e médio, conforme o ritmo ou o número de compassos. Para se colocar as duas cordas citadas, uma sobre a outra, procede-se do seguinte modo: sem tirar a mão direita da posição correta, com o indic. comprima a 5ª corda para baixo e com o polegar levante ligeiramente a 6ª, levando-a por cima da 5ª, de modo a que o dedo da mão esquerda que as vai prender, com ou sem pestana, já as encontre uma sobre a outra (SOARES, 1932, p. 6).

Caminhando pelo arquivo de Sebastião Martins de Oliveira, vemos diversos fragmentos de manuscritos que contemplam o violão como acompanhador e solista. Verificamos também documentos que possivelmente tratam-se de lições dadas a alunos nas quais estão expostas melodias bastante simples e exercícios. Constam trechos de peças para dois violões em que não foi possível identificar suas autorias. Encontramos no arquivo um manuscrito da música *Maria Betânia,* cuja autoria não foi identificada. Foi verificado um documento em que está contido parte da introdução, transcrita para violão, do *Prelúdio nº 1 do Cravo bem temperado* de Bach.

Entre os arquivos consta também o manuscrito do *Estudo nº 1* de Sebastião Martins de Oliveira. Infelizmente encontramos desta obra apenas sua primeira página. Trata-se de um estudo de nível inicial na tonalidade de Dó maior, em que o autor propõe a execução de acordes

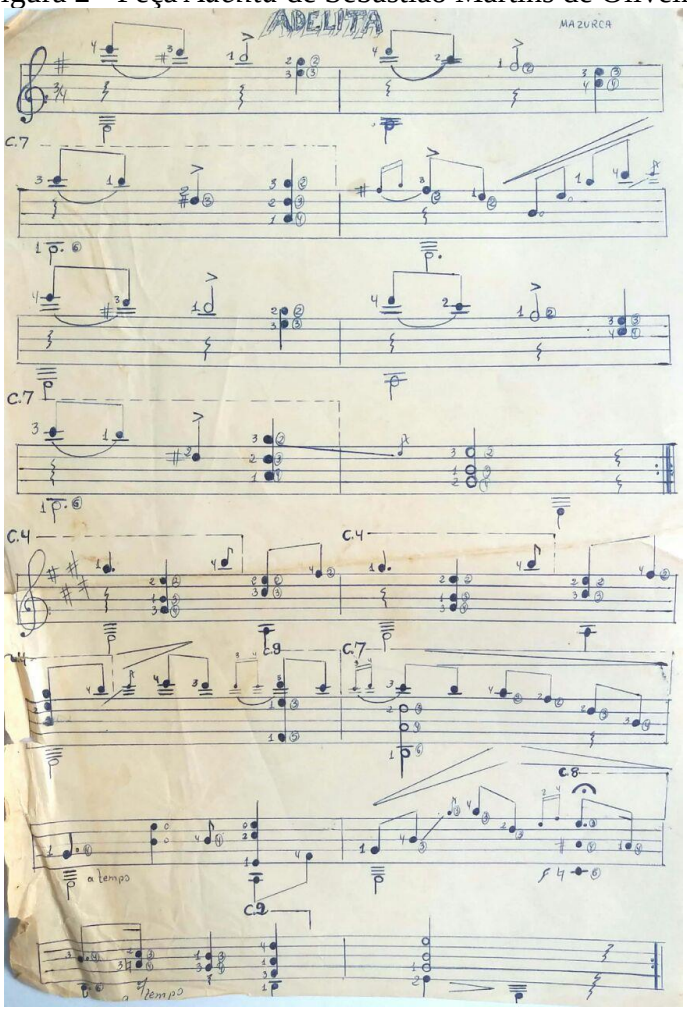
em bloco formados por duas ou três notas. Não sabemos se Sebastião Martins de Oliveira prosseguiu elaborando novos estudos para o instrumento.

Está contido neste acervo grande parte do manuscrito da obra *Recordação de Vila Boa*[15], possivelmente um dos maiores sucessos do compositor na época. Esta peça é bastante representativa pois se trata de uma valsa, gênero recorrente da produção musical seresteira de Goiás que foi recriado por Sebastião Martins de Oliveira em uma composição de alto nível, repleta de expressividade.

Consta nos documentos um trecho da peça *Jaburu na praia,* há, ainda, uma página da composição *Adelita,* obra que foi executada pelo próprio autor no programa de rádio *Cordas Noturnas* em 1963. Infelizmente, não tivemos acesso à gravação, desta forma não é possível afirmar se a partitura está completa.

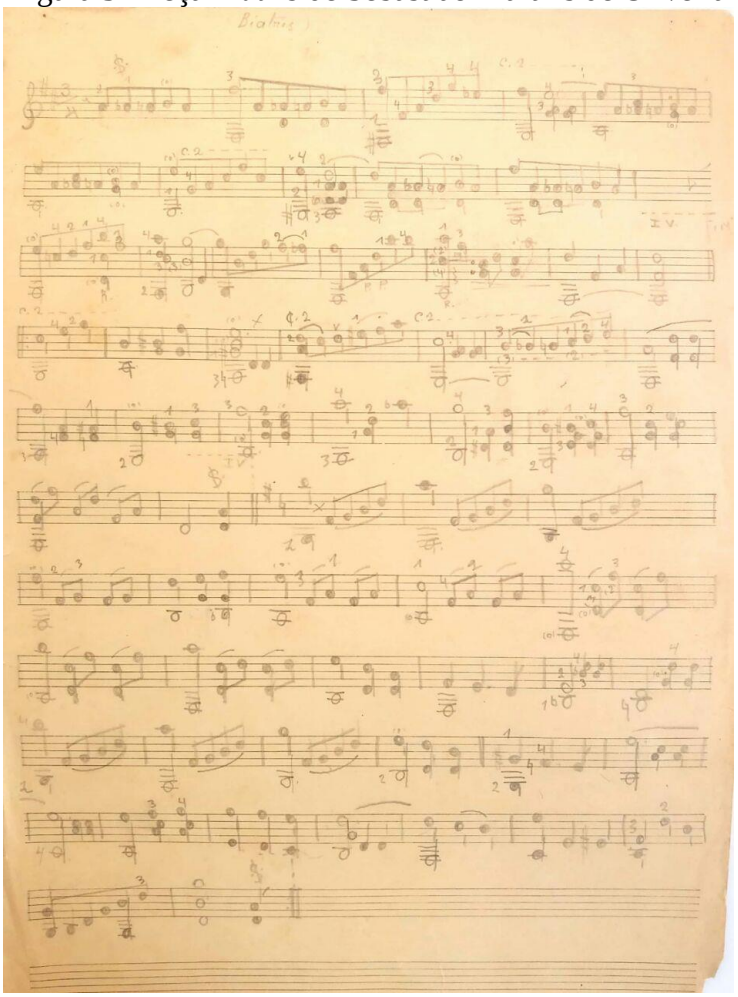
*Adelita* é uma mazurca de tonalidade menor que apresenta um tipo de melodia bastante expressiva. Um dos recursos utilizados para proporcionar esta expressividade, de cunho pesaroso, são os recorrentes ornamentos, como bordaduras, apojaturas e arrastes. Além disso, a recorrência de intervalos de segunda menor e a própria tonalidade alimentam essa sensação.

[15] Nos anexos deste trabalho está contida transcrição completa desta obra que foi elaborada no decorrer desta pesquisa.

Figura 2 - Peça *Adelita* de Sebastião Martins de Oliveira

Fonte: Acervo da família de Sebastião Martins de Oliveira.

Há nos arquivos da família de Sebastião Martins de Oliveira duas obras que aparentemente estão completas. A primeira delas é intitulada *Biatris* e a segunda não possui título. A peça *Biatris* não possui a data em que foi composta. Analisando a partitura vemos que a peça traz uma movimentação cromática na melodia bastante característica. Ao mesmo tempo a melodia é fluida e, diga-se de passagem, muito bem construída. A harmonia, que quase não se afasta da tonalidade original, apresenta trechos bastante interessantes. Percebe-se nesta obra o domínio substancial do autor perante as possibilidades idiomáticas do instrumento em uma escrita que explora notadamente o potencial sonoro do violão:

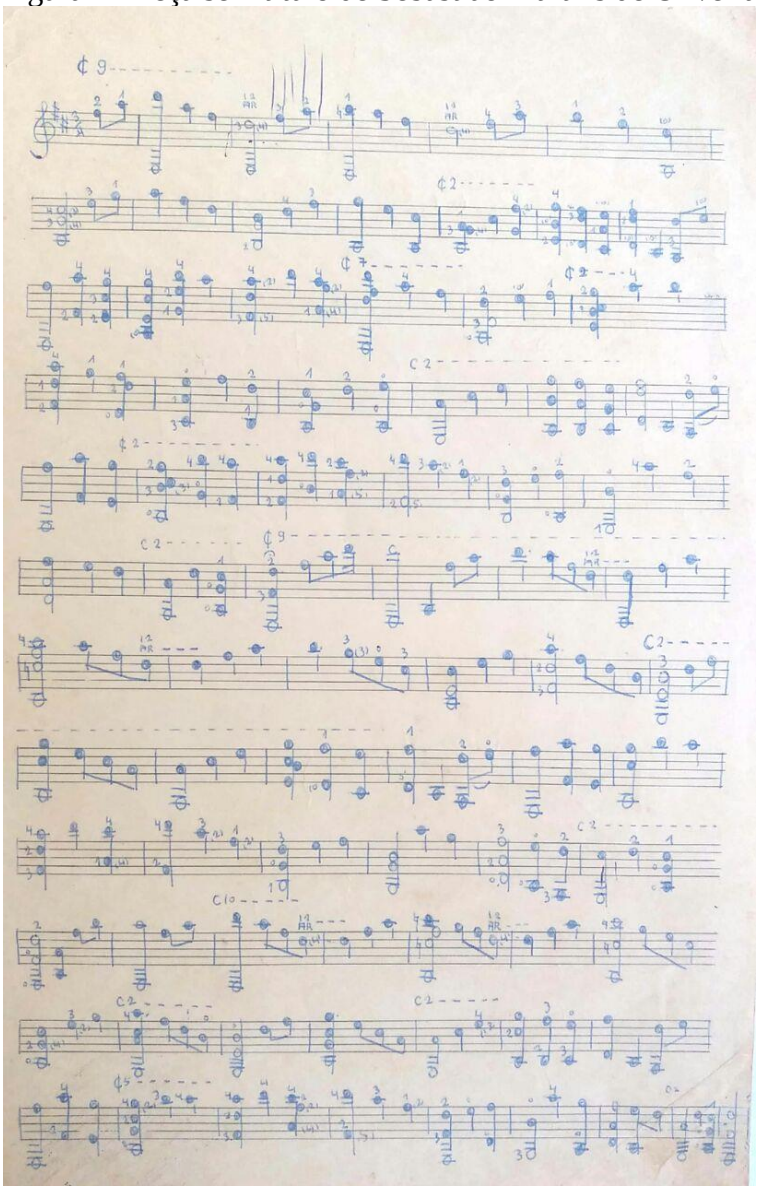
Figura 3 - Peça *Biatris* de Sebastião Martins de Oliveira



Fonte: Acervo da família de Sebastião Martins de Oliveira.

Essa última peça (fig. 4), sem título, não apresenta o mesmo nível de brilhantismo da valsa anterior. Neste caso Sebastião Martins exibe uma obra deveras simples com uma estruturação harmônica composta por acordes elementares e uma melodia que se desenvolve sobre os tempos fortes do compasso:

Figura 4 - Peça sem título de Sebastião Martins de Oliveira



Fonte: Acervo da família de Sebastião Martins de Oliveira.

A despeito do caráter original de várias de suas peças e do alto nível composicional, a coletânea de obras de Sebastião Martins de Oliveira não se consolidou no repertório de outros violonistas da música de concerto do país. Isto pode ser justificado devido a não publicação das obras, em partitura, e a hegemonia da produção composicional advinda da Europa e dos grandes centros do Brasil.

Perfazendo um apanhado deste tópico vemos que em Goiânia, no período que abrange sua fundação até meados dos anos de 1980, havia um movimento violonístico de valor formado por educadores e concertistas. Pode-se dizer que o impulso inicial de maior abrangência, do ponto de vista do reconhecimento institucional, ocorreu a partir da abertura de uma

possibilidade de formação em nível médio no instrumento protagonizada por Eurípedes Fontenelle junto à UFG. Infelizmente, não consta nas resoluções publicadas pelo departamento de música daquela universidade quaisquer menções à ementa ou bibliografia utilizada neste curso. Cabe ressaltar o depoimento de Pina Filho (2002) que classifica como "exemplar" a didática violonística desenvolvida por Eurípedes Fontenelle e José Eurípedes Roberto no período da década de 1970.

Pina Filho (2002) em seu livro, *Memória Musical de Goiânia*, cita alguns poucos nomes relacionados à atividade violonística na capital. De todos os relatos do autor o mais antigo diz respeito ao ensino do instrumento que era lecionado pela irmã Seráfica Spieger, musicista de grande talento, no Colégio Santa Clara, ainda nas primeiras décadas do séc. XX. Esta informação está referenciada também no trabalho de Menezes (1976). Segundo Menezes (1976), a Irmã Seráfica lecionava "piano, violino, bandolim, violão, acordeão, harmônio, sendo ainda conhecedora da arte de tocar harpa" (p. 132).

É importante observar alguns dados, como por exemplo o fato da cidade de Goiânia possuir, nos anos de 1950, uma população em torno de 50 mil habitantes. Este número é pouco expressivo se compararmos com as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, que possuíam, neste mesmo período, mais de 2 milhões de habitantes, cada uma. Portanto, não é de se admirar que as mudanças se tornaram mais substanciais a partir dos 1970, período em que a capital passou por um importante crescimento populacional.

Claramente o autodidatismo é uma marca deste período, não somente em Goiânia, mas em todo Brasil. Apesar dos violonistas goianienses terem um conhecimento razoável ou mesmo avançado, acerca da teoria musical, a formalização do ensino do instrumento e sua entrada na música de concerto era algo bastante novo. De modo que o movimento violonístico, em termos educacionais, começou a tomar grandes proporções no país, somente depois dos anos de 1970. Esta argumentação pode ser contextualizada pela inauguração do primeiro curso oficial no Conservatório de São Paulo ocorrido em 1960, a publicação, no ano de 1978, dos quatro cadernos de Abel Carlevaro e o processo de institucionalização do violão em nível superior ocorrido nas grandes capitais apenas no final dos anos de 1970.

Não obstante, observamos que os violonistas atuantes em Goiânia neste período prezavam a busca pela excelência em suas atividades. Isso pode ser verificado pela análise de suas próprias composições e, ainda, pelo considerável conhecimento dos violonistas acerca da produção de alguns dos exponentes da música de concerto, como Bach, Enrique Granados e Isaías Sávio. Cabe ressaltar o ecletismo com relação ao repertório executado por esses músicos,

Sebastião Martins de Oliveira, Eurípedes Fontenelle e José E. Roberto, que ratifica a posição de Pereira (2007) acerca da singularidade dos violonistas em transitar em inúmeras vertentes musicais.

A seguir encaminhamos nossa discussão a um tempo ainda mais afastado do nosso em que o instrumento estava parcamente inserido no *status quo* artístico da música em Goiás e era, via de regra, manuseado por amadores.

## 2.3 - Antecedentes do violão solista goianiense

O recorte temporal abordado neste tópico corresponde ao período final do séc. XIX até a fundação de Goiânia e a delimitação territorial abrange o estado de Goiás, mais especificamente as cidades próximas à capital, como Cidade de Goiás e Corumbá de Goiás.

O ponto de partida corresponde ao período em que foram encontrados os primeiros registros das manifestações a respeito do uso do violão neste estado. Sabemos que nesta época o violão era manuseado, majoritariamente, por amadores e poderíamos dizer que a própria ideia da profissão de violonista ainda estava sendo concebida, não somente em Goiás, mas no Brasil. Tendo em vista a enorme carência de fontes a respeito do nosso objeto a escrita deste tópico é a mais desafiadora de toda a pesquisa.

Nesse ponto é preciso esclarecer que nosso tema vai se constituindo lentamente a partir desse marco inicial. Ocorre que no início desse período, o uso do violão estava quase exclusivamente ligado à prática de acompanhamento, dessa maneira seu uso como instrumento solista apenas vai-se consolidando aos poucos, como haveremos de verificar no curso da apresentação.

Os livros selecionados para fundamentar este relato foram os das autoras Rodrigues (1982) e Borges (1998). Além disso, fizemos uso dos discos *Modinhas Goianas (1979), Odilon Kneipp – Obra Completa para violão solo* (1999), do livro de partituras que acompanha esta gravação, e, por fim, de algumas publicações de jornais da época. Contamos também com o depoimento do violonista Eduardo Fleury Nogueira, neto de Odilon Kneipp Fleury Curado, maior representante deste momento do violão em Goiás. Cabe mencionar nosso agradecimento a Eduardo que gentilmente nos cedeu o livro de partituras e o disco com as obras de seu avô, cujas composições foram por ele mesmo interpretadas.

É tema superado a preeminência da música de tradição pianística, do canto e das bandas de música em Goiás nos séc. XIX e no início do séc. XX. Diante disso, o cultivo do violão

solista, que começou a ganhar destaque em Goiânia somente depois da década de 1950, foi uma atividade praticamente incipiente no interior do estado. Todavia, algumas notícias publicadas em jornais da Cidade de Goiás, que datam da segunda metade do séc. XIX e início do séc. XX, trazem informações esporádicas, porém, interessantes sobre o instrumento.

A primeira publicação que destacamos está contida na seção de vendas de usados do jornal *Correio Official* de 1878. "Botões de perola de colete, paletó, calça: doirados para farda, e de seda sortidos. Cosméticos, branco, rosa, amarelo e pretos. **Cordas de tripa para violão**" (BNDIGITAL, 1878, grifo nosso). Outro relato acerca do instrumento pode ser visto no Jornal *A Tribuna Livre* de 1881:

> [...]E' rara a família que não tem um mestre de música para as suas filhas, e de facto, é também rara a rua da cidade em que não se ouve os sons de vozes femininas e de algum instrumento de teclas ou **violão**. Conhece-se, já muito de perto, as maravilhosas partituras dos mais notáveis maestros das escolas, italiana, allemã e francesa. (BNDIGITAL, 1881, grifo nosso).

No jornal *Goyaz: Orgão Democrata* 1902, fundado por Antônio Felix de Bulhões, está mencionado um concerto realizado no aniversário do major Arthur Abdon Póvoa em que o violão é partícipe: "Os seus números amigos não quiseram que passasse despercebido tão faustoso dia e á noite foram cumprimentá-lo juntamente com o Club Bellini. Houve concerto de flauta, rabeca e **violão**; cantaram-se alguns romances, e foi servido depois [...] (BNDIGITAL, 1902, grifo nosso).

Mais tarde, no ano de 1929, consta no jornal *Voz do povo*, um relato acerca de uma apresentação de violão solista, a primeira encontrada até o presente momento em nossa pesquisa: "Também o nosso conterrâneo, sargento Amazilio de Souza Lima executou várias peças no **violão** demonstrando quão exímio é no manejo do instrumento" (BNDIGITAL**.** , 1929, grifo nosso). Não foram encontradas quaisquer informações com relação ao sargento Lima citado na reportagem.

Ainda neste mesmo jornal, todavia na edição de 1932, consta a notícia de um recital promovido em comemoração ao dia das mães no Salão do Cinema Goiano:

> Durante este ato, será executada uma brilhante peça de violão pelo competente violonista Henrique Cesar da Veiga Jardim, ouvida a orquestra dirigida pelas eximias musicistas Srtª. Edineia Camargo e Nair Silva, havendo nos intervalos recitativos e canto. (BNDIGITAL, 1932).

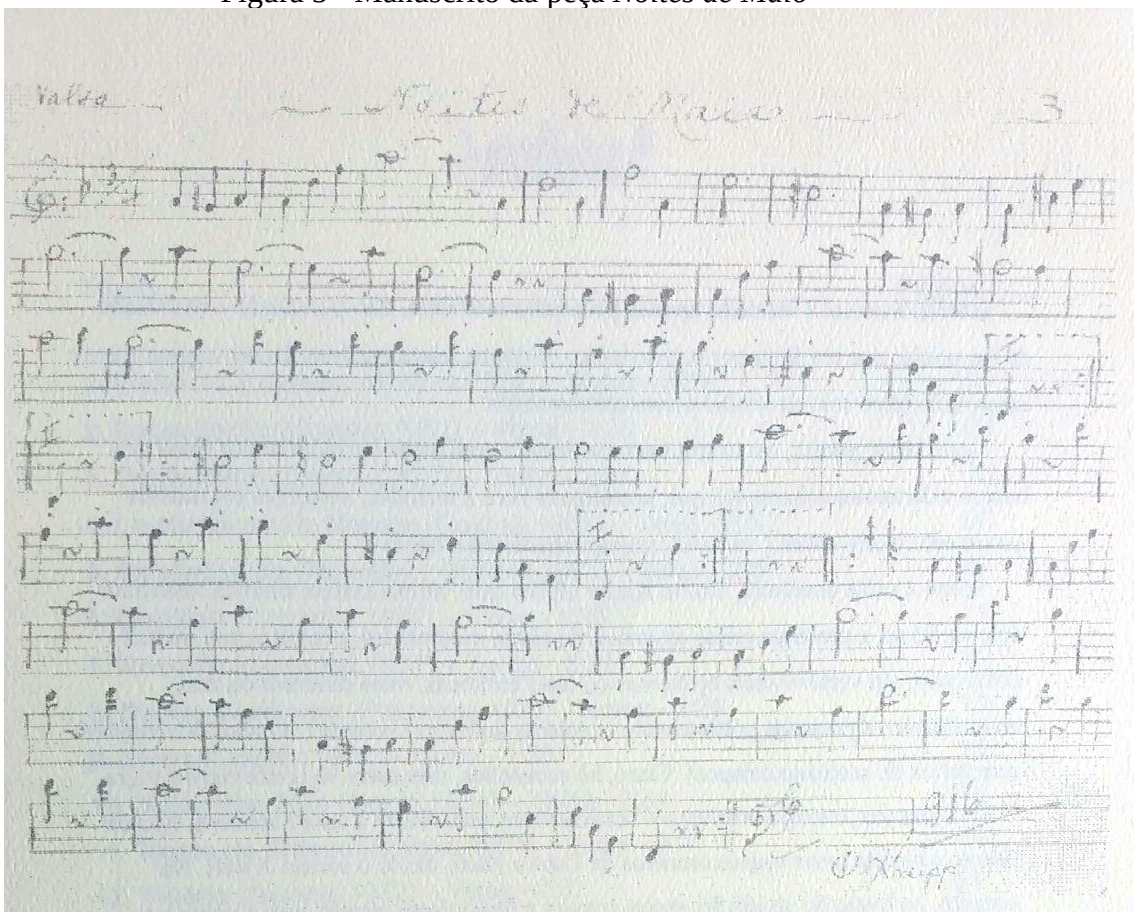
Estes arquivos, disponíveis no site da Biblioteca Nacional Digital do Brasil, demonstram que em Goiás, mais especificamente na Cidade de Goiás, contemplava-se no início do séc. XX, mesmo que minimamente, a atividade do violão como instrumento solista e camerista. Estes fatos, surpreendentes, haja vista que nunca foram publicados em pesquisas anteriores, nos levam a diversas questionamentos, ainda sem resposta: Qual era o repertório executado na época? Qual era o nível técnico destes músicos? Quais eram as referências desses instrumentistas? Quem foi o pioneiro do violão solista em Goiás? Como foi o processo de aprendizagem deste instrumento por esses músicos?

Do período anterior a inauguração de Goiânia o documento musical de maior expressão para o violão é a publicação de Eduardo Fleury Nogueira, intitulada *Odilon Kneipp – Obra Completa para violão solo* (1999). Este material é descrito por Eduardo como um álbum de família que objetiva aproximar os ouvintes a uma época distante e demonstrar como se dava uma das práticas violonísticas daquele período.

Odilon Kneipp Fleury Curado foi escolhido como representante deste período levando em consideração a própria da trajetória do músico, semelhante a dos violonistas atuantes na época, e seu trabalho composicional que, até onde sabemos, consta como o primeiro registro em partitura de obras para o instrumento neste estado. Ademais, algumas características, como sua formação autodidata, sua posição de músico amador, sua paixão pelo instrumento e, finalmente, pelo próprio ambiente seresteiro e familiar em que sua música era executada, podem ser tomadas como um padrão da atividade violonística e cultural daquela época.

Na realidade, as peças contidas neste disco não foram efetivamente escritas para o violão solista. As composições de Odilon Kneipp Fleury Curado são originalmente dedicadas a dois violões, em que o primeiro é responsável pela melodia e o outro pelo acompanhamento. Nos manuscritos do autor constam apenas melodias, diga-se de passagem, sem a indicação de acordes, de maneira que o tipo de acompanhamento, era algo intuitivo, óbvio para os músicos da época. Atualmente, podemos comparar esta maneira de se fazer música ao que ocorre nas rodas de samba, ou nas modas de viola, por exemplo. Abaixo segue o manuscrito da peça *Noites de Maio* (1916) que ilustra o *modus operandi* da escrita do compositor:

Figura 5 - Manuscrito da peça *Noites de Maio*



Fonte: Retirado do livro *Odilon Kneipp – Obra Completa para Violão Solo* (1999)

Torna-se necessário discorrer, brevemente, sobre a trajetória de vida de Odilon Kneipp Fleury Curado, a fim de contextualizar seu contato com o violão e a música. Odilon Kneipp Fleury Curado nasceu em Corumbá de Goiás, cidade do interior do estado, em uma família bastante tradicional e musical em que o violão estava sempre presente nos saraus, reuniões e festividades. Durante sua vida Odilon Kneipp Fleury Curado morou em várias cidades goianas, mais especificamente na Cidade de Goiás, entre os anos de 1910 a 1918, em Corumbá de Goiás de 1918 a 1920, em Palmeiras de Goiás de 1920 a 1924, em seguida viveu em Morrinhos, dos anos de 1924 a 1941, e finalmente, mudou-se para Goiânia em 1945, onde se estabeleceu até 1980, ano de seu falecimento.

Não se sabe ao certo como Odilon Kneipp Fleury Curado aprendeu teoria musical para escrever suas peças. Todavia, podemos elencar alguns ambientes em que, possivelmente, o compositor adquiriu estes conhecimentos. O primeiro deles é o ambiente familiar, local onde o violonista teve seus primeiros com músicas escritas em partitura. Adiante, em sua adolescência, mais especificamente, no período em que esteve no seminário Santa Cruz (1910-1918) na

Cidade de Goiás e, ainda, quando participou[16] da tradicional Banda 13 de Maio em Corumbá de Goiás, no período de 1918-1920. Ao contrário do que poderíamos imaginar, as peças de Odilon Kneipp Fleury Curado não foram escritas durante o processo de criação. Segundo Eduardo, seu avô passou a registrar as obras, provavelmente, após os anos de 1970, embora nos manuscritos estejam apontadas as datas em que as obras foram de fato compostas.

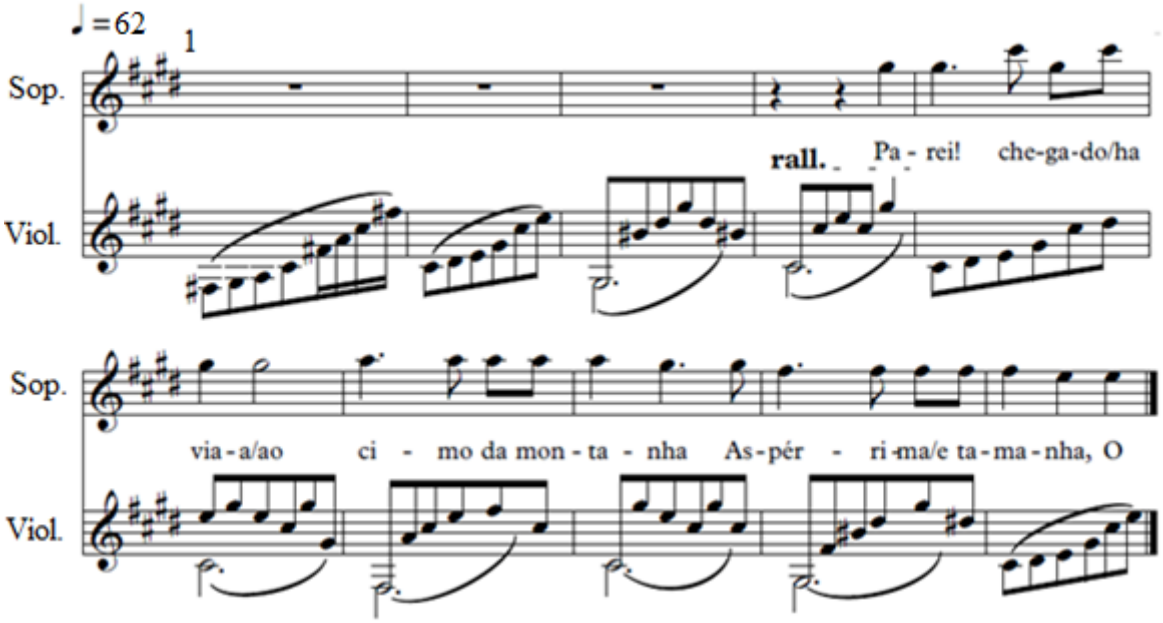
O violão que Odilon Kneipp Fleury Curado tocava possuía cordas de aço e o músico as tangia com palheta. Levando em consideração alguns jornais da Cidade de Goiás no final do séc. XIX, os quais possuíam anúncios de vendas de cordas de tripa, podemos dizer que os dois tipos de encordoamentos eram usados. A título de curiosidade, as cordas de náilon, que na atualidade são as preferidas dos concertistas, foram criadas na década de 1940 pela família Dupont e apresentadas ao violonista Andrés Segóvia. Contudo, a sonoridade não agradou Segóvia que, nesta mesma década desenvolveu, em parceria com Albert Augustine (1900-1967), um novo modelo de encordoamento a partir daquele. Estes tipos de cordas são até hoje utilizados.

Além do trabalho elaborado pelo neto de Odilon Kneipp Fleury Curado, uma contribuição de suma importância para a história do violão em Goiás foi possibilitada a partir das pesquisas desenvolvidas por Maria Augusta Calado de Saloma Rodrigues. O primeiro trabalho, a ser destacado, é o livro *A modinha em Vila Boa de Goiás.* Nesta publicação a autora apresenta um levantamento sociocultural daquela cidade e das características da modinha, gênero musical de maior popularidade da época. Em sua pesquisa a autora deixa claro que o violão era o instrumento preferido no acompanhamento de modinhas. Rodrigues narra que a modinha foi uma manifestação musical típica das ruas, algo ligado intimamente ao povo. A modinha naquele período era difundida a partir da oralidade, fato que explica parcialmente o seu pouco registro e a sua execução carregada de improvisação.

A partir de algumas das canções que foram registradas durante a pesquisa a autora produziu o disco *Modinhas Goianas* (1979). Nesta gravação podemos apreciar doze canções que nos permitem ter uma importante compreensão daquela prática musical. Objetivando examinar mais claramente o papel do violão nas peças gravadas por Rodrigues, transcrevemos, com base na audição do disco, um trecho[17] da obra *Só* de Antônio Felix de Bulhões.

[16] Não constam informações a respeito de qual instrumento Odilon Kneipp Fleury Curado tocava nesta banda.
[17] Está contido nos anexos dessa dissertação um arranjo para violão e voz desta peça. Nesta oportunidade buscamos produzir um arranjo bastante singelo na tentativa de demonstrar o espirito da gravação apresentada no disco.

De maneira geral, a execução do violão em *Só* conta com alguns tipos de dedilhados que são intermediados por melodias nas cordas graves do violão que, por sua vez, formam contrapontos com a voz. O trecho abaixo pode ser tomado como exemplo:

Figura 6 - Trecho da peça *Só*

Fonte: Faixa *Só* do disco *Modinhas Goianas* (1979)

O contracanto realizado nas cordas graves do violão é um dos pontos característicos da modinha em Goiás. Não há frases virtuosísticas nesta obra, tampouco no disco, pode-se dizer que o violão tenta traduzir o pesar advindo da melodia e letra da canção. A peça traz a tonalidade de dó sustenido menor na primeira parte e mi maior na segunda. Nota-se que o objetivo destas gravações é de recriar a ambientação das ruas, dos saraus e serestas, de propor o registro de um tempo e de resgatar a estética daquelas canções.

Infere-se, de maneira geral, que as letras das modinhas contidas no LP possuem temáticas ligadas à paixão, ao amor perdido, à melancolia, à idealização do amor e às características da terra. Estes textos são representados musicalmente pelo andamento lento e pela dramaticidade imposta pela cantora e pelos instrumentos acompanhadores. Como exceção à regra o disco traz a canção *Morena, Morena,* obra que destoa das demais por seu caráter ritmado, dançante e por seu texto que apresenta uma temática ligada ao desejo e à volúpia.

Assim como o disco *Modinhas Goianas*, a música de Odilon Kneipp Fleury Curado traz uma atmosfera nostálgica que nos remete aos ambientes familiares e das ruas do interior goiano. Ao apresentar estas gravações seus intérpretes não objetivavam ocupar um lugar na música de

concerto, mas evidenciar as raízes de um povo. Entendemos que a música não existe por si mesma, de modo que ela integra e interage com um emaranhado de sensações, lembranças, costumes, modo de se expressar e vivências, de maneira que a reinterpretação dessas composições nos permite retroagir a um passado longínquo.

No próximo capítulo apresentamos nossa análise das obras de Odilon Kneipp Fleury Curado e do demais compositores explicitados anteriormente. Com os resultados das análises objetivamos atingir uma visão mais acurada acerca dos três momentos da trajetória do violão solista em Goiânia.

# CAPÍTULO 3 - APRECIAÇÃO E ANÁLISE DAS OBRAS

As seguintes análises acerca da produção composicional destinadas ao repertório do violão solo de Odilon Kneipp Fleury Curado, Sebastião Martins de Oliveira e Estércio Marquez Cunha integram e fornecem subsídios à discussão histórica abordada no bojo desta pesquisa. Entendemos que o processo analítico traz informes relevantes acerca das características do repertório desenvolvido durante um século em Goiás, demonstrando os contrastes entre as abordagens dos compositores e em último grau do próprio desenvolvimento da história da música brasileira.

O exame das peças está focado nos seguintes aspectos: harmonia, melodia, forma, idiomatismo violonístico e gênero. Utilizamos ainda alguns textos, a saber, Borges (1982), Almeida (1999) e Pinto (2008) objetivando estabelecer conexões entre as obras e os aspectos contextuais que delas emergem.

## 3.1 - Odilon Kneipp Fleury Curado (1898-1980)

No livro *Odilon Kneipp – Obra Completa para Violão Solo* (1999), constam vinte peças, datadas de 1914 a 1972. Dezessete destas composições possuem o subtítulo valsa, uma está classificada como tango e duas são apontadas como samba. As primeiras obras analisadas são *Ai meus quinze anos! (1962)* e *Tentador* (1965), referenciadas como samba pelo autor.

Sugerimos que o termo *samba* descrito nos subtítulos das peças refere-se um gênero típico do universo da música caipira. Para comprovar este julgamento discorremos logo abaixo a respeito das características intrínsecas/imanentes e extrínsecas/contexto desse gênero. Além disso, levamos em consideração alguns dos tipos de acompanhamento tradicionalmente utilizados em algumas composições da música caipira, tendo em vista que a proposta musical de Odilon Kneipp Fleury Curado era a execução das peças a dois violões (solo e acompanhamento). Expomos também algumas considerações a respeito do termo samba no contexto do samba carioca a fim de formular algumas comparações entre algumas das características musicais do próprio samba carioca e da proposta musical de Curado.

No contexto da música caipira a designação samba pode ser usada para caracterizar diversas maneiras diferentes de se tocar, tendo em vista a característica intercambiável de denominações neste segmento musical. Um esclarecimento importante acerca desse assunto está exposto na pesquisa de Pinto (2008):

> Sobre a identificação dos gêneros e matrizes caipiras, outra dificuldade que encontramos é que temos diversas vezes que trabalhar com informações e dados particularizados, frutos das experiências pessoais dos violeiros, músicos e pesquisadores consultados para nosso trabalho. Muitas vezes os dados são imprecisos e por vezes contraditórios no que se refere à caracterização dos ritmos: uma mesma batida na viola pode receber diferentes denominações dependendo do violeiro consultado e da localização da pesquisa (PINTO, 2008, p. 91).

Desta forma, nossa pretensão é inserir as peças de Odilon Kneipp Fleury Curado no universo da música caipira, sem, contudo, classificá-las em um gênero específico daquela produção, como samba, toada, pagode, cururu, por exemplo. Objetivando alcançar uma análise mais precisa das peças, resolvemos discutir alguns aspectos ligados à escrita musical e à gravação dessas obras, tendo em vista que foram encontradas algumas discrepâncias entre o que foi executado pelo intérprete e o que foi, de fato, registrado no livro de partituras. A primeira análise a ser realizada tem como alvo a peça *Tentador*.

Na obra *Tentador* a indicação de unidade de compasso presente na partitura é de semínima e o andamento recomendado é 96 bpm:

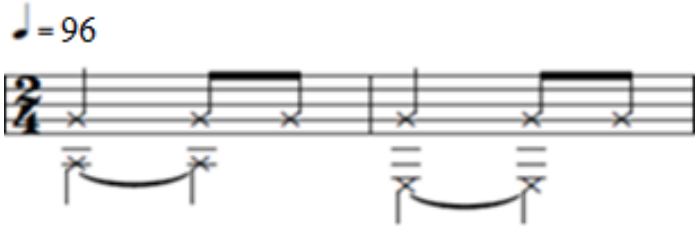
Figura 7 - Trecho da peça *Tentador*

Contudo, ao ouvir a gravação, constatamos que a execução não condiz com a forma de escrita, uma vez que o andamento de 96 bpm corresponde, na realidade, a duração de todo o compasso. Considerando que a fórmula de compasso é a binária simples (2/4) a escrita mais apropriada seria a representada abaixo:

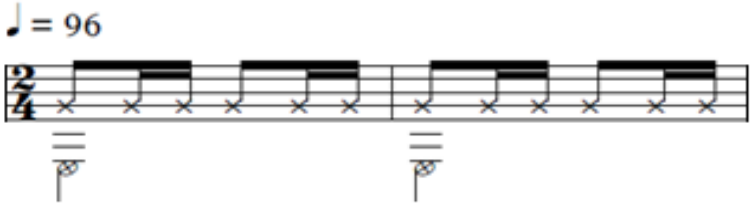
Figura 8 - Proposta de escrita da peça *Tentador*

Nesta peça vislumbra-se algumas variações rítmicas daquela figuração exposta no exemplo anterior como podemos ver abaixo:

Figura 9 - Variação rítmica 1 da peça *Tentador*

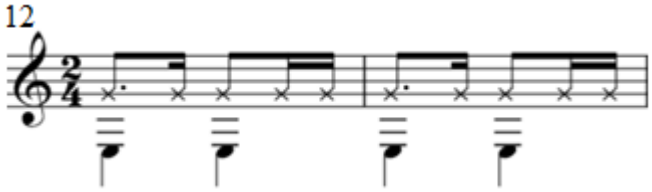



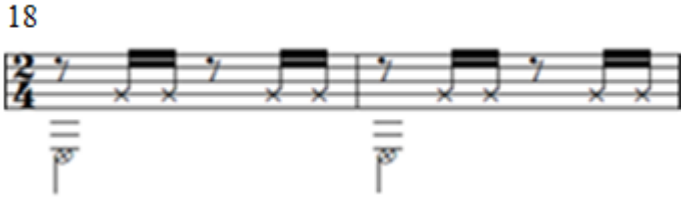
Figura 10 - Variação rítmica 2 da peça *Tentador*

Objetivando buscar evidências das similitudes entre a peça de Odilon Kneipp Fleury Curado e as das produções tributárias da música caipira apresentamos em seguida a disposição rítmica de algumas canções tradicionais da música caipira e posteriormente as comparamos àquelas encontradas na peça *Tentador* de Curado. O primeiro exemplo refere-se ao acompanhamento realizado pelo violão no gênero cururu. A imagem abaixo foi baseada na figura 16 (pág. 78) exposta no trabalho de Pinto (2008) em que o pesquisador apresenta o solo de viola, a percussão e o acompanhamento realizado pelo violão na música *O Menino da porteira* de Teddy Vieira e Luizinho. Como meio de tornar a análise mais clara separamos apenas o desenho rítmico da base elaborada pelo violão, haja vista que, como dito antes, as composições de Curado eram tocadas originalmente em dois violões:

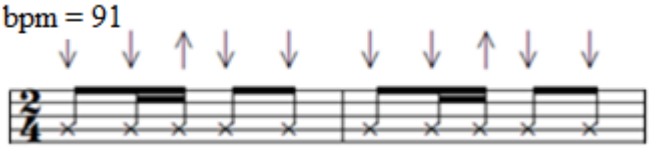
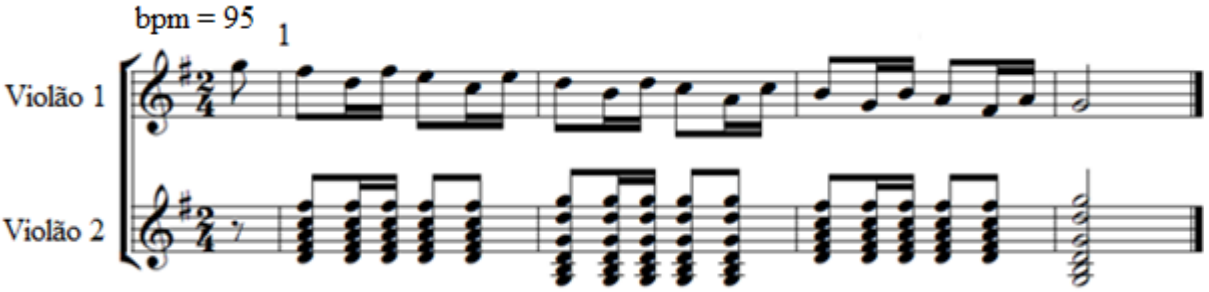
Figura 11 - Ritmo do acompanhamento do violão no cururu

O segundo exemplo tomado como referência é o solo feito pela viola, neste caso adaptado para o violão, e o acompanhamento violonístico presente na música *Falcão de Penacho* de Piraci (1917-1974) e Lorival dos Santos (1917-1997):

Figura 12 - Trecho da canção *Falcão de Penacho*

Fonte: Disponível em: <https://https://www.youtube.com/watch?v=L_Ks6VW8VBs>. Acesso em: 19 de dezembro de 2017

Em seguida, exibimos a melodia da peça de Odilon Kneipp Fleury Curado em conjunto com o tipo de acompanhamento do gênero cururu apresentado anteriormente na figura 11:

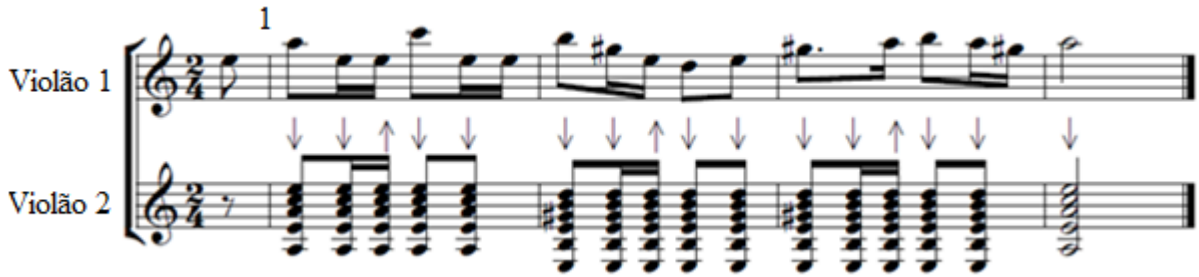
Figura 13 - Trecho da peça *Tentador* com acompanhamento

Pode se ver também uma correlação bastante clara entre o tratamento dos aspectos melódicos, de acompanhamento e também do andamento da canção *Falcão de Penacho* com relação àqueles da peça *Tentador*. Nos casos em que ocorre a variação rítmica na melodia de *Tentador* é notória que sua disposição não destoa da proposta do gênero do cururu, como vemos abaixo (fig. 14). Ademais, este tipo de variante rítmica é uma característica, como relatado por Pinto (2008), de canções da música caipira, como *Malandrinho* de Tião Carreiro e José Bettio e *O Menino da Porteira.*

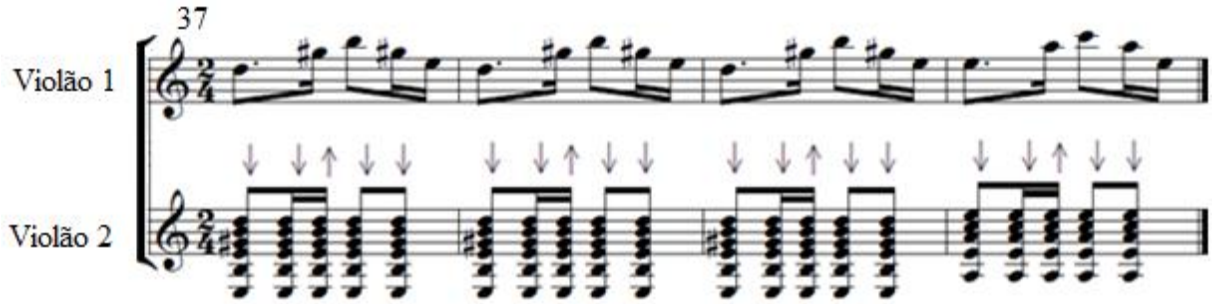
Figura 14 - Variação melódica da peça *Tentador*

A inserção recorrente da figura semicolcheia-colcheia-semicolcheia apresentada da peça *Ai, meus quinze anos!* (1962), como podemos ver nas imagens 15, 16 e 17, poderia nos levar a pensar na existência de uma afinidade da proposta de Curado em relação à produção musical do samba carioca.

Figura 15 - Ritmo 1 da peça *Ai, meus quinze anos!*

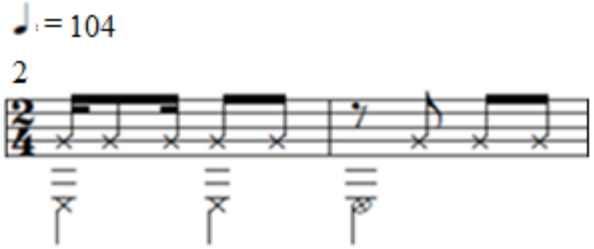



Figura 16 - Ritmo 2 da peça *Aí, meu quinze anos!*

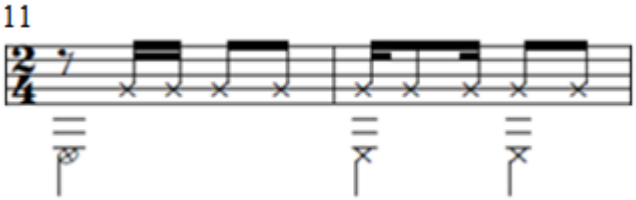



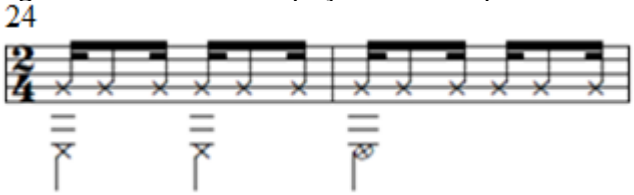
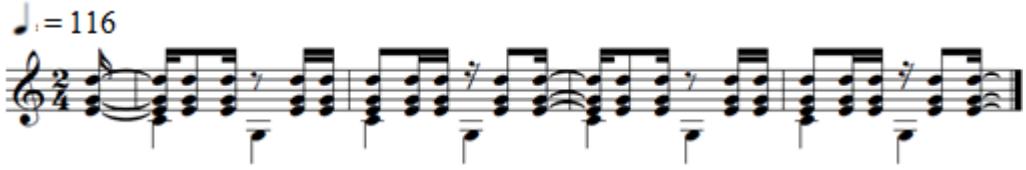
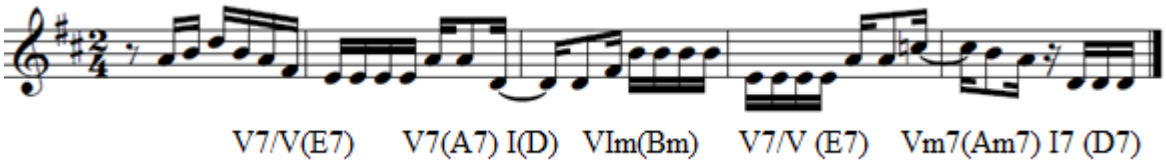
Figura 17 - Ritmo 3 da peça *Aí, meus quinze anos!*

Entretanto, uma diferença importante pode ser vista se compararmos os exemplos acima com o ritmo do samba carioca descrito no livro *Ritmos Brasileiros* (2007) de Marco Pereira:

Figura 18 - Ritmo do samba carioca

Fonte: Retirado do livro *Ritmos Brasileiros* (2007).

Essa diferença se refere à ligadura encontrada na última nota do compasso com duração até a primeira semicolcheia do compasso seguinte. Esta é uma singularidade do samba carioca e que não está em nenhum momento presente na música de Odilon K. Fleury Curado. Outro exemplo da recorrência desse aspecto no samba carioca pode ser encontrado na melodia da canção *Conversa de Botequim* (Noel Rosa e Vadico):

Figura 19 - Trecho da harmonia e melodia da canção *Conversa de Botequim*

Fonte: Retirado do S*ongbook - Noel Rosa* (1991)

Além desse aspecto ressaltamos o movimento em quintas do baixo realizado no samba carioca e que não ocorre na peça de Curado. Por último destacamos a formulação harmônica do samba carioca que por vezes se constitui de acordes dissonantes e tipos de exploração do campo harmônico que não estão presentes na peça *Ai, meus quinze anos!* de Curado.

Retornando ao repertório da música caipira iremos citar duas composições que trazem em seus acompanhamentos e melodias similaridades importantes com a composição *Ai, meus quinze anos!* A primeira é a música *Samba Caipira* de (Palmeira e Piraci) e a segunda é a canção *Em vez de me agradecer*[18] composta por Capitão Furtado, Jaime Martins e Aymoré:

[18] Disponível em: <https:// https://www.youtube.com/watch?v=spNRK743bxc>. Acesso em: 19 de dezembro de 2017.

Figura 20 - Trecho da música *Samba Caipira*

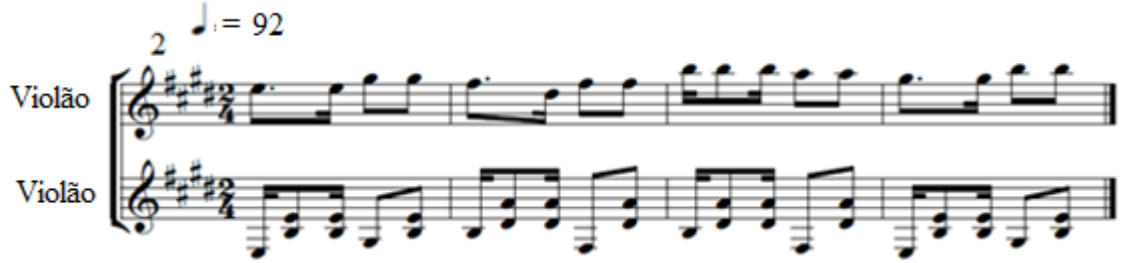
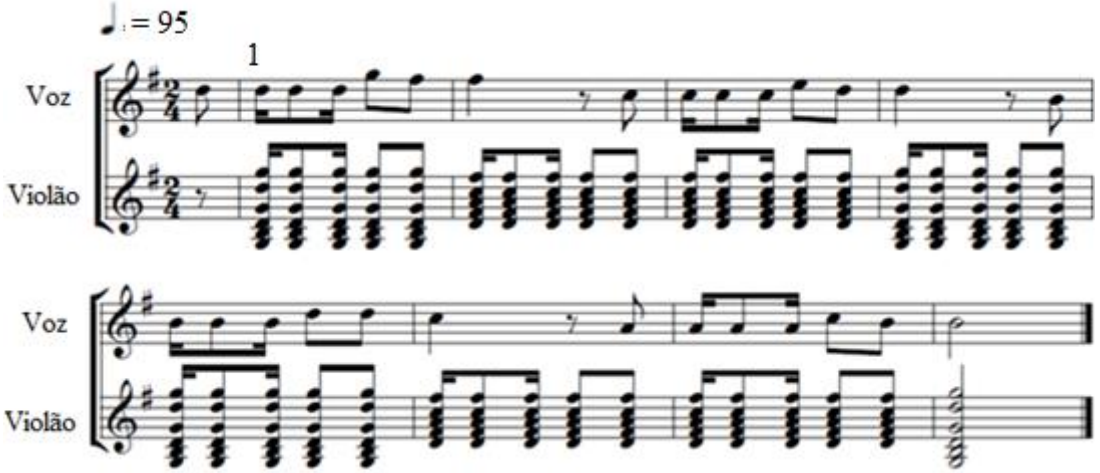



Figura 21 - Trecho da canção *Em vez de me agradecer*

Fonte: Disponível em: <https:// https://www.youtube.com/watch?v=spNRK743bxc>. Acesso em: 19 de dezembro de 2017.

Destes exemplos inferimos um tipo de acompanhamento bastante recorrente na música caipira (fig. 22). Em seguida apresentamos a peça *Ai, meus quinze anos!* com este mesmo acompanhamento:

Figura 22 - Ritmo do acompanhamento utilizado na música *Samba Caipira*

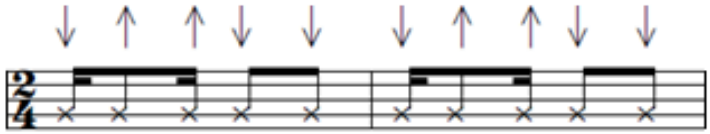
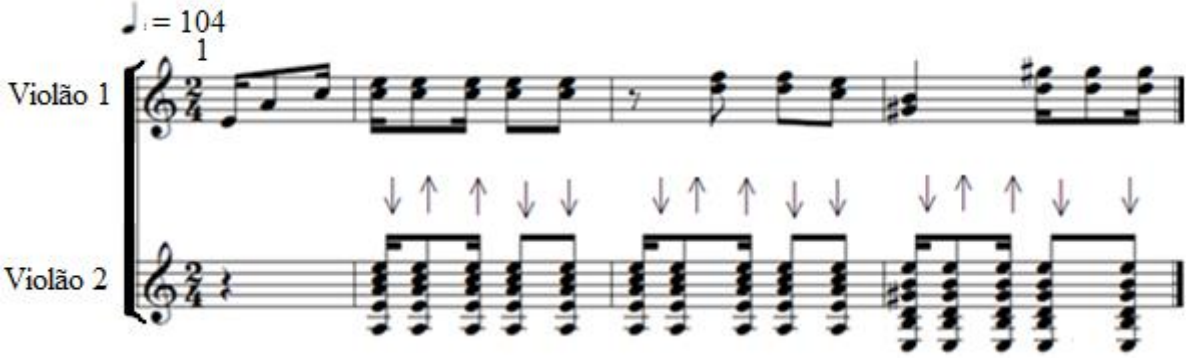
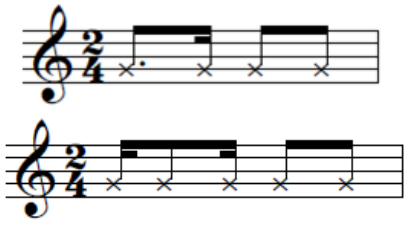



Figura 23 - Trecho da peça *Ai, meus quinze anos!* com acompanhamento

De maneira geral, com relação aos aspectos rítmicos e melódicos é clara a semelhança entre as composições de Odilon K. Fleury Curado e os exemplos apresentados. A isso soma-se o amplo sucesso da música caipira no estado de Goiás, o andamento típico de gêneros como o cururu, pagode, cateretê e samba caipira que corresponde a aquele utilizado nas composições de Curado. Ressaltamos ainda o caráter harmônico da peça *Ai, meus quinze anos!*, formado pelos graus I-IV-V, que muito se assemelha àquele do repertório caipira.

A peça *Rosarita* (1917) é classificada como tango pelo autor. Esclarecemos que o gênero tango, neste caso, se refere àquele denominado tango brasileiro, um dos gêneros típicos do final do século XIX no Brasil. Almeida (1999) relata que o compasso binário, a estrutura rítmica baseada na síncope, o andamento mais lento que o maxixe e a forma organizada em três partes (A-B-C) são características peculiares do gênero. Além disso, o autor relata que a rítmica do gênero pode ser sintetizada nas figuras abaixo:

Figura 24 - Figuras rítmicas do tango brasileiro

Fonte: Retirado da dissertação de *Almeida* (1999)

De modo geral, todas as características relatadas a respeito do tango brasileiro são constatadas durante a apreciação da peça de Curado. Um trecho de *Rosarita* pode ser tomado como exemplo para visualizarmos a utilização, por Odilon Kneipp Fleury Curado, de uma típica

figuração rítmica do tango brasileiro, exibida na figura 24, que se faz presente no acompanhamento realizado pelos bordões:

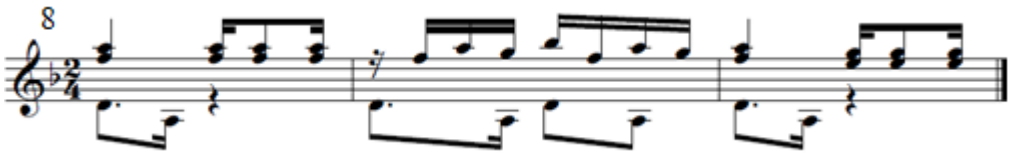
Figura 25 - Trecho da peça *Rosarita*

*Rosarita* apresenta três partes cujos tons são, respectivamente, ré menor, ré menor e ré maior. Os acordes utilizados variam entre os graus I-IV-V. Na parte A o motivo é construído a partir do desenvolvimento melódico e rítmico dos dois primeiros compassos:

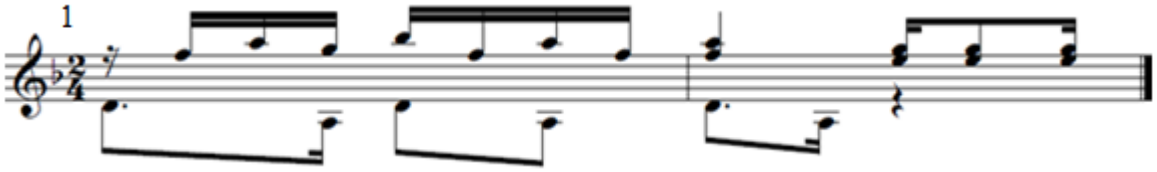
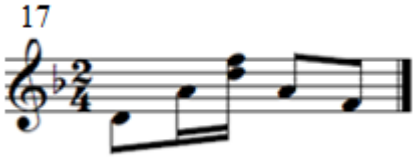
Figura 26 - Motivo 1 da peça *Rosarita*

Nas partes B e C o desenvolvimento melódico e rítmico é desenvolvido a partir do motivo apresentado abaixo:

Figura 27 - Motivo 2 da peça *Rosarita*

Odilon não logrou o rebuscamento das melodias e harmonias que acabaram por marcar o tango brasileiro. Isto se justifica, com certeza, pelo ainda inicial nível técnico do compositor que era, como sabemos, um nobre amante da música.

O gênero que possui maior citação entre as composições de Curado é a valsa, gênero musical que alcançou um significativo sucesso nos salões brasileiros no séc. XIX. Almeida (1999) afirma que “a valsa que chegou ao Brasil partiu dos salões franceses. Distinta da

vienense, a valsa francesa era menos brilhante e mais intimista" (ALMEIDA, 1999, p. 35). Adiante o autor enumera outras características do desenvolvimento da valsa em nosso país e a relação deste gênero com a modinha: "No Brasil, a valsa e a modinha trocaram influências mútuas. A modinha passou a utilizar a possibilidade do compasso ternário, enquanto a valsa adotou um andamento mais lento e assumiu um caráter ainda mais melodioso, intimista e bucólico" (ALMEIDA, 1999, p. 35).

Se levarmos em consideração o sucesso da valsa no Rio de Janeiro do séc. XIX e a grande influência dos costumes da elite carioca em Goiás, especialmente em cidades, como Cidade de Goiás e Pirenópolis, logo temos uma explicação coerente para o vasto número de composições deste gênero encontradas em Goiás neste mesmo período. Em seu livro *A música e o piano na sociedade goiana (1805-1972)* Borges (1998) afirma categoricamente que "a elite carioca buscava copiar os costumes franceses, com uma de febre de bailes, concertos e saraus. Já a elite goiana, imitava o Rio, mesmo que num eco amortecido e pálido" (BORGES, 1998, p. 48).

Relacionando a fala destes pesquisadores é possível compreender o motivo pelo qual as valsas representam o gênero de maior expressão nas composições de Odilon. As valsas deste compositor são concebidas, em sua grande maioria, sobre a tonalidade menor, e apresentam, majoritariamente, um caráter dolente. Estes aspectos correspondem também às características da maioria das canções gravadas no disco *Modinhas Goianas* (1979). Nota-se que as peças de Curado apresentam um andamento mais rápido que as canções do disco, o que é explicado pela própria duração do som do violão em relação a da voz. Acerca do uso da harmonia nas valsas de Curado, vemos que o acordes usados se restringem ao graus I-IV-V.

A maneira como Curado utiliza o idiomatismo violonístico em sua coletânea de obras merece destaque. Nota-se que as tonalidades propostas pelo autor, como lá menor, ré menor, ré maior e dó maior favorecem o uso de cordas soltas. Percebe-se também nas peças o uso recorrente de *glissandos* e *appoggiaturas* que, por vezes, contribuem para a constituição de uma atmosfera melancólica e pesarosa, como podemos notar nas composições *Manhãs de Abril* (1915), *Visão do passado* (1971) e *Triste olhar* (1970):

Figura 28 - Ornamento, peça *Manhãs de Abril*

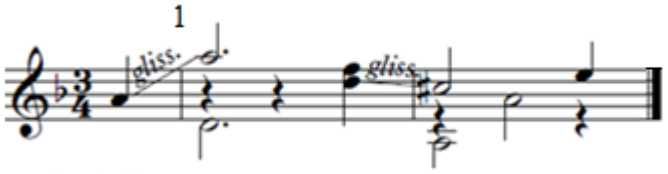



Figura 29 - Ornamento, peça *Visão do passado*

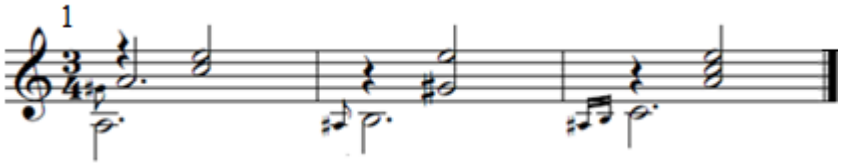


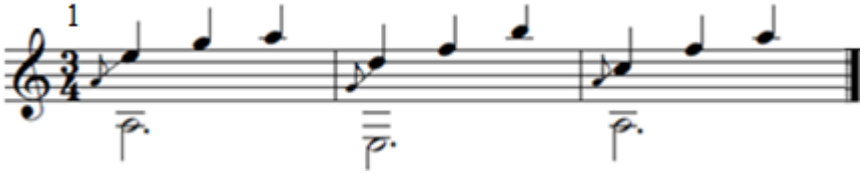

Figura 30 - Ornamento, peça *Triste Olhar*

As modulações que ocorrem nas composições de Odilon Kneipp Fleury Curado restringem-se apenas ao movimento de tonalidades menores para suas homônimas maiores. Abaixo expomos um quadro que apresenta a estrutura harmônica das obras:

Tabela 1 – Quadro de Tonalidades das obras de Odilon K. F. Curado

| | A | B | C |
|---|---|---|---|
| 1. *Visão do Passado (1971)* | Lá Menor | Lá Menor | Lá Maior |
| 2. *Recordação* (1952) | Lá Menor | Lá Menor | Lá Maior |
| 3. *Triste Olhar (1970)* | Lá Menor | Lá Menor | Lá Maior |
| 4. *Lembranças de Mamãe* (1955) | Lá Menor | ------ | Lá Maior |
| 5. *Saudade de Corumbá* (1963) | Ré Menor | Ré Menor | Ré Maior |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 6. *Luziânia* (1917) | Dó Maior | ------ | ------ |
| 7. *Rosarita (1917)* | Ré Menor | Ré Maior | Ré Maior |
| 8. *Ondas Saudosas* (1922) | Lá Menor | Lá menor | Lá Maior |
| 9. *Elene (1972)* | Lá Menor | Lá Menor | ------ |
| 10. *Valsa das sete (1914)* | Lá Maior | Lá Maior | ------ |
| 11. *Horas de enlevo* (1961) | Lá Menor | Lá Menor | Lá Maior |
| 12. *Valéria* (1972) | Lá Menor | Lá Menor | Lá Maior |
| 13. *Noite de Maio* (1916) | Ré Menor | Ré Menor | Ré Maior |
| 14. *Meiguice* (1960) | Lá Menor | Lá Menor | Lá Maior |
| 15. *Ai, meus quinze anos!* (1962) | Lá Menor | Lá Menor | Lá Menor |
| 16. *Tentador* (1965) | Lá Menor | Lá Menor | ------ |
| 17. *Lelita* (1970) | Ré Menor | Ré menor | Ré Maior |
| 18. *Pedaços d'alma* (1971) | Lá Menor | Lá Menor | Lá Maior |
| 19. *Noite Fria* (1964) | Ré menor | Ré Menor | Ré Maior |
| 20. *Manhãs Abril* (1915) | Ré Menor | Ré Menor | ------ |

Fonte: O autor

Com relação a estrutura formal, as peças estão organizadas da seguinte maneira:

Tabela 2 – Quadro das formas das peças de Odilon K. F. Curado

| | Partes |
|---|---|
| 1. *Visão do Passado (1971)* | AABBCC |
| 2. *Recordação* (1952) | AABBCC |
| 3. *Triste Olhar (1970)* | ABBCA |
| 4. *Lembranças de Mamãe* (1955) | ABBA |
| 5. *Saudade de Corumbá* (1963) | AABBCCA |
| 6. *Luziânia* (1917) | A |
| 7. *Rosarita (1917)* | AABB |
| 8. *Ondas Saudosas* (1922) | AABC |
| 9. *Elene (1972)* | AABB |
| 10. *Valsa das sete (1914)* | AABB |
| 11. *Horas de enlevo* (1961) | AABCC |
| 12. *Valéria* (1972) | AABB |
| 13. *Noite de Maio* (1916) | AABBC |
| 14. *Meiguice* (1960) | AABCC |
| 15. *Ai, meus quinze anos!* (1962) | AABBCCA |
| 16. *Tentador* (1965) | AABB |
| 17. *Lelita* (1970) | AABBC |
| 18. *Pedaços d'alma* (1971) | ABBC |
| 19. *Noite Fria* (1964) | AABBC |
| 20. *Manhãs Abril* (1915) | AABBA |

Fonte: O autor

A partir desta análise, foi possível trazer à tona algumas das características gerais e singulares das composições de Odilon Kneipp Fleury Curado, como o caráter das peças, andamento, harmonia, forma, tipos de acompanhamentos, aspectos rítmicos e melódicos. Além

disso, discutimos algumas das possíveis influências musicais recebidas pelo autor e algumas peculiaridades dos gêneros abordados.

### 3.2 - Sebastião Martins De Oliveira (1911-1977)

No LP – *Mestre Martins em Seis Cordas,* provavelmente gravado na década de 1970[19], constam doze peças: 1. *Monteiro Lobato* (dobrado), 2. *Recordação de Vila Boa,* 3. *Evelina,* 4. *Emilia,* 5. *Jaburu na Praia,* 6. *Dança de Caboclo,* 7. *Marcha dos Estudantes,* 8. *Dança de Carajá,* 9. *Calugi* (cateretê), 10. *Taquarussu.* 11. *Senzala dos Escravos* e 12. *Joana d'Arc.* Até onde sabemos, apenas as obras *Jaburu na Praia e Recordação de Vila Boa* possuem trechos registrados em partitura. Deste modo, vale ressaltar que toda esta análise foi elaborada a partir dos áudios contidos no Lp.

Com base na apreciação das peças pudemos ver que, em linhas gerais, as composições de Sebastião Martins de Oliveira apresentam originalidade e apurado refinamento técnico, com destaque às peças *Recordação de Vila Boa,* cuja transcrição completa, contida nos anexos, foi realizada no decorrer desta pesquisa, e *Monteiro Lobato* que, ao nosso ver, exprimem integralmente a capacidade criativa e as peculiaridades do compositor.

A partir da análise da coletânea de obras de Oliveira, identificamos três gêneros musicais: marcha, cateretê e dobrado. O dobrado é um gênero estreitamente ligado à música de bandas brasileiras e suas bases rítmicas podem ser consideradas fatores bastante importantes para sua identificação. No caso de *Monteiro Lobato* Oliveira apresenta como pano de fundo de toda a obra alguns tipos dessas bases, como podemos verificar abaixo (figuras 31, 32 e 33). Cabe destacar o emprego dessas bases em composições do repertório para bandas, como *Meninos de Dalvaci*[20] e *Marcha Militar Comandante Caveira*[21],

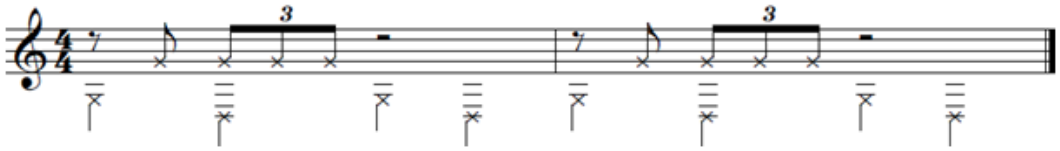
Figura 31 - Base rítmica do dobrado na peça *Monteiro Lobato*

[19] Informação concedida por Edson Marques, filho de Sebastão M. de Oliveira e curador de sua obra.
[20] Disponível em:< https://www.youtube.com/watch?v=n1h3f983qXE>. Acesso em 20/03/2018.
[21] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8ZueYMWAbtE&list=RD6Kbp_qhN_yA&index=27>. Acesso em 20/03/2018.

Figura 32 - Variação 1 da base rítmica do dobrado na peça *Monteiro Lobato*

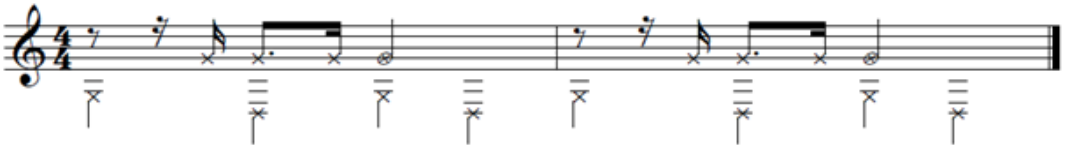
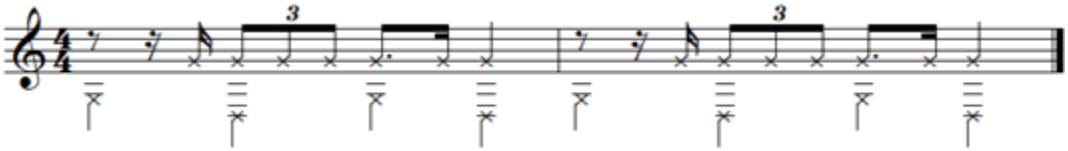



Figura 33 - Variação 2 da base rítmica do dobrado na peça *Monteiro Lobato*

Nestes exemplos as notas graves representam o acompanhamento produzido pelo bombo e as agudas o acompanhamento que pode ser feito pela caixa clara ou mesmo pelos instrumentos de sopro.

A composição *Calugi* foi classificada pelo compositor como cateretê. É necessário esclarecer que no estado de Goiás o cateretê, tradicionalmente, vincula-se à catira e à dança folclórica. Porém, no caso desta composição nota-se que Sebastião Martins de Oliveira recorreu ao gênero praticado na música urbana da cidade do Rio de Janeiro do início do séc. XX. Tomando como referência o discurso de Rui Barbosa, no afamado episódio do palácio do Catete, citado no livro de Sandroni (2001)[22], vemos que naquela cidade o cateretê era tido como um dos gêneros formadores do atual choro.

Como sabemos, a nomenclatura de gêneros, como cateretê, maxixe, polca e tango brasileiro, era algo bastante intercambiável, de modo que a mesma peça poderia ter diversas classificações. Todavia, acreditamos que alguns traços musicais eram recorrentes nesses gêneros, como a forma rondó (ABACA), alguns tipos de encaminhamentos melódicos e de acompanhamentos. Um tipo de encaminhamento melódico e de acompanhamento bastante característico de gêneros que viriam a se fundir para a formação do choro está presente na composição *Odeon* (1910) de Ernesto Nazareth (fig. 35). A título de comparação expomos também um trecho da peça *Calugi* (fig. 34) para demonstrar que Oliveira utiliza também este

[22] Mas o "Corta-Jaca de que eu ouvira falar há muito tempo, o que vem a ser ele, sr. Presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do *Batuque*, do *catererê* e do *samba."* (SANDRONI, 2001, p. 89).

procedimento musical. Além desses aspectos cabe ressaltar que a peça de Oliveira está organizada na forma rondó (ABACA).

Figura 34 - Trecho da peça *Calugi*

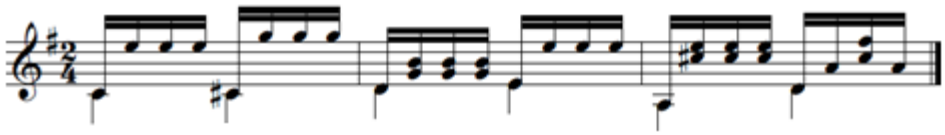
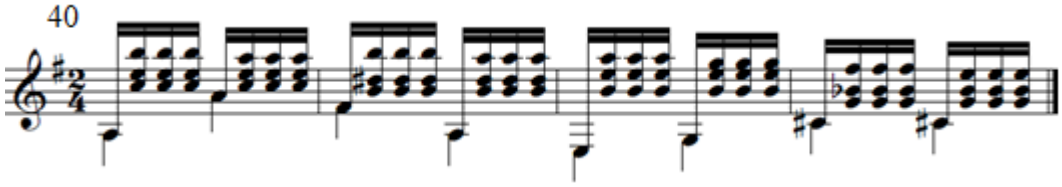



Figura 35 - Trecho da peça *Odeon*

Fonte: Disponível em: <http://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2012/03/brazil_songs-vol1.pdf>. Acesso em 02/04/2018.

A título de curiosidade, verificamos algumas correlações, do ponto de vista melódico e harmônico, que trazem à tona uma possível inspiração de Oliveira na composição *Sons de Carrilhões* de João Pernambuco para elaboração de *Calugi.*

As coincidências se resumem ao uso das quatro primeiras notas da melodia de *Sons de Carrilhões* empregados na peça *Calugi* e o direcionamento harmônico proposto por Oliveira, que se assemelha, consideravelmente, a obra de Pernambuco:

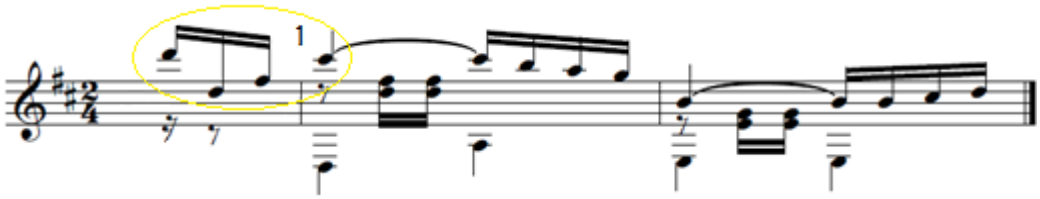
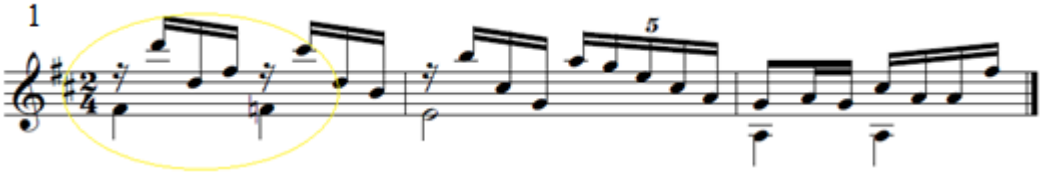
Figura 36 - Trecho da peça *Sons de Carrilhões*

Fonte: Disponível em <http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/0/0b/IMSLP487511-PMLP789582-Pernambuco_Sons_de_carrilhoes.pdf>. Acesso em 10/07/2018.

Figura 37 - Trecho da peça *Calugi*

Construção harmônica *Sons de Carrilhões*, parte A:

I (Ré M) | II (Mi m) | V7 (Lá c/7ª M) | I |

I (Ré M) | II (Mi m) | V7 (Lá c/7ª M) | I |

I (Ré M) | II (Mi m) | V7 (Lá c/7ª M) | I |

V/V (B c/ 7ª) | II (Mi m)| $I^{6/4}$ (Ré M/A) II (Mi m) V7 (Lá c/7ª| I)

Construção harmônica *Calugi*, parte A:

I (Ré M) | II (Mi m) | V7 (Lá c/7ª M) | I |

I (Ré M) | II (Mi m) | V7 (Lá c/7ª M) | I |

I (Ré M) | II (Mi m) | V7 (Lá c/7ª M) | I |

$IV^{6}$ (Sol/B) | I (Ré M) B7 (Si c/7ª m) | V7/V7(Mi c/7ª M V7 (Lá c/7ª) | I |

Além dos aspectos comparativos, a peça *Sons de Carrilhões*, classificada como cateretê, está contida no programa de recital de Sebastião Martins, fato que demonstra o conhecimento do compositor acerca do trabalho desenvolvido por João Teixeira Guimarães.

Figura 38 - Programa de Recital de Sebastião Martins de Oliveira

PROGRAMA

Ia. PARTE

1 - *Autor desconhecido* ..... *Fantasia*
2 - *Rigoleto Martins* ..... *Uberaba Esporte* (dobrado)
3 - *Trimolé* ..... *Noite de Idílio* (valsa)
4 - *João Pernambuco* ..... Sons de Carrilhões (cateretê)
5 - *Mouzart Bicalho* ..... *Gôtas de Lágrima* (valsa)

IIa. PARTE

1 — *Beethoven* ..... *Minueto em G*
2 — *Tórroba - Segóvia* ..... *Prelúdio n.º 12*
3 — *C. Galos* ..... *Le Lac de Come*
4 — *Beltrão Xavier* ..... *Coral Celeste*
5 — *Valdteufel* ..... *Valsa dos Patinadores*

IIIa. PARTE (Composições de Sebastião Martins)

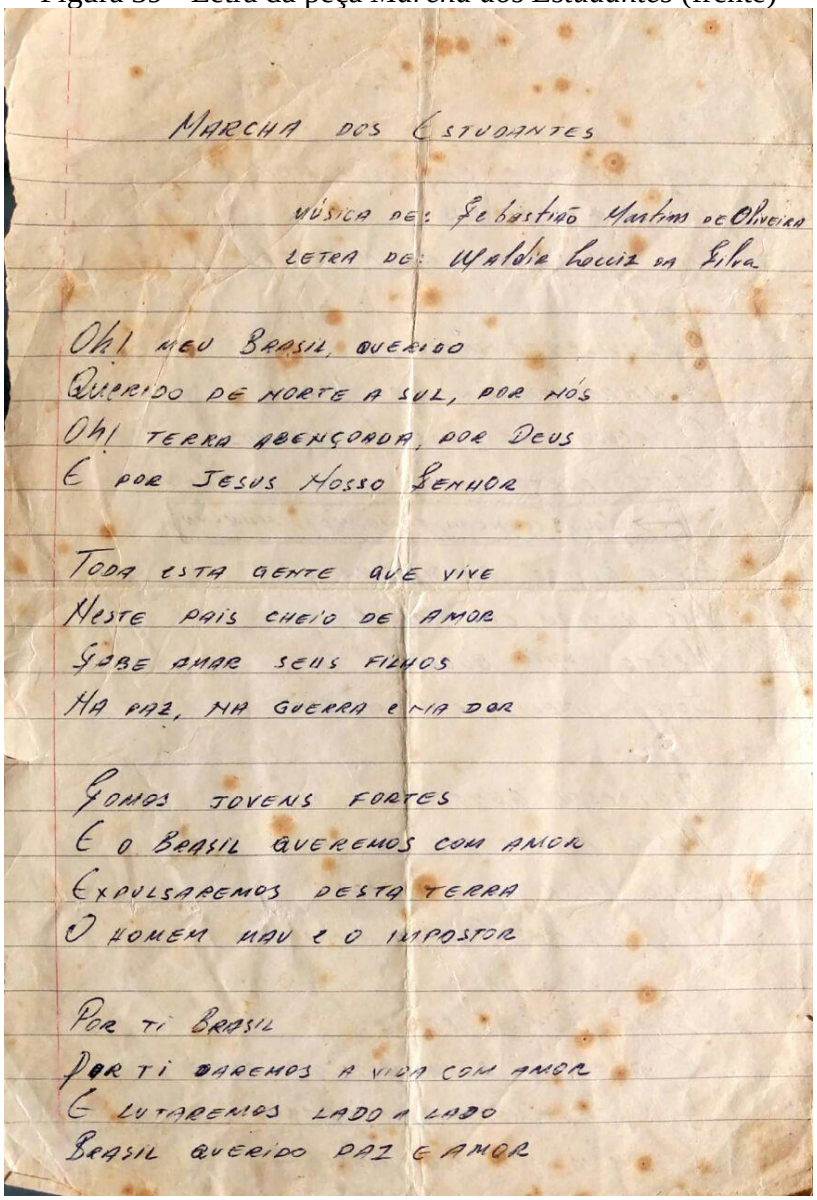
1 - Moteiro Lobato (dobrado)
2 - Crepúsculo no Araguaia (prelúdio)
3 - Evelina (valsa)
4 - Caluji (cateretê)
5 - Reminiscências brasileiras (arranjo do executante)
6 - Marcha dos estudantes

NOTA: éste programa é executado em VIOLÃO DEL VECCHIO

Fonte: Acervo da família de Sebastião Martins de Oliveira.

Outra peça que nos chama a atenção é *Marcha dos Estudantes*, obras que não era apenas instrumental como pode ser visto no documento abaixo:

Figura 39 - Letra da peça *Marcha dos Estudantes* (frente)



MARCHA DOS ESTUDANTES

MÚSICA DE: Sebastião Martins de Oliveira
LETRA DE: Walter Luiz da Silva

Oh! meu Brasil, querido
Querido de norte a sul, por nós
Oh! terra abençoada, por Deus
E por Jesus Nosso Senhor

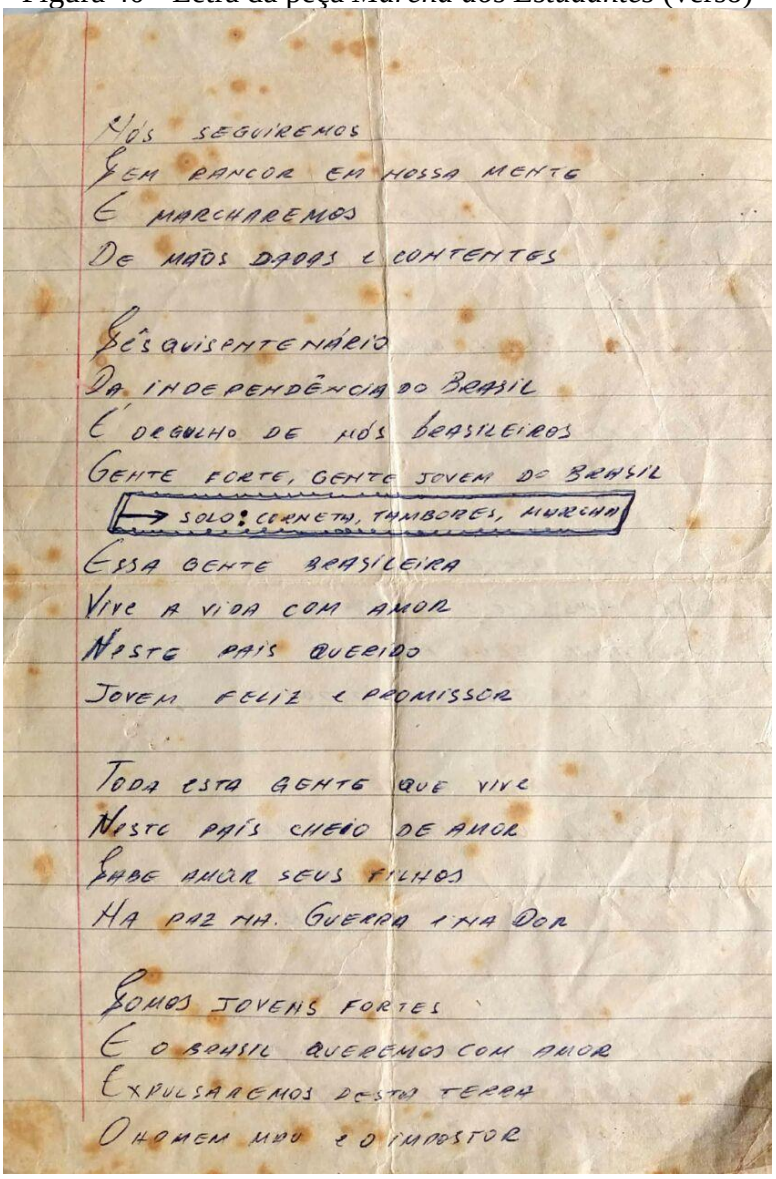
Toda esta gente que vive
Neste país cheio de amor
Sabe amar seus filhos
Na paz, na guerra e na dor

Somos jovens fortes
E o Brasil queremos com amor
Expulsaremos desta terra
O homem mau e o impostor

Por ti Brasil
Por ti daremos a vida com amor
E lutaremos lado a lado
Brasil querido paz e amor

Fonte: Acervo da família de Sebastião Martins de Oliveira.

Figura 40 - Letra da peça *Marcha dos Estudantes* (verso)




Fonte: Acervo da família de Sebastião Martins de Oliveira.

Nessa composição é possível inferir a provável inspiração de Oliveira na obra *Marcha Triunfal Brasileira* de Américo Jacomino. Para embasar esta correspondência levamos em consideração a análise comparativa entre as obras. O primeiro ponto destacado é o recurso percussivo obtido, em ambas as peças, a partir do enlace das cordas cinco e seis do violão:

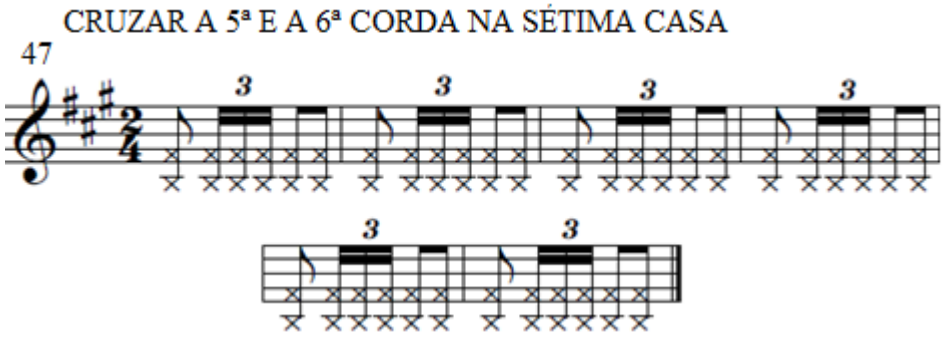
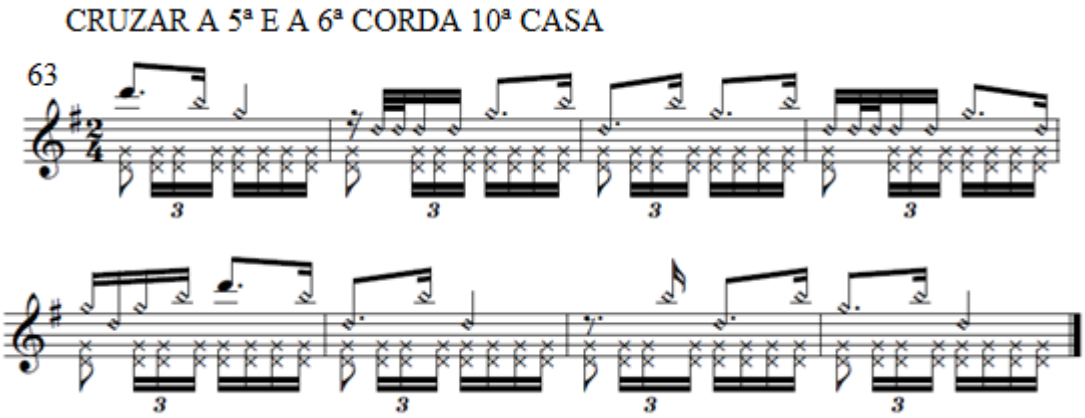
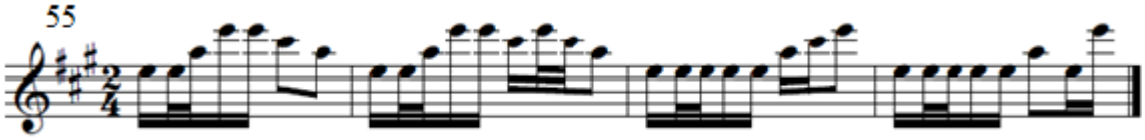
Figura 41 - Trecho 1 da peça *Marcha Triunfal Brasileira*

Fonte: Retirado do CD *Obras para violão de Américo Jacomino* (2002).

Figura 42 - Trecho 1 da peça *Marcha dos Estudantes*




Destacamos também o uso da melodia em alusão ao som de trombetas apresentado em ambas as peças. No caso de *Marcha dos Estudantes*, o efeito é produzido em conjunto com a percussão, como mostrado no exemplo acima (fig. 42). De outra maneira, a peça de Jacomino traz a menção as trombetas sem o acompanhamento (exemplo abaixo):

Figura 43 - Trecho 2 da peça *Marcha Triunfal Brasileira*

Fonte: Retirado do CD *Obras para violão de Américo Jacomino* (2002).

Por fim, ressaltamos um tipo de fraseado bastante característico que é utilizado em ambas as peças:

Figura 44 - Trecho 3 da peça *Marcha Triunfal Brasileira*

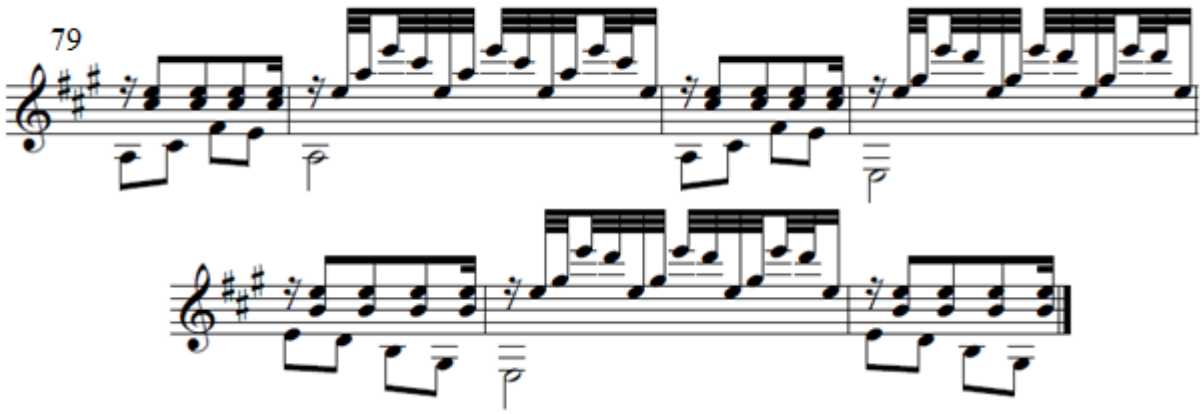
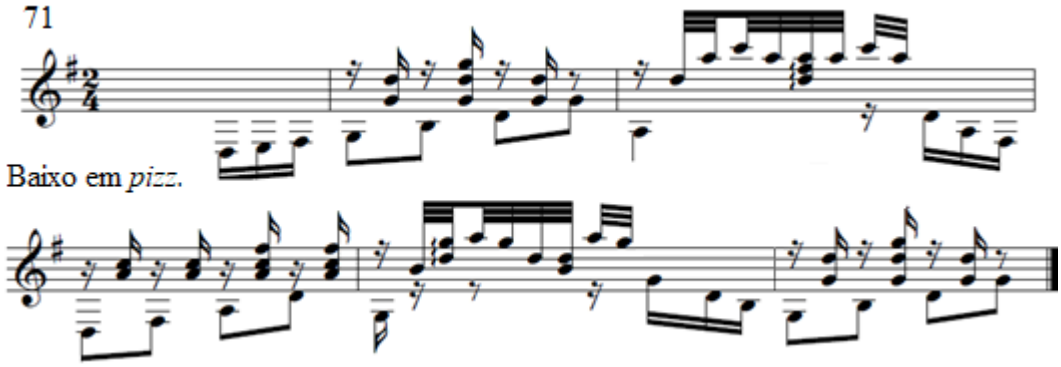



Figura 45 - Trecho 2 da peça *Marcha dos Estudantes*

Em suas obras, Sebastião Martins de Oliveira utiliza nomes de pessoas, como *Evelina*, *Emília*; lugares do Brasil, como *Taquarussu* e *Vila Boa* e episódios bíblicos como no caso da peça *Joana d'Arc.* As obras estão dispostas em compassos ternário, binário e quaternário. Com relação a tonalidade verifica-se a utilização, majoritária, de tons maiores.

Neste momento vamos tratar de alguns aspectos observados nas peças de Oliveira, que são: o uso de recursos idiomáticos do instrumento, trechos virtuosísticos, encaminhamentos harmônicos, tipos de melodias e forma.

Acerca dos recursos idiomáticos verificamos o uso da *scordatura* da sexta corda (mi→ré) em oito faixas do disco[23]. Ademais, são observados o uso de *pizzicatos*, rasgueados, harmônicos, recursos percussivos, trinados, *glissandos* e ligados.

Dois exemplos em que foi aplicada a *scordatura* na sexta corda são vistos nas peças *Monteiro Lobato* e *Marcha dos estudantes*. No trecho abaixo de *Monteiro lobato* a sexta corda,

[23] *Monteiro Lobato, Recordação de Vila Boa, Evelina, Jaburu na Praia, Dança de Carajás, Marcha dos Estudantes,* e *Taguarussu.*

agora em ré, foi empregada como parte do acompanhamento. No entanto, em *Marcha dos Estudantes*, os bordões foram usados como parte da melodia. Cabe ressaltar que na peça *Marcha dos* Estudantes notas do acompanhamento são executadas com a técnica do rasgueio e os baixos em *pizzicato*, ambos recursos idiomáticos do violão.

Figura 46 - Uso dos baixos na peça *Monteiro Lobato*

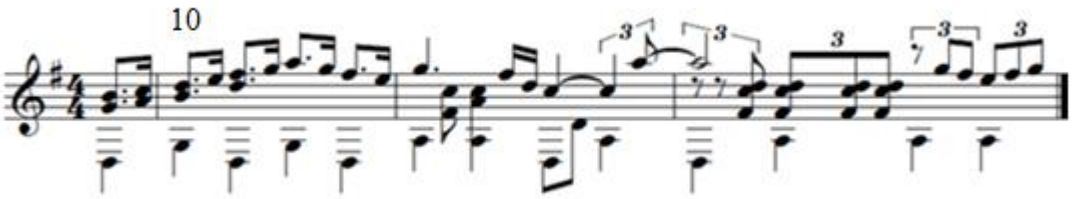



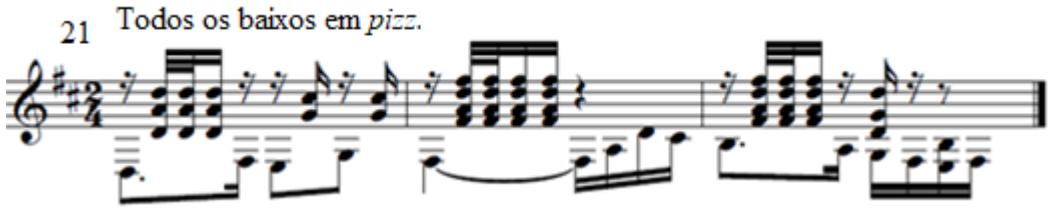
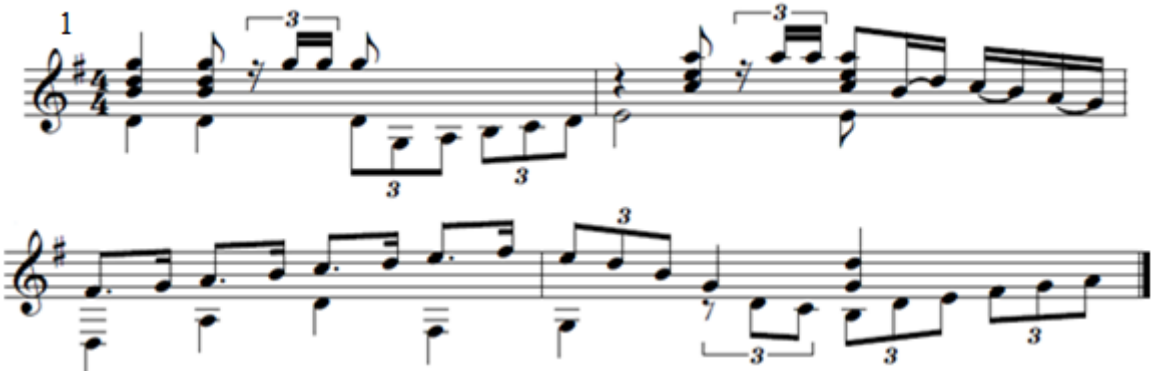
Figura 47 - Uso dos baixos na peça *Marcha dos Estudantes*

Em *Monteiro Lobato* o compositor utiliza o recurso do trinado para executar as semicolcheias dos dois primeiros compassos:

Figura 48 - Uso do trinado na peça *Marcha dos Estudantes*

Nas peças de Oliveira os ligados podem representar uma escolha de articulação do próprio compositor, como também podem ser contribuintes para a execução de trechos

virtuosísticos. Estes dois exemplos podem ser vistos, respectivamente, em *Evelina* e *Recordação de Vila Boa:*

Figura 49 - Uso de ligados na peça *Evelina*

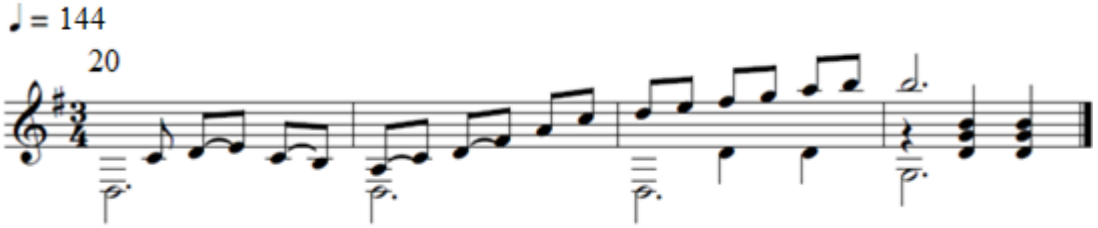



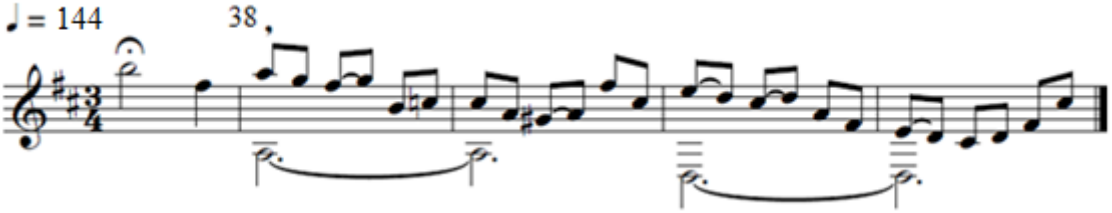
Figura 50 - Uso de ligados na peça *Recordação de Vila Boa*

O efeito *glissando* pode ser visto de modo geral nas composições, um exemplo está contido na peça *Emília*:

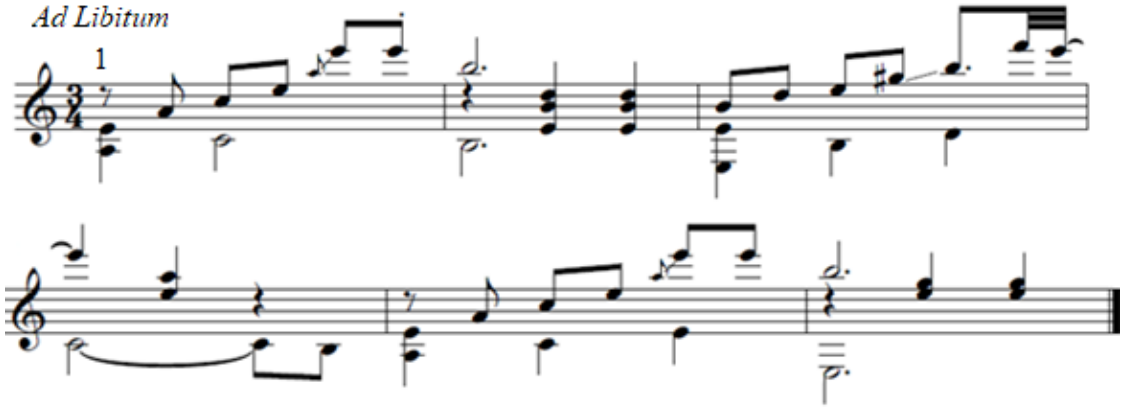
Figura 51 - Trecho da peça *Emília*

Com relação a organização formal nota-se uma considerável diversidade de estruturas. Com base na apreciação dos áudios, assinalamos as seguintes ordenações:

Tabela 3 – Quadro das formas das peças de Sebastião Martins de Oliveira

| | Seção Introdutória | Partes | Codeta |
|---|---|---|---|
| 1. *Monteiro Lobato* | X | ABCAB | ---- |
| 2. *Recordação de Vila Boa* | X | AABBCAA | ---- |
| 3. *Evelina* | X | ABBACCA | ---- |
| 4. *Emília* | ---- | ABBABB | ---- |
| 5. *Jaburu na Praia* | ---- | AABB'ABB''B'''BA | ---- |
| 6. *Dança de Caboclo* | ---- | AABACA | ---- |
| 7. *Marcha dos Estudantes* | X | ABCDEFB' | ---- |
| 8. *Dança de Carajá* | ---- | ABACA | ---- |
| 9. *Calugi* | ---- | ABB'ACCA | ---- |
| 10. *Taquarussu* | ---- | AB | ---- |
| 11. *Senzala dos Escravos* | ---- | A | ---- |
| 12. *Joana D'arc* | X | ABACDA | X |

Fonte: O autor

A respeito da constituição harmônica das obras vemos que o compositor lança mão, recorrentemente, de modulações entre as partes, como ilustrado abaixo:

Tabela 4 – Estrutura harmônica das peças de Sebastião Martins de Oliveira

| | A | B | B' | C | D | E | F |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1. *Monteiro Lobato* | I–Sol M | I – Sol M | ---- | IV – Dó M | ---- | ---- | ---- |
| 2. *Recordação de Vila Boa* | I – Ré M | I – Ré M | ---- | IV – Dó M | ---- | ---- | ---- |
| 3. *Evelina* | I – Sol M | I – Sol M | ---- | IV – Dó M | ---- | ---- | ---- |

Continuação:

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 4. *Emilia* | I – Lá m | III – Dó M | ---- | ---- | ---- | ---- | ---- |
| 5. *Jaburu na Praia** | | | | | | | |

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 6. *Dança de Cabloco* | I – Fá M | VI – Ré m | ---- | IV – Si b | ---- | ---- | ---- |
| 7. *Marcha dos Estudantes* | I – Ré M | I – Ré M | ---- | IV – Sol M | IV – Sol M | IV – Sol M | I – Ré M |
| 8. *Dança de Carajá* | I – Ré M | II – Ré M | ---- | IV – Sol M | ---- | ---- | ---- |
| 9. *Calugi* | I – Ré M | I – Ré M | V – Lá M | IV – Sol M | ---- | ---- | ---- |
| 10. *Taquarussú* | I – Sol M | I – Sol M | ---- | ---- | ---- | ---- | ---- |
| 11. *Sensala dos Escravos* | I – Sol M | ---- | ---- | ---- | ---- | ---- | ---- |
| 12. *Joana D'arc* | I – Lá M | I – Lá M | ---- | IV – Ré M | I – Lá M | ---- | ---- |

Fonte: O autor

No caso da peça 5. *Jaburu na Praia** há uma ocorrência de variações tonais na parte B da peça, de modo que *Jaburu na Praia* está concebida da seguinte forma: A – I (Ré M); B – IIIm (F#m); B' – I (Ré M); A – I (Ré M); B – III (F#m); B''– IV (Sol M); B'''– VIm (Bm); B'' – IV (Sol M); A – Ré M.

Ainda sobre a constituição harmônica das peças, destacamos a utilização de alguns encadeamentos que, por assim dizer, demonstram o grau de habilidade e domínio de Oliveira sobre este elemento musical. Os dois primeiros exemplos são os acordes empregados, oriundos da região da subdominante[24], no compasso 9 da peça *Evelina* e 15 de *Monteiro Lobato:*

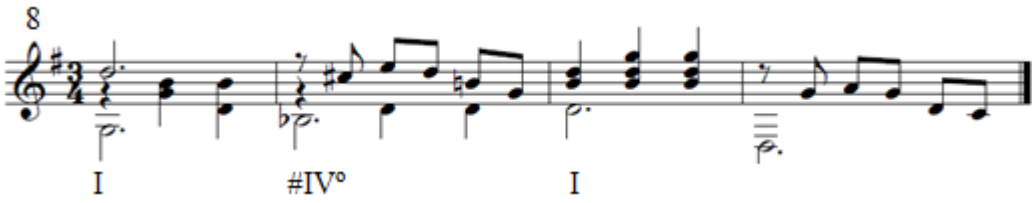
Figura 52 - Movimentação harmônica na peça *Evelina*

[24] No cap. 4 (tópico 22) – Outras inclusões características: o #IVm$^{7(b5)}$ e a inflexão lídio na tonalidade maior, Freitas (2010) trata da inclusão de alguns acordes da região da subdominante em tonalidades maiores.

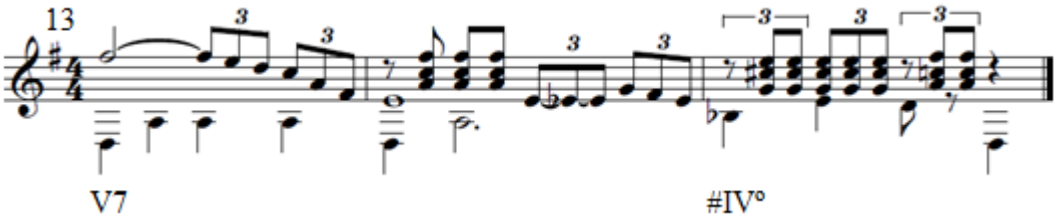
Figura 53 - Movimentação harmônica na peça *Monteiro Lobato*

Da peça *Calugi* extraímos um outro exemplo, todavia neste caso o acorde em questão é o de dominante que sofre algumas variações ao longo dos compassos até alcançar a tônica (lá maior):

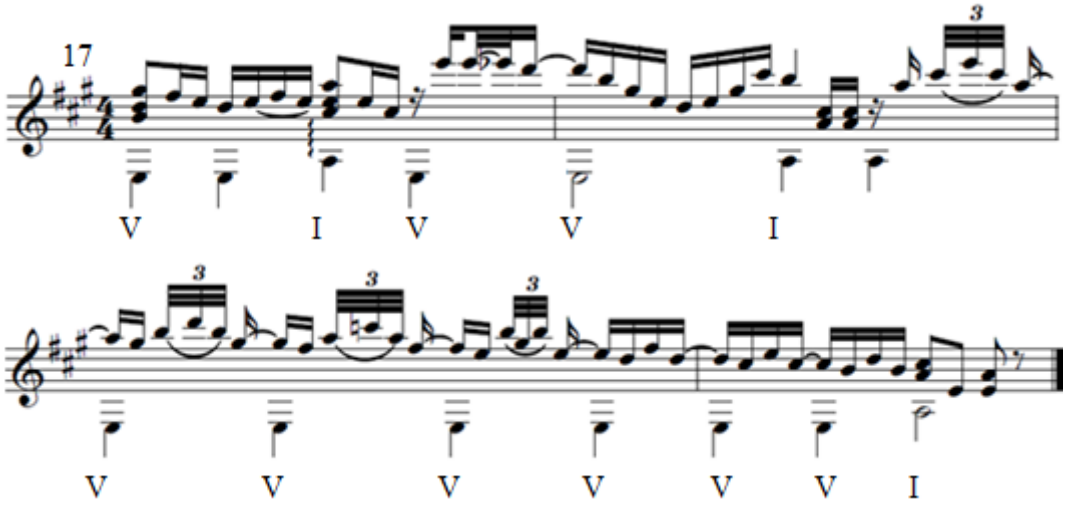
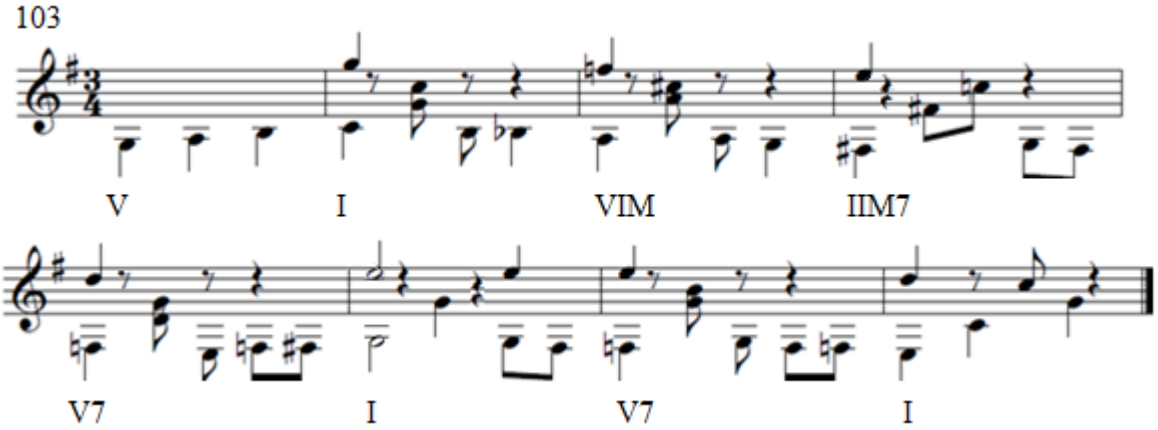
Figura 54 - Movimentação harmônica na peça *Calugi*

Observa-se também na coletânea de obra de Oliveira o uso do contraponto. Um exemplo é o intricado jogo entre melodias nas notas graves e agudas que ocorre em *Evelina*:

Figura 55 - Uso do contraponto na peça *Evelina*

A obra de Sebastião Martins de Oliveira traz à tona diversas maneiras de exploração do idioma do violão, o que demonstra o considerável domínio do compositor acerca da gama sonora e recursos que instrumento oferece, como o uso de harmônicos, efeitos percussivos, *pizzicato, scordatura,* ligaduras e *glissandos*.

Notamos que as peças do Lp são elaboradas sobre tonalidades bastante funcionais para o instrumento, como fá maior, ré maior, sol maior, lá maior, lá menor. Observa-se que a grande maioria das peças apresentam modulações entre as partes, normalmente, para tons vizinhos como quinto e quarto graus e tonalidades relativas. Ainda, durante a análise exibimos também alguns encadeamentos harmônicos e trechos contrapontísticos produzidos pelo autor.

Por fim, esta análise expõe o alto nível técnico-artístico exigido para a execução deste repertório, o diálogo de Oliveira com a produção de renomados violonistas, como João Pernambuco do Rio de Janeiro, Américo Jacomino de São Paulo e também sua recriação de gêneros musicais de grande sucesso no estado de Goiás e no Brasil, como a valsa e o dobrado.

### 3.3 - Estércio Marquez Cunha (1941-)

Estércio Marquez Cunha possui sete composições para violão solo. As obras foram elaboradas entre os anos de 1984 a 2010 e o próprio compositor cedeu para este trabalho todos os manuscritos. No livro *Antologia do Violão Goiano* constam as partituras editadas das duas primeiras peças de Cunha, *Música para violão nº1* e *Música para violão nº2* e no disco que acompanha esta publicação estão incluídas as gravações das obras que foram interpretadas, respectivamente, por Lydiane C. D. Naves e João B. A. dos Santos.

Na coletânea de peças de Cunha vemos elementos da música tonal, dodecafônica, modal e, sobretudo, atonal. Não há nos manuscritos qualquer referência a gêneros ou estilos em que

as obras poderiam se enquadrar. Na análise das sete obras foi observada a abordagem do compositor com relação aos aspectos idiomáticos do violão, como o uso de harmônicos, acordes, ligaduras, trêmulos e o uso de cordas soltas. Além disso, nos debruçamos a analisar a forma das peças, seu desenvolvimento temático no que diz respeito, majoritariamente, a exposição de melodias e suas variações, e, por fim, os aspectos harmônicos.

Em *Música para violão nº 1* (1984), verificamos uma criação com recursos idiomáticos restritos ao uso de algumas ligaduras. A respeito da forma podemos dividir a obra em três seções: seção 1 (comp.1 – 12), seção 2 (comp. 13 – 27), e seção 3 (28-39).

Na primeira seção são apresentadas três frases bem definidas (comp. 1 - 3, 3 – 8 e 9 - 12) que serão reutilizadas, de maneira variada, posteriormente:

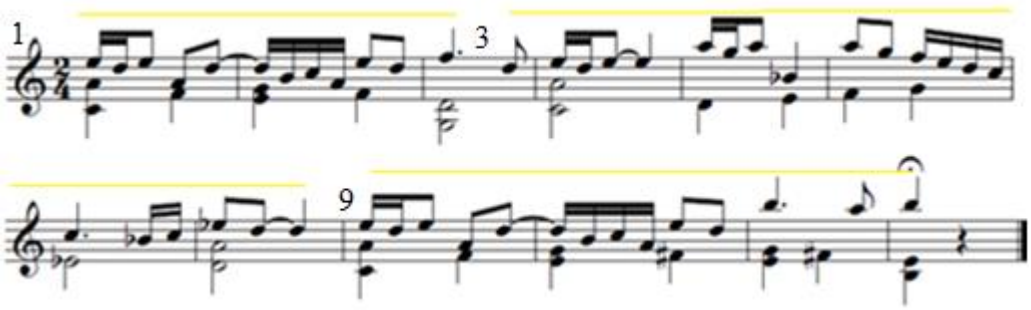
Figura 56 - Seção 1 da peça *Música para violão nº 1*

Na segunda seção o compositor retoma o tema da seção 1, dessa vez nos bordões, e propõe um desenvolvimento musical se distanciando brevemente do tema original:

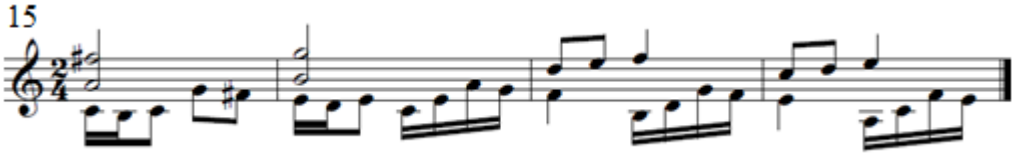
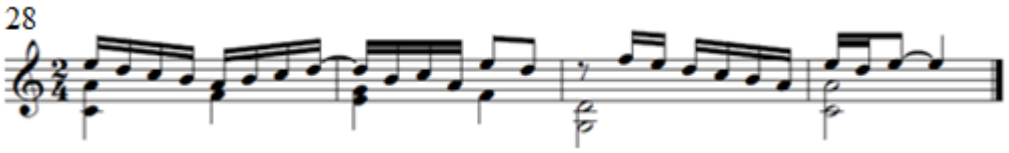
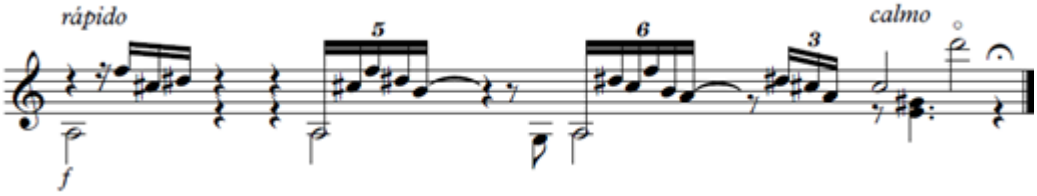
Figura 57 - Trecho da seção 2 da peça *Música para violão nº 1*

Na última seção é reapresentado o tema da seção 1 de forma variada. Estas variações incluem mudanças rítmicas e notas de passagem, todavia o compositor preserva a estrutura harmônica utilizada na seção 1. Como exemplo desta consideração expomos abaixo um trecho da seção 3:

Figura 58 - Trecho da seção 3 da peça *Música para violão nº 1*

Esta peça sugere a tonalidade de lá menor, entretanto há também a possibilidade de concebe-la como resultante do uso dos modos eólio e do modo dórico, predominante.

De maneira contrastante à primeira peça, *Música para violão nº2* (1986) está organizada em 7 seções, mais introdução (comp. 1) e codeta (comp. 79). As seções foram divididas da seguinte maneira: Seção 1 (2-15), seção 2 (16-21), seção 3 (22-23), seção 4 (24-56), seção 5 (57), seção 6 (58-63) e seção 7 (64 – 78).

Vale citar a escrita sem utilização de fórmula e barra de compasso apresentada na introdução da peça e a valorização do efeito causado pela rápida passagem sonora em meio um silêncio profundo:

Figura 59 - Introdução da peça *Música para violão nº 2*

De modo geral, nesta obra, podemos ver a valorização do silêncio levando em consideração os diversos compassos em branco, pausas, o uso de poucas notas no desenvolvimento de temas, fermatas e o uso de notas longas. Esta característica é referenciada pelas autoras Garcia e Barrenechea (2002) que em uma passagem de seu texto abordam a relevância do silêncio na estética do compositor:

> A inclusão do número crescente de pausas e fermatas prepara a dissolução da métrica precisa, quebrando a ideia de pulsação fixa. A pausa deixa de ser apenas um elemento de escrita e passa a ter um significado muito mais estético. Este é traduzido pelo silêncio, um dos elementos mais significativos para a compreensão da linguagem composicional de Estércio (GARCIA E BARRENECHEA, 2002).

Nas seções 4 e 7, o compositor traz uma formulação de compasso não usual que objetiva facilitar a leitura musical, à medida que o desenvolvimento destas seções apresenta tempos diversos, como 1/4, 2/4 e 3/4:

Figura 60 - Fórmula de compasso da seção 2 da peça *Música para violão nº2*

Nesta peça nota-se diversas nuances de andamento (rápido, moderado, calmo), fraseado e ritmo. O autor traz símbolos como *staccato, mezzo-piano, forte, crescendo, rallentando* e propõe o uso de harmônicos artificiais. Todos esses símbolos de expressão, articulação e andamento proporcionam ao executante um desafio interpretativo e demonstram o amadurecendo do compositor em relação as possibilidades do instrumento.

Cunha, assim como na *Música p/ violão nº1*, recorre ao uso de variações para elaborar o desenvolvimento das seções. Um exemplo pode ser visto na seção 6 em que é verificado a reapresentação do tema da seção da 2:

Figura 61 - Frase 1 da seção 2 da peça *Música para violão nº 2*

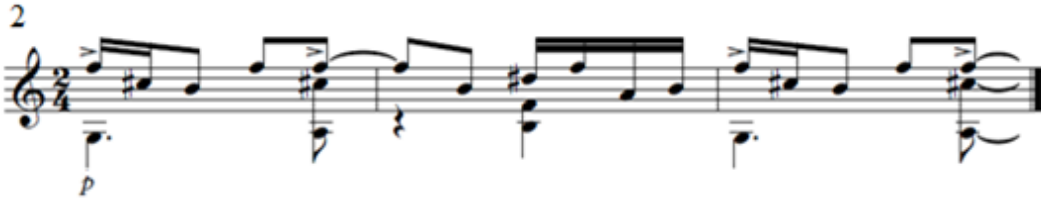



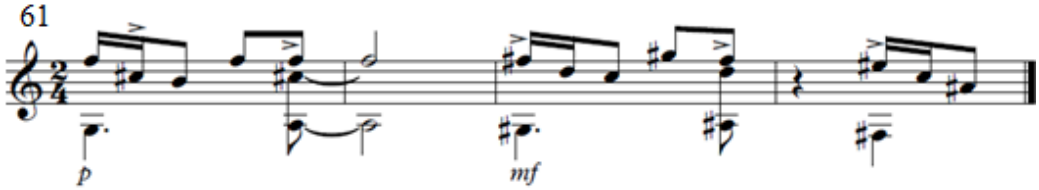
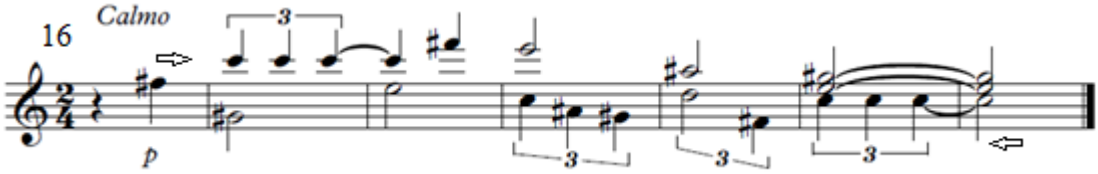
Figura 62 - Reexposição variada da frase 1 na seção 6 da peça *Música para violão nº 2*

Outra técnica de composição utilizada na obra é o contraponto. Neste caso o efeito contrapontístico é obtido por linhas melódicas, bastante similares, entre as notas graves e agudas da segunda seção:

Figura 63 - Uso do contraponto na seção 2 da peça *Música para violão nº 2*

Com relação a estrutura harmônica, a obra apresenta um tipo de composição atonal, cujos pontos de relaxamento/conclusão são descritos pelo uso de notas longas, fermatas, *rallentando* e acordes em bloco.

Em *Música para violão nº3* (2005) prevalece uma estrutura horizontal de elaboração parcialmente baseada na técnica, criada por Arnold Schoenberg (1874-1951), do dodecafônismo e em materiais musicais, como frases, motivos e temas, que ao longo da obra sofrem variações. Como exceção a todo esse cenário atonal, Cunha nos deixa uma lembrança do tonalismo na primeira seção (comp.1-11), e na sua repetição *ipsis litteris* como vemos na figura 60 (comp. (152-159).

*Música para violão nº 3* é uma peça mais longa que as anteriores e está dividida em treze seções: Seção 1 (1-11), seção 2 (12-18), seção 3 (19-28), seção 4 (29-39) seção 5 (40-46), seção 6 (47-61), seção 7 (62-76), seção 8 (77-94), seção 9 (95-115), seção 10 (116-129), seção 11 (130-140), seção 12 (141-151) e seção 13 (152-159). Uma das maneiras de perceber a unicidade da obra é tomar como referência as melodias que são reexpostas de maneira integral ou variada.

A primeira melodia que destacamos é a exibida no início da peça (lá-ré-mi-fá#-sol-sib-lá-sol-ré-mi-fá) que, posteriormente, é reaproveitada na seção 5 (comp. 40-46) de modo variado:

Figura 64 - Melodia da seção 1 da peça *Música para violão nº 3*

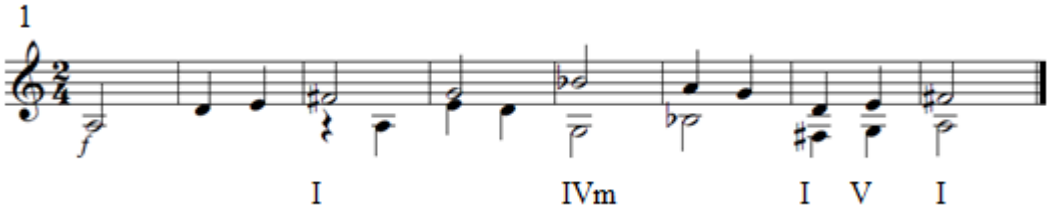



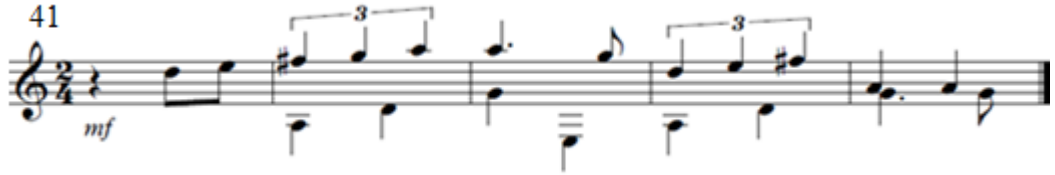
Figura 65 - Reexposição variada da melodia da seção 1 da peça *Música para violão nº 3*

Outro exemplo de estrutura melódica utilizada é série dodecafônica que é apresentada segunda seção e reutilizada de modo variado na última seção a obra:

Figura 66 - Série dodecafônica apresentada na seção 2 da peça *Música para violão nº 3*

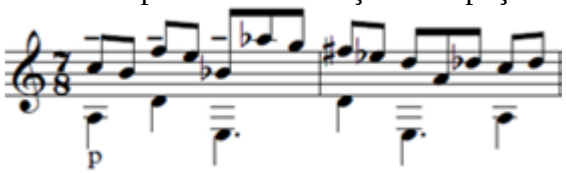


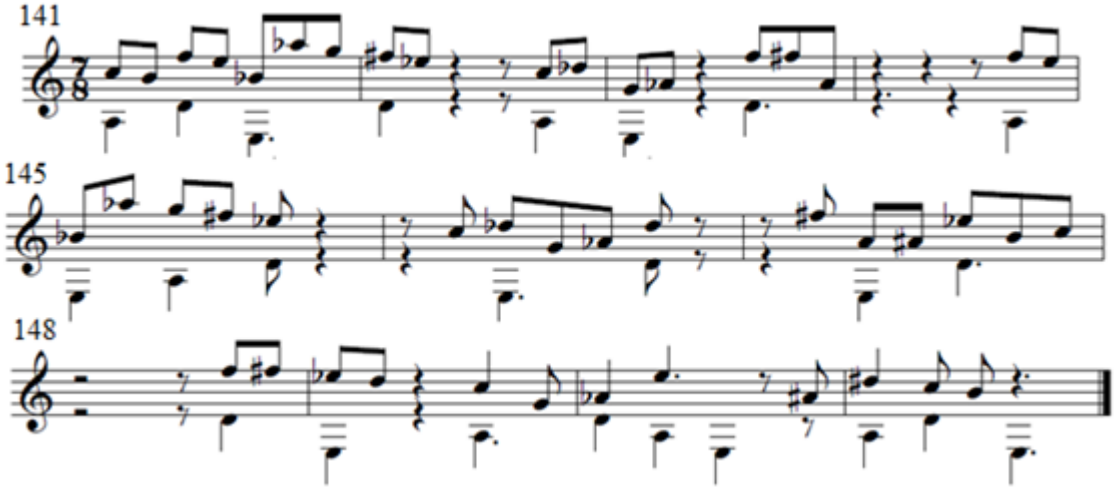

Figura 67 - Variação da série dodecafônica da seção 2 da peça *Música para violão nº 3*

Nos compassos 64-68 e 98-104 podemos ver o reaproveitamento de modo variado das estruturas melódicas, tanto dos baixos quanto das notas mais agudas, apresentadas na 3ª seção:

Figura 68 - Melodia apresentada na seção 3 da peça *Música para violão nº 3*

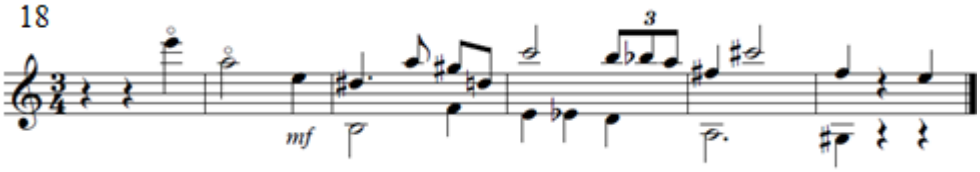



Figura 69 - Variação melódica 1 da seção 3 da peça *Música para violão nº 3*

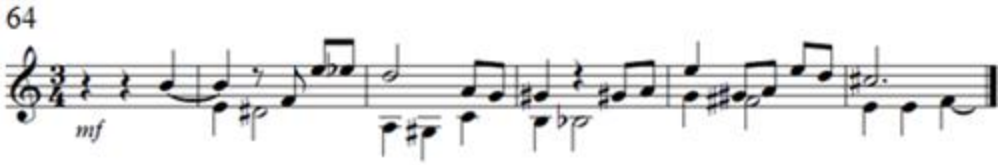



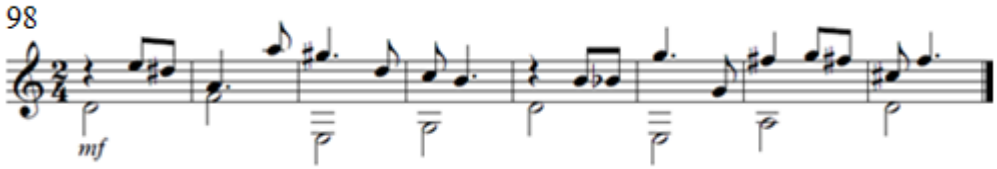
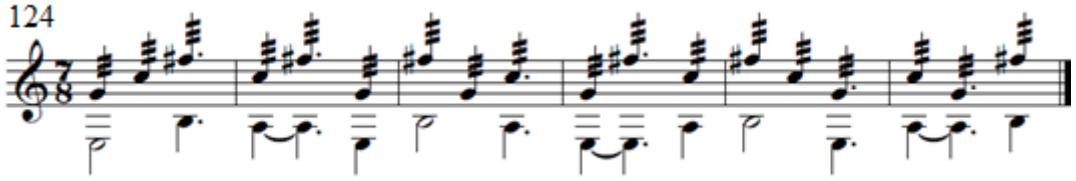
Figura 70 - Variação melódica 2 da seção 3 da peça *Música para violão nº 3*

Ainda sobre a construção melódica verifica-se nos comp. 47 – 61; 116 – 122; 124 – 129, a exploração de pequenos motivos que são dispostos de uma maneira imprevisível e que soam sob o efeito do trêmulo. Expomos abaixo um dos trechos em que ocorre esta abordagem melódica:

Figura 71 - Uso do trêmulo na peça *Música para violão nº 3*

Seguindo pela apreciação das obras, destacamos neste momento a *Música para violão nº 4* (2007). A forma da obra em questão está constituída da seguinte maneira: ABA'. A apresentação das partes é bastante clara e sua disposição ocorre do seguinte modo: 1-39 (A), 40-58 (B) e 59-96 (A'). Nos compassos 97-100 está apresentada uma codeta baseada no tema da parte B. Mais uma vez o compositor utiliza, como organização sonora, o atonalismo.

A obra apresenta um contraste bastante forte entre a parte B e as demais. Em A e A' está exposto um intricado jogo rítmico, sob a dinâmica alternada dos compassos quaternário e ternário. Em contrapartida na parte B o autor lança mão de um andamento mais lento com o notas longas, fermatas e acordes.

A’ é a reapresentação não literal da primeira parte da obra, deste modo vale ressaltar algumas características trazidas pelo autor nesta reexposição. Nota-se que na parte A’ o autor reapresenta a primeira parte preservando toda sua estrutura rítmica e o contorno melódico. Porém, são vistas algumas mudanças, como a inversão da direção dos intervalos da melodia original, a reapresentação da antiga melodia uma terça abaixo, acima ou mesmo um tom acima. Ocorre também em A’ a inversão das vozes, o que provoca a mudança da melodia das notas primas para os bordões do violão. Como exemplo da argumentação apresentamos abaixo um trecho de cada uma das partes:

Figura 72 - Trecho da parte A da peça *Música para violão nº 4*

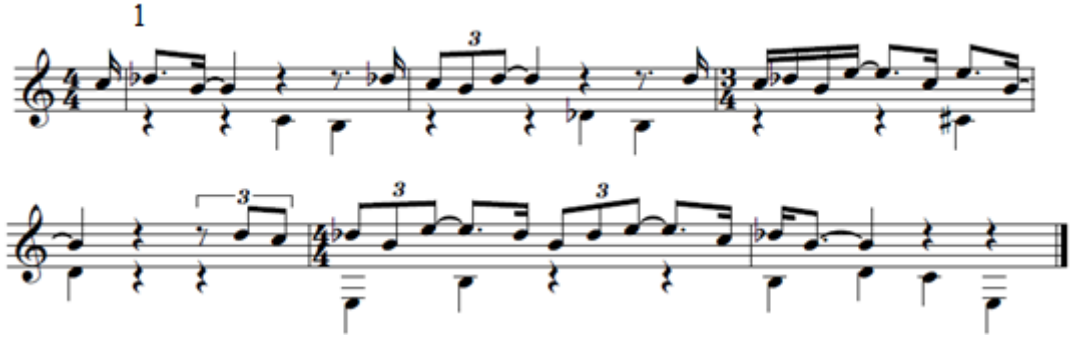



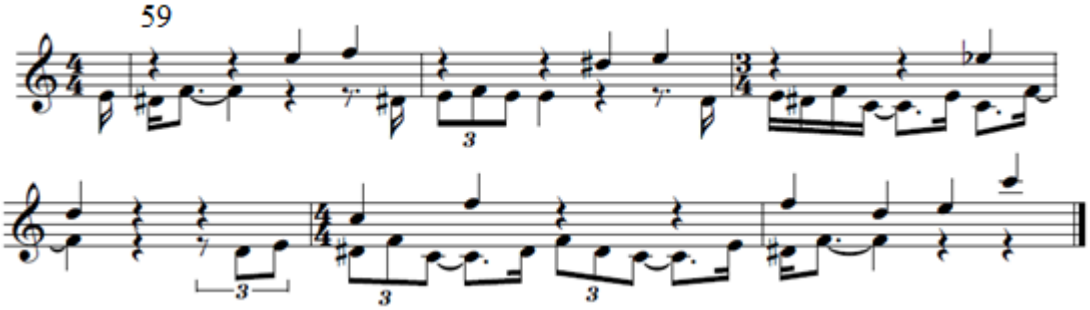
Figura 73 - Variação da parte A da peça *Música para violão nº 4*

Chama a atenção o uso recorrente de acordes na parte B caracterizados pela sonoridade das cordas soltas do instrumento. Embora seja uma prática comum na música para violão ocidental, o uso de acordes com esse aspecto é pouco observado no *corpus* composicional de Cunha:

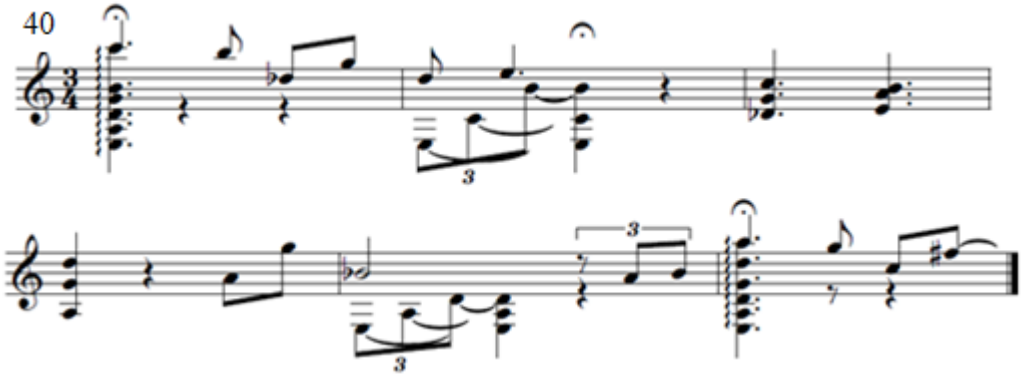
Figura 74 - Uso de acordes na peça *Música para violão n º4*

A codeta é formada a partir da variação da frase do compasso 40 da parte B (apresentado anteriormente). A frase é encerrada logo em seguida em um movimento cadencial que é concluído na tríade de lá menor, por sinal, a única referência ao tonalismo presente na peça:

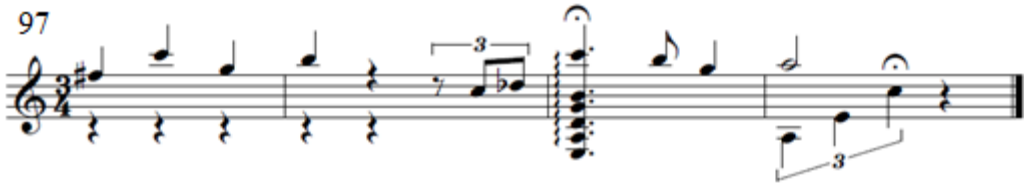
Figura 75 - Codeta da peça *Música para violão nº 4*

Em sua obra *Música para violão nº 5* (2009), o compositor prossegue com sua estética atonal. A obra traz um número extenso de novas propostas de fraseados, mudanças rítmicas e melódicas, que problematizam o entendimento da organicidade da composição. Embora tenham pontos onde podemos ver frases, ou contornos rítmicos que expressam a recapitulação de um trecho anterior (seção ou parte), o conteúdo musical apresentado logo em seguida traz sempre novas informações. A divisão formal da peça está inserida no quadro abaixo:

Tabela 5 – Quadro da forma da peça *Música para violão nº 5*

| ***Música para violão nº 5*** | | |
|---|---|---|
| **Parte A (comp. 1-52)** | **Parte B (comp. 52-99)** | **Parte C (comp. 99-131)** |
| Seção a1 (1-6) | Seção b1 (52-73) | Seção c1 (99-108) |
| Seção a2 (7-20) | Seção b2 (74-90) | Seção c2 (109-131) |
| Seção a3 (21-34) | Seção b3 (91-98) | |
| Seção a4 (35-52) | | |

Fonte: O autor

Vemos que a parte C traz menção à parte A, entretanto seu desenvolvimento é bastante distinto em aspectos melódicos, rítmicos e de acompanhamento. No caso de B, sua discrepância com as outras partes, pode ser caracterizada pelo tipo de acompanhamento que apresenta grande recorrência de acordes em bloco e pelo seu andamento *grave.*

Analisando o todo da peça vemos que a melodia proposta nos primeiros compassos, produzida com o recurso de harmônicos, é o maior aspecto unificador da obra, uma vez que ela é rememorada alhures, como podemos ver abaixo:

Figura 76 - Frase inicial da peça *Música para violão nº 5*

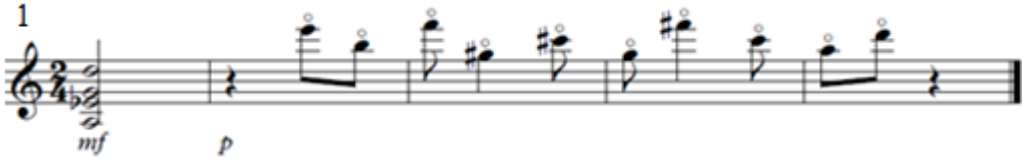



Figura 77 - Variação 1 da frase inicial da peça *Música para violão nº 5*

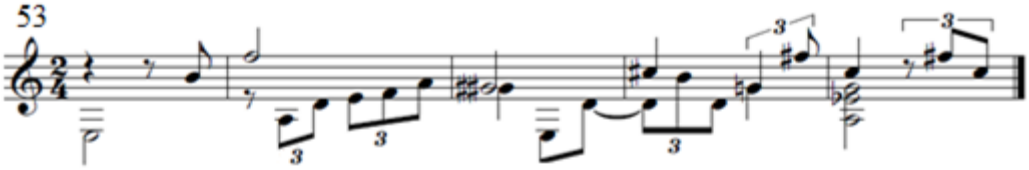



Figura 78 - Variação 2 da frase inicial da peça *Música para violão nº 5*

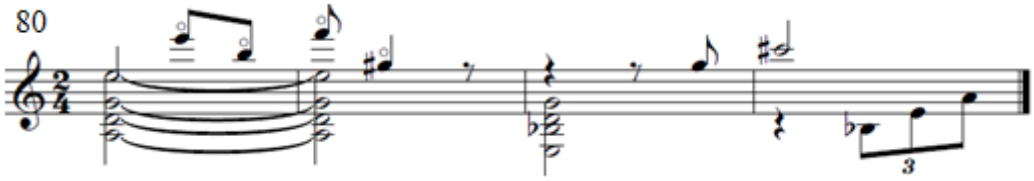



Figura 79 - Variação 3 da frase inicial da peça *Música para violão nº 5*

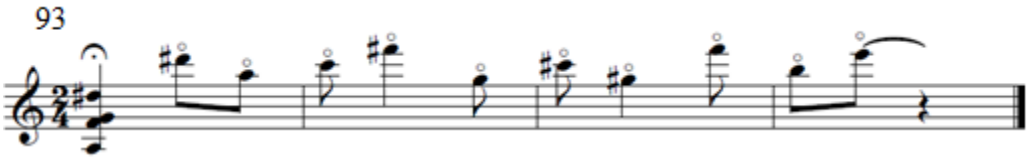
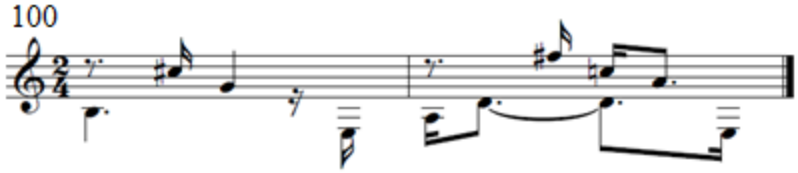



Figura 80 - Variação 4 da frase inicial da peça *Música para violão nº 5*

Em suas duas últimas composições para violão solo Cunha traz uma abordagem bem distinta das demais obras. No caso de *Música para violão nº6* e *Música para violão nº7,* ambas peças curtas, o compositor explora largamente o uso de ligaduras, na primeira obra, e de trêmulos, na última composição.

Na peça *Música para violão nº 6* (2010) Cunha mantém sua concepção atonal. A música pode ser vista como um estudo violonístico por seu caráter repetitivo no que diz respeito a execução quase que ininterrupta de ligados descendentes, tocados em uma, duas ou três cordas. Esta peça contêm a seguinte estrutura formal: Parte A (1-24), ponte 1 (25-32), parte B (33-52), ponte 2 (53-59) e Parte C (60-84).

O desenvolvimento da última seção da peça compõe-se dos materiais musicais da primeira parte apresentados de maneira variada a partir do uso de bordaduras, notas de passagens e mudanças rítmicas:

Figura 81 - Melodia da parte A da peça *Música para violão nº 6*

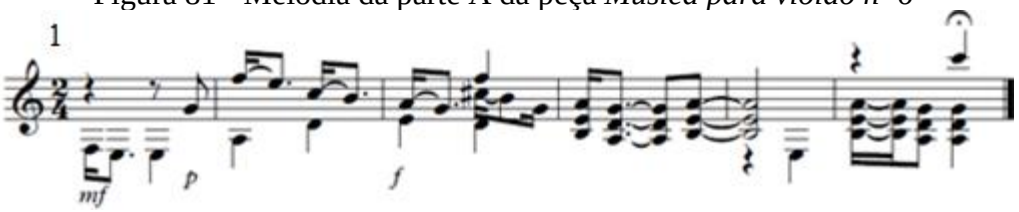


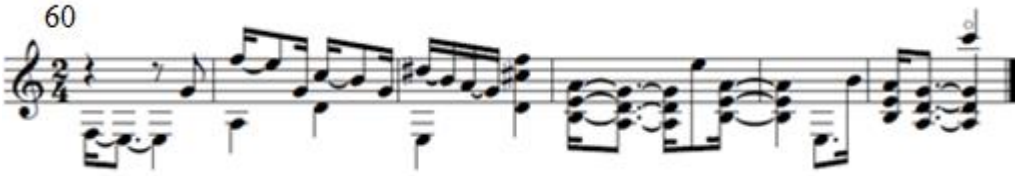

Figura 82 - Variação da parte A da peça *Música para violão nº 6*

A obra retrata o amadurecido significativo de Cunha com relação às possibilidades violonísticas se compararmos com suas primeiras peças. Alguns exemplos deste desenvolvimento podem ser vistos em trechos, que, apesar da significativa dificuldade técnica favorecem o uso de cordas soltas, possibilitando uma projeção sonora eficaz do instrumento.

Figura 83 - Trecho 1 da peça *Música para violão nº 6*

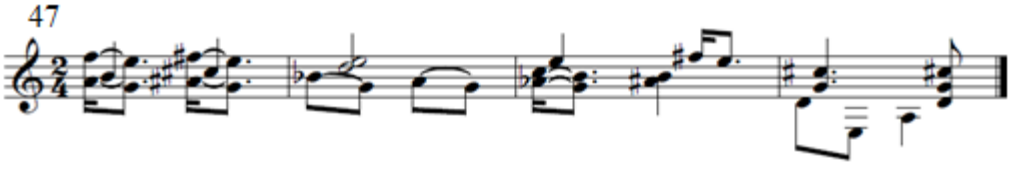
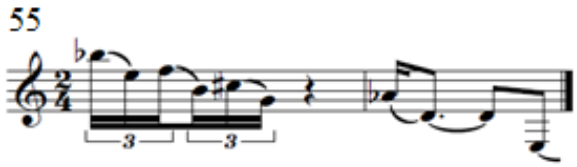
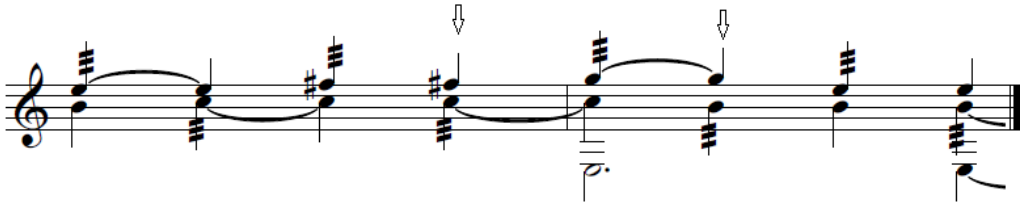



Figura 84 - Trecho 2 da peça *Música para violão nº 6*

Como dito anteriormente, a sétima composição de Cunha contempla o amplo uso de trêmulos, por isso, não seria exagero caracterizá-la também como um estudo da técnica violonística. Verifica-se na obra uma atmosfera carregada de tensão, causado pelo efeito do trêmulo e o uso recorrente do intervalo de segunda menor. O silêncio, anteriormente mencionado como peculiaridade do compositor, é mais uma vez valorizado, sobretudo na parte B.

*Música para violão nº 7* (2010) é composta em um caráter predominantemente atonal, todavia é possível verificar algumas citações ao tonalismo. A obra é formada por dois momentos bem distintos: parte A (1-31) e C (48-64). Caracteriza a para A uma grande movimentação melódica gerada a partir do recurso do trêmulo, por outro lado a parte B (33-47) apresenta seu desenvolvido a partir de um caráter vagaroso. Nota-se se ainda que em ambas as partes quase não são indicadas dinâmicas e não há designação de mudanças de andamento além da inicial de ± 60 bpm.

Na parte A vemos apenas uma possível menção ao tonalismo, causada pela resolução do trítono dó-fá# →si-sol e o aparecimento do acorde de Mi menor. Todavia em C não encontramos qualquer aspecto que nos indique contornos tonais:

Figura 85 - Aspecto harmônico da parte A da peça *Música para violão nº 7*



Na parte B vemos que os intervalos de segunda menor entre Ré# - Mi e Fá# - Sol, somados aos movimentos cadências e direcionamentos melódicos, trazem uma referência a tonalidade de mi menor:

Figura 86 - Aspecto harmônico 1 da parte B da peça *Música para violão nº 7*

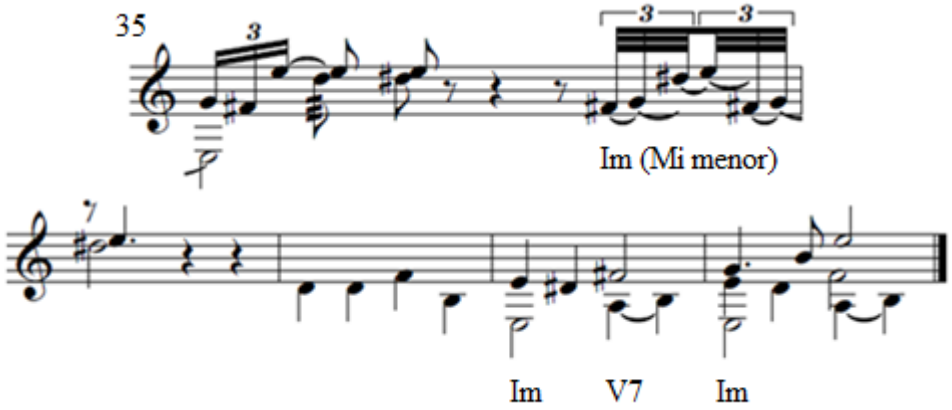
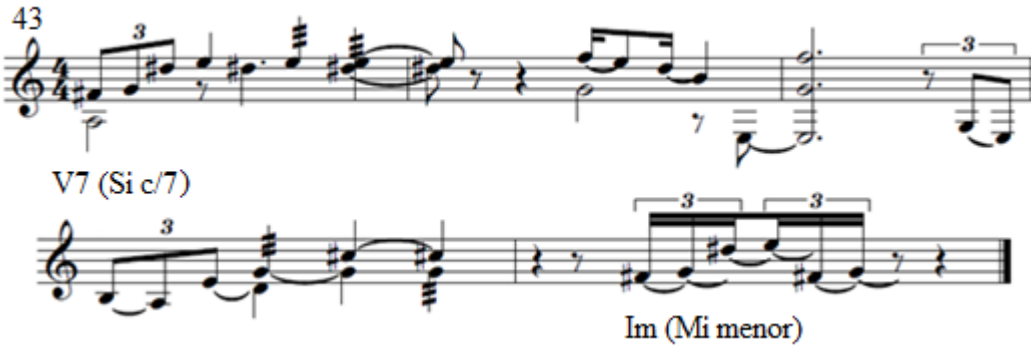



Figura 87 - Aspecto harmônico 2 da parte B da peça *Música para violão nº 7*

Analisando como um todo a obra violonística de Cunha pudemos ver a capacidade criativa e técnica de um compositor que explora o universo da música dodecafônica, atonal, modal e tonal. Esses elementos trazem ao intérprete manobras inesperadas com relação à mecânica do instrumento, o que pode ser visto no emprego de ligados na *Música para violão nº 6.*

Vislumbramos no decorrer da análise a apropriação de Cunha com relação ao idiomatismo violonístico, tendo em vista o desenvolvimento de trechos a partir de recursos, como harmônicos, trêmulos e cordas soltas. As estruturas formais verificadas trazem um aspecto bastante usual da música ocidental, caracterizado pela reexposição variada de seções/partes. Por fim, o compositor demonstra seu apreço pela horizontalidade (melodias) em detrimento de blocos de sonoros (acordes) e pela valorização do silêncio, aspecto singular de sua estética.

Entrementes, a obra de Cunha para violão parece ter seu maior mérito não nos idiomatismos do instrumento, muito menos na apropriação da técnica, mas na construção de

uma obra que parte especialmente de conceitos musicais, em detrimento daqueles instrumentais. Assim, o compositor parece pensar primeiramente na música, na sonoridade, desafiando o violonista a buscar e explorar possibilidades, sonoridades e texturas em seu próprio instrumento.

# CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nessa pesquisa buscamos discutir a história do violão solista no Brasil, a qual podemos também chamar de histórias do violão solista brasileiro. A partir dessa discussão foi possível verificar que o processo de desenvolvimento do violão solista no país teve seu início ainda no período final do séc. XIX. Verificamos que a atividade de se tocar violão neste período era alvo de forte discriminação, todavia a transformação desse estigma começou a ocorrer ainda na primeira metade do séc. XX, sendo totalmente superada no final dos anos de 1950.

Na apreciação das fontes notamos também a existência de três cânones do violão que alcançaram grande parte do território nacional. O primeiro deles é o da chamada Escola de Tárrega que obteve uma grande penetração no país a partir do trabalho de Josefina Robledo, Gil Práxedes Orozco, Augustin Barrios e Isaías Sávio. Adiante, podemos dizer que o próprio Isaías Sávio com a sua atuação na área educacional, de formação de repertório, de transcrição e de arranjo construiu um novo cânone violonístico. Por último, o trabalho de Henrique Pinto no campo da educação em São Paulo e em vários lugares do Brasil o coloca também como integrante deste tripé.

A trajetória do violão solista em Goiânia, ponto central da pesquisa, foi organizada no capítulo 2 a partir de três momentos: 2.1 – *O violão solista na atualidade goianiense e o curso superior de violão da* EMAC/UFG; 2.2 – *O violão solista em Goiânia: da fundação da capital até os anos de 1980* e 2.3 - *Antecedentes do violão solista goianiense*.

No capítulo 2.3 foi retratado o uso do violão no estado de Goiás no período final do séc. XIX até a fundação de Goiânia. Neste espaço temporal o violão estava quase que totalmente vinculado à modinha e ao acompanhamento de cantores. Contudo, o registro da obra de Odilon Kneipp Fleury Curado, personagem de maior relevância daquele período, trouxe à tona a existência de uma produção violonística instrumental. Além disso, pudemos ver algumas publicações de jornais logo nos primeiros anos séc. XX que relatavam manifestações da atividade do violão solista em Goiás.

Apesar do manuseio do instrumento ter ocorrido, majoritariamente, por músicos amadores, verificamos que uso do violão em Goiás não foi alvo de dura discriminação, ao contrário do que presumíamos. Isto pode ser verificado a partir de dois fatores: o primeiro é a autoria de modinhas, gênero que possuía o violão como parceiro primeiro, por personalidades, como Antônio Felix de Bulhões, intelectual de renome na Cidade de Goiás no final do séc. XIX e, ainda, o caráter dos textos dos jornais da época com relação ao instrumento.

No transcorrer da segunda metade do séc. XX, o violão solista em Goiânia foi ganhando força em virtude do trabalho dos poucos instrumentistas que atuavam na cidade. Estes músicos tinham o autodidatismo como um traço comum, embora possuíssem um relevante conhecimento que abrangia tanto aspectos da leitura e escrita musical, quanto do próprio movimento violonístico que ocorria no cenário brasileiro. Há de se mencionar que neste período a profissão de violonista estava consolidada e vislumbrava-se a gradativa inserção do instrumento no *status quo* artístico da cidade.

A escolha de Sebastião Martins de Oliveira como representante deste momento deu-se em virtude de sua trajetória artística que reúne os aspectos mencionados com relação a atividade dos violonistas da época e do próprio momento histórico do violão em Goiânia. Ademais, podemos dizer ainda que uns dos marcos deste período foi a inserção do instrumento no curso de nível médio da UFG, em 1975, protagonizada por Eurípedes Fontenelle.

No capítulo 2.1 - *O violão solista na atualidade goianiense e o curso superior de violão da EMAC/UFG*, testemunhamos um forte movimento violonístico na capital, caracterizado por concertos regulares, palestras, masterclasses, a inserção definitiva do instrumento no *status quo* artístico goianiense e a inauguração dos cursos de bacharelado e mestrado em música da UFG. Ainda caracteriza este período a consolidação de todos os níveis de formação acadêmica, graduação, mestrado e doutorado de alguns dos músicos que utilizam o violão como instrumento de produção artística. Estércio Marquez Cunha, renomado compositor da música de concerto, comparece como representante deste ciclo, por reunir, em sua trajetória, grande parte dos aspectos mencionados.

A partir das análises foi possível apontar aspectos imanentes das obras, como forma, harmonia e usos do idiomatismo violonístico. Este material, por sua vez, foi utilizado como fonte de discussão para uma análise de caráter mais amplo que levou em consideração o contexto histórico do instrumento no Brasil, aspectos estilísticos, de gênero e, ainda, possíveis influências musicais que se fizeram sentir na obra dos três compositores. Cabe ainda relatar que o material resultante de todo esse processo analítico nos permitiu discutir e conceber alguns traços identitários, apresentados no transcorrer desta pesquisa, do violão em Goiás.

A escolha da História Cultural e de importantes conceitos abarcados por ela, como os gêneros do discurso, polifonia de vozes e o da concepção de que o narrador atua ativamente no processo de construção da história, possibilitou a elaboração de um relato histórico consistente e de grande valor para o violão solista no país. Cabe ressaltar ainda que nesta pesquisa foi possível verificar que a trajetória do violão solista em Goiás acompanhou em grande parte o

desenvolvimento histórico do violão no Brasil. Por fim, acreditamos que a iniciativa apresentada nesta pesquisa se coloca como uma importante contribuição para a história do violão solista em Goiás e ainda aos interessados que almejam dar continuidade ao estudo deste tema.

## REFERÊNCIAS


ADORNO, Wesdarlley**. Entrevista de José Eurípedes Roberto.** Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=l7xvaNhoOoY. Acesso 15/02/2018.

ALFONSO, Sandra Mara. **Jodacil Damaceno:** Uma Referência na Trajetória do Violão no Brasil. Dissertação (Mestrado em História), UFU. Uberlândia, MG: 2005

ALMEIDA, Alexandre Zamith. **Verde e amarelo em preto e branco:** as impressões do choro no piano brasileiro. Dissertação (Mestrado em Artes). UNICAMP, Campinas, SP:1999

ALMEIDA, Cosme Luis de. **O processo de transcrição para dois violões da Passacaglia e Fuga BWV 582 de Johann S. Bach**, 2014. 193f. Dissertação (Mestrado em Música). UFG, Goiânia.

ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**. F. Briguiet & Comp Editores, Rio de Janeiro: 1926.

AMARAL, Mayara. **A mulher compositora e o violão na década de 1970:** Vertentes analíticas e contextualização histórico-estilística. Dissertação (Mestra em Música). UFG, Goiânia: 2017

ANDRADE, Mario de. **Pequena história da Música**. Ed. Itatiaia, Belo Horizonte, MG: 1987.

_____. Aspectos da música brasileira. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.

ANTUNES, Gilson Uehara. **Américo Jacomino "Canhoto" e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo**. Dissertação (Mestrado em Música). USP, São Paulo: 2002

ANTUNES, Gilson Uehara. **O violão nos programas de pós-graduação e na sala de aula:** amostragem e possibilidades**.** Tese (Doutorado em Música). USP, São Paulo: 2012

ANTUNES, Gilson. **Mozart Bicalho**. Disponível em: http://www.violaobrasileiro.com.br/dicionario/visualizar/Mozart-Bicalho. Acesso em: 06/03/2018.

ARAÚJO, Samuel. **Identidades sociais e representações musicais:** Música e ideologias da Nacionalidade. in brasiliana n° 04. Rio de Janeiro: academia brasileira de música, 2000.

AZEVEDO, Luis Heitor Correia de. **150 anos de música no Brasil: 1800 a 1950**. José Olympio Ed. Rio de Janeiro: 1956

BARTOLINI, Giacomo. **O violão na cidade de São Paulo no período de 1900 a 1950**. Dissertação (Mestre em Artes). UNESP, São Paulo: 1995

BNDIGITAL**. A Tribuna Livre,** 1881**.** Edição 51. Cidade de Goiás. *Secção de notícias:* Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=717592&pesq=viol%C3%A3o. Acesso em 03/06/2018.

_____**. Correio Official**, 1881. Edição 20. Cidade de Goiás. Seção *Em Casa De Confúcio.* Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=167487&PagFis=297&Pesq=violao>. Acesso em 01/03/2018.

_____. **Goyas: Órgão Democrata,** 1902. Ed. 733. Seção Anniversarios. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=246590&PagFis=1605&Pesq=viol%C3%A3o>. Acesso em 01/03/2018.

_____. **Voz Do Povo**, 1929. Edição 103. Cidade de Goiás. Seção DRAMA. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=763454&pesq=MUSICA. Acesso em 01/03/2018.

_____ **Voz do Povo.** 1932. Edição 233. Cidade de Goiás. Seção DIA DAS MÃES. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=763454&pesq=MUSICA. Acesso em 01/03/2018.

BORGES, Maria Helena Jayme. **A música e o Piano na Sociedade Goiana (1805 – 1972).** Ed. Funape, 1998.

BURKE, Peter (org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. Tradução de Magda Lopes. Unesp, São Paulo: 1992

BURKE, Peter. **O que é História Cultural?** Editora Zahar. Rio de Janeiro: 2005.

CARDOSO, João Henrique Cardoso. **A técnica violonística:** um estudo das convergências e divergências nos métodos de ensino no decorrer da história do violão. Dissertação (Mestrado em Música). UFG, Goiânia: 2015

CARVALHO, Leonardo Vittor de. **A Obra Vocal De Estércio Marquez Cunha:** especificidades da música e memória musical no cenário goianien**se.** Dissertação (Mestrado em Música). UFG, Goiânia: 2012

CATROGA, Fernando. **Memória, história e historiografia**. Quarteto Editora. Coimbra, 1ª ed., 2001.

CHAGAS, Fabiano da Silva. **Cinco Choros de Guinga para violão solo: Aspectos Harmônicos e idiomáticos.** Dissertação (Mestrado em Música). UFG, Goiânia: 2008

CHEDIAK, Almir. **Songbook Noel Rosa**. Volume 3. Ed. Lumiar: 1991.

CLIFTON, Thomas. **Music as heard**. Yale University Press, 1983.

CORDEIRO, Alessandro Borges Cordeiro. **A obra para violão solo de Dilermando Reis:** transcrição de peças não publicadas e revisão das publicações a partir de fontes primárias. Dissertação (Mestrado em Música). UFG, Goiânia: 2003

.

COSTA, Helvis. **Edição crítica e edição de performance das Quatre Pièces Brèves Pour la Guitare de Frank Martin:** Comparação entre edições e fontes primárias. Dissertação (Mestre em Música). UFG, Goiânia: 2012

CRUVINEL, Flávia Maria. **O Ensino Do Violão – Estudo De Uma Metodologia Criativa Para Infância.** Monografia (Especialização em Ed. Musical). UFG, Goiânia: 2001

DUDEQUE, Norton. **História do Violão**. Curitiba: UFRP, 1994.

FLEURY, Eduardo. **Odilon Kneipp – Obra Completa para Violão Solo.** Arranjo e transcrição: Eduardo Fleury. São Paulo: 1999.

FREIRE, Vanda L. Bellard. **A história da música em questão – uma reflexão metodológica**. In: Fundamentos de educação musical 2. Porto Alegre: CPG música / UFRGS, p. 113 – 135, 1994.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala**. Rio de Janeiro: Maia e Schmidt, 1933.

FURTADO, Fernanda Vasconcelos. **Antologia do Violão Goiano.** Goiânia, 2001.

FURTADO, Fernanda Vasconcelos. **O Violão Na Cidade De Goiânia: Trajetória Histórica, principais personagens.** Dissertação (Mestrado em Música). UFG, Goiânia: 2016

GARCIA, Nilsea Maioli, BARRENECHEA, Lúcia. **A obra pianística de Estércio Marquez Cunha.** In: MÚSICA HODIE – Vol. II, n. ½, 2008.

GOIÁS. **Relação Dos Discos Gravados No Estado De Goiás Em Junho De1942**. Goiânia (1942/1983). Governo do Estado de Goiás, Secretaria de Comunicação e Universidade Federal de Goiás, Pró-Reitoria.

GONÇALVES, Leandro Márcio. **O processo de difusão do violão clássico no Brasil através da "Escola de Tárrega" entre 1916 e 1960**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de Évora. Évora, Portugal: 2015

GONÇALVES, Marina Machado. **As canções de Estércio Marquez Cunha sob o ponto de vista do pianista colaborador.** Tese (Doutorado em Música). Unicamp, Campinas:2014

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e outros. 2ª ed. – Rio de Janeiro: DP&A,1998.

JAUSS, Hans Robert. **Toward an aesthetic of reception**. University of Minesota Press: 1982

JOSÉ, Graça Alan. **Violão carioca nas ruas, nos salões e na universidade:** uma trajetória. Rio de Janeiro, UFRJ, 1995.

KAMINSKI, Leonardo Casarin. **Preparação e planejamento da performance do violonista:** estudo da obra homenagem a Villa-Lobos op. 46 de Marlos Nobre. Dissertação (Mestrado em Música) UFG, Goiânia: 2012

KREUTZ, Thiago de Campos. **A música para violão solo de Edino Krieger:** um estudo do idiomatismo técnico-instrumental e processos composicionais. Dissertação (Mestrado em Música). UFG. Goiânia: 2014

LEMOS, Júlio Cesar Moreira. **O estilo composicional de Marco Pereira presente na obra "Samba Urbano":** Uma abordagem a partir de suas principais influências: a música popular brasileira, o jazz e a música erudita**.** Dissertação (Mestrado em Música). UFG. Goiânia: 2010

LIMA, Luciano Chagas. **Radamés Gnattali:** Os Quatro Concertos para Solo e Orquestra. Anais do II Simpósio de Violão da EMBAP, 2008. Curitiba-PR.

LOVISI, Daniel Menezes. **A construção do "violão mineiro":** singulares, estilos e identidades regionais na música popular instrumental de Belo Horizonte. Tese (Doutorado em música). UFMG, Belo Horizonte – MG: 2017

MARTINS, Reginaldo de Almeida. **Muito além da valsa Gotas de Lágrimas:** o violão seresteiro de Mozart Bicalho em transcrições e arranjos de seus álbuns Sonhando ao Luar e Um senhor Violão. Dissertação (Mestre em Música). UFMG, Belo Horizonte: 2013

MELO, Guilherme de. **A música no Brasil**. Imprensa Nacional. Rio de Janeiro. 2ª ed. 1947

MENDONÇA, Belkiss S. Carneiro de. **A música em Goiás.** Editora: UFG, 2ª Ed. Goiânia, 1981.

MENDONÇA, Maurício de Oliveira. **Representações mentais na performance violonística.** Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Goiás. Goiânia: 2015

MENEZES, Áurea Cordeiro. **O Colégio Santa Clara E Sua Influência Educacional Em Goiás**. Dissertação (Mestrado em História). Universidade de São Paulo e Universidade de goiás: 1976

NATTIEZ, Jean-Jacques. **Semiologia Musical e pedagogia da análise**, jun/1990. Trad. Régis Duprat. Artigo publicado na OPUS - Revista Eletrônica da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM). Porto Alegre, RS.

NUNES, Emanuel de Carvalho. **Edição crítica da Sonata para violão de Guerra-Peixe a partir das fontes primárias.** Dissertação (Mestrado em Música). UFG, Goiânia**:** 2011

OLIVEIRA, Rodrigo de Carvalho. **Estudos para violão de Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone e Radamés Gnatalli:** O idiomatismo revisitado. Dissertação (Mestrado em Música) UFG. Goiânia, GO: 2004

OROSCO, Maurício Tadeu dos Santos. **O compositor Isaías Sávio e sua obra para violão**. Dissertação (Mestrado em Artes), USP. São Paulo, SP: 2001

ORTIZ, Renato. **Românticos e folcloristas**: Olho D'água: 1985.

PEREIRA, Fernanda Maria Cerqueira. **O Violão na Sociedade Carioca**: técnicas, estéticas e ideologias. Tese (Mestrado em Música). UFRJ, Rio de Janeiro: 2007

PEREIRA, Marcelo Fernandes e GLOEDEN, Edelton. **De maldito a erudito:** caminhos do violão solista no Brasil. Revista de Ciências Sociais. Número 10 – Ano 6. Campo Grande, MS: 2012

PEREIRA, Marco. **Ritmos Brasileiros para violão**. Editora: Garbolights Produções Artísticas. 1ª ed. Rio de Janeiro: 2007.

PEROTTO, Leonardo Luigi. **A obra para violão de Pedro Cameron:** Características Idiomá ticas e Estilísticas**.** Dissertação (Mestrado em Música). UFG, Goiás: 2005. Disponível em: http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/6876. Acesso em: 10/04/2018

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural.** Editora: Autêntica. 2ª Ed. Belo Horizonte, 2005.

PINA FILHO, Braz Wilson Pompeo de. **A memória Musical de Goiânia**. Editora Kelps. Goiânia, 2002.

PINTO, Alexandre Gonçalves. **O Choro.** Cópia digital do IMS. 1936.

PINTO, Henrique. **Entrevista concedida ao Programa 1º Movimento do Maestro Jamil Maluf**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7xMD-EwobXg>. Acesso em: 12/03/2018

PINTO, João Paulo do Amaral. **A Viola Caipira de Tião Carreiro**. Dissertação (Mestrado em Música), UNESP. Campinas, SP: 2008

RAHMEIER, Pieter. **Suíte para Violão de Ernst Mahle:** uma edição crítica e de performace. Dissertação (Mestre em Música). UFG, Goiânia: 2014

REILY, Suzel Ana. **Hybridity and segregation in the Guitar Cultures of Brazil.** In Guitar Cultures. Oxford, New York. 2001.

RODRIGUES, M. A. C. D. S. **A Modinha em Vila Boa de Goiás**. Editora: Universidade Federal de Goiás. Goânia, 1982.

SANDRONI, Carlos. 2001. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917- 1933)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Editora UFRJ.

SESC. **Projeto Sonora Brasil na Parnaíba.** Disponível em: < http://www.proparnaiba.com/artes/projeto-sonora-brasil-na-parnaiba-tema-violao-brasileiro.html>. Acesso em: 22/02/2018.

SILVA JUNIOR, Mário da Silva. **O Violão no Paraná: uma abordagem histórico-estilística**. Dissertação (Mestrado em Música). UNIRIO. Rio de Janeiro, RJ: 2002

SILVA, Valdemar Alves. **Três estudos de concerto para violão de Radamés Gnattali:** peculiaridades estilísticas e suas implicações com processos de circularidade cultural**.** Disserta ção (Mestrado em Música). UFG, Goiânia: 2014

SIQUEIRA, Batista. **Música e Ficção**. Rio de Janeiro. Ed. Folha Carioca, 1980.

SOARES, Oswaldo. **A Escola De Tárrega – Método Completo Para Violão.** Ed. Irmãos Vitale. São Paulo: 1932.

STEFAN, Gilberto de Souza. **O ensino do trêmolo e da scordatura na contemporaneidade :** aproximações entre técnica tradicional e estendida no repertório para violão erudito. Dissertação (Mestre em Música). UFG, Goiânia: 2012

TABORDA, Márcia. **Violão e identidade nacional:** Rio de Janeiro 1830/1930**.** Ed. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro: 2011.

TINHORÃO, José Ramos. **A música popular no romance brasileiro**. (vol. II: século XX [1a parte]). Ed. 34, São Paulo: 2000.

UFG. **Processo Seletivo Ppg/Mus Da Emac/Ufg.** Disponível em: <https://mestrado.emac.ufg .br/up/270/o/EDITAL_PROCESSO_SELETIVO_2014>. Acesso 13/03/2018.

UFG. **Prof. Dr Werner Aguiar**. Disponível em: <https://mestrado.emac.ufg.br/n/31462-werner-aguiar>. Acesso em: 18 de setembro de 2017.

UFG. **Yamandu Costa faz show de seu primeiro álbum solo em Goiânia** – Disponível em: < https://www.ascom.ufg.br/n/13926-ufg-yamandu-costa-faz-show-de-seu-primeiro-album-solo-em-goiania-g1-goias-23-08-11>. Acesso em: 20 de setmbro de 2017.

UFG**. VI Semana do Violão** – de 30/05 a 03/06 na Emac. Disponível em: <https://emac.ufg.br/n/31293-vi-semana-do-violao-de-30-05-a-03-06-na-emac>. Acesso em: 05/09/17.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **As tradições populares na Belle Époque carioca**. Rio de Janeiro. FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore. 1988.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Jorge Zahar. Ed UFRJ. Rio de Janeiro: 1995.

VILA, Pablo. **Identidades narrativas y música:** una primera propuesta teórica para entender sus relaciones. 1996. Transcultural Musica Review 2 (disponível em www.sibetrans.com/trans/trans2/vila.htm). Acesso em: 15/05/2018

WOLFF, Daniel. **O violão clássico no Rio Grande do Sul**, 2008. Artigo publicado na Revista Brasiliana – Academia de Música, nº 28. Rio de Janeiro – RJ.

## DISCOS

Antologia do Violão Goiano. Vários intérpretes. Goiânia, 2001/2002.

Mestre Martins em Seis Cordas. Intérprete: Sebastião Martins de Oliveira.

Modinhas Goianas (Vilaboenses). Intérprete: Maria Augusta Calado. São Paulo, 1979.

Obra integral de Odilon Kneip Fleury Curado (1898-1980). Intérprete: Eduardo Fleury Curado. São Paulo, 1999.

Obra para violão de Américo Jacomino (1889-1928). Intérprete: Gilson Antunes. São Paulo, 2002.

PINGUE-PONGUE. Intérprete: Paulo Bellinati e Cristina Azuma. São Paulo, 2011.

QUATERNAGLIA. Intérpretes*:* Breno Chaves, Eduardo Fleury, Fábio Ramazzina e Sidney Molina. São Paulo, 1995.

## FONTES ELETRÔNICAS

Em vez de agradecer – Tonico e Tinoco. Disponível em: <https:// https://www.youtube.com/watch?v=spNRK743bxc>. Acesso em: 19 de dezembro de 2017.

Falcão de Penacho – Tonico e Tinoco. Disponível em: <https://https://www.youtube.com/watch?v=L_Ks6VW8VBs>. Acesso em: 19 de dezembro de 2017.

FARIA, Nelson. *Um café lá em casa.* [série de vídeos]. Produção de Nelson Faria. Brasil, 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/umcafelaemcasa>. Acesso em: 21/08/2018.

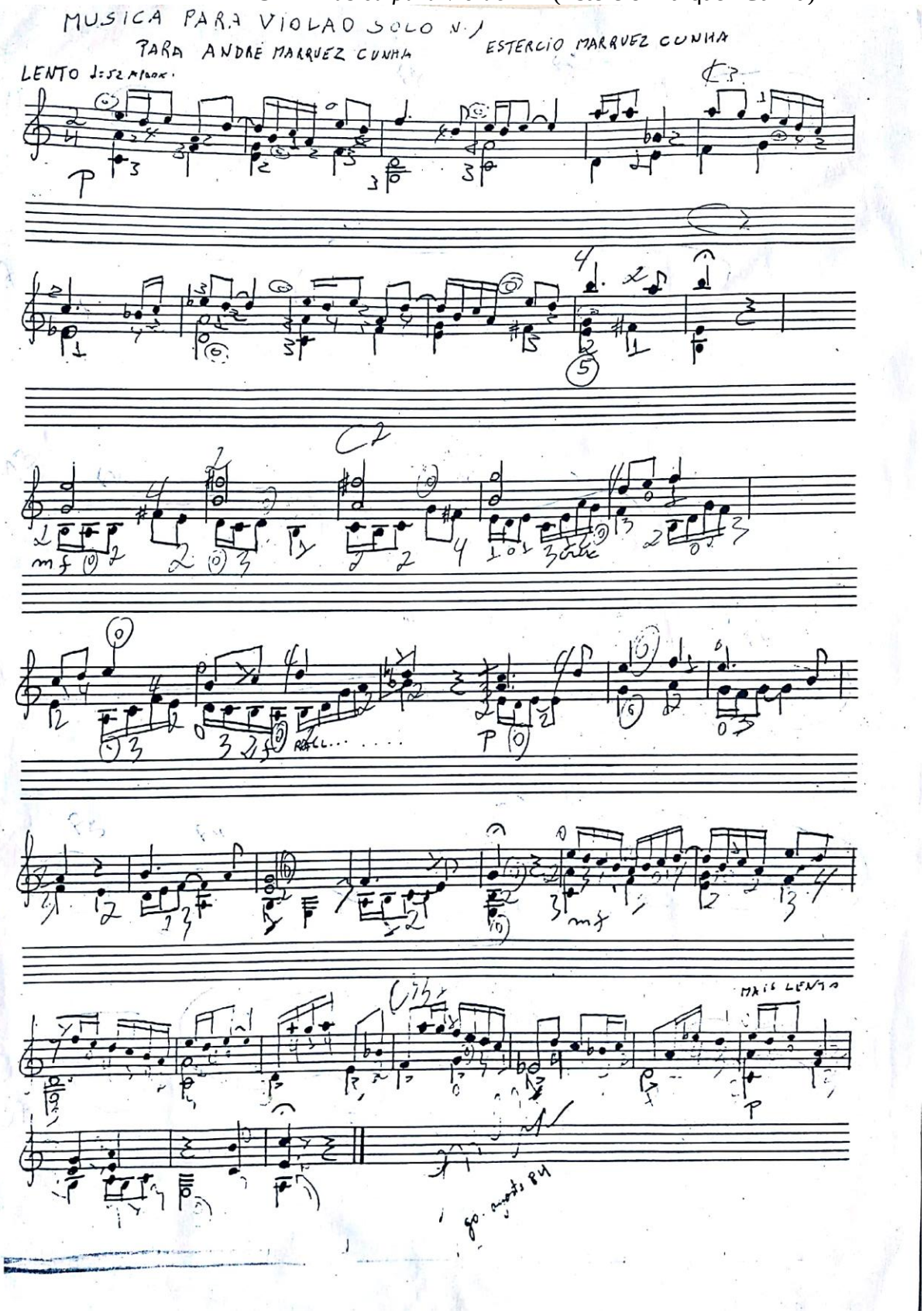
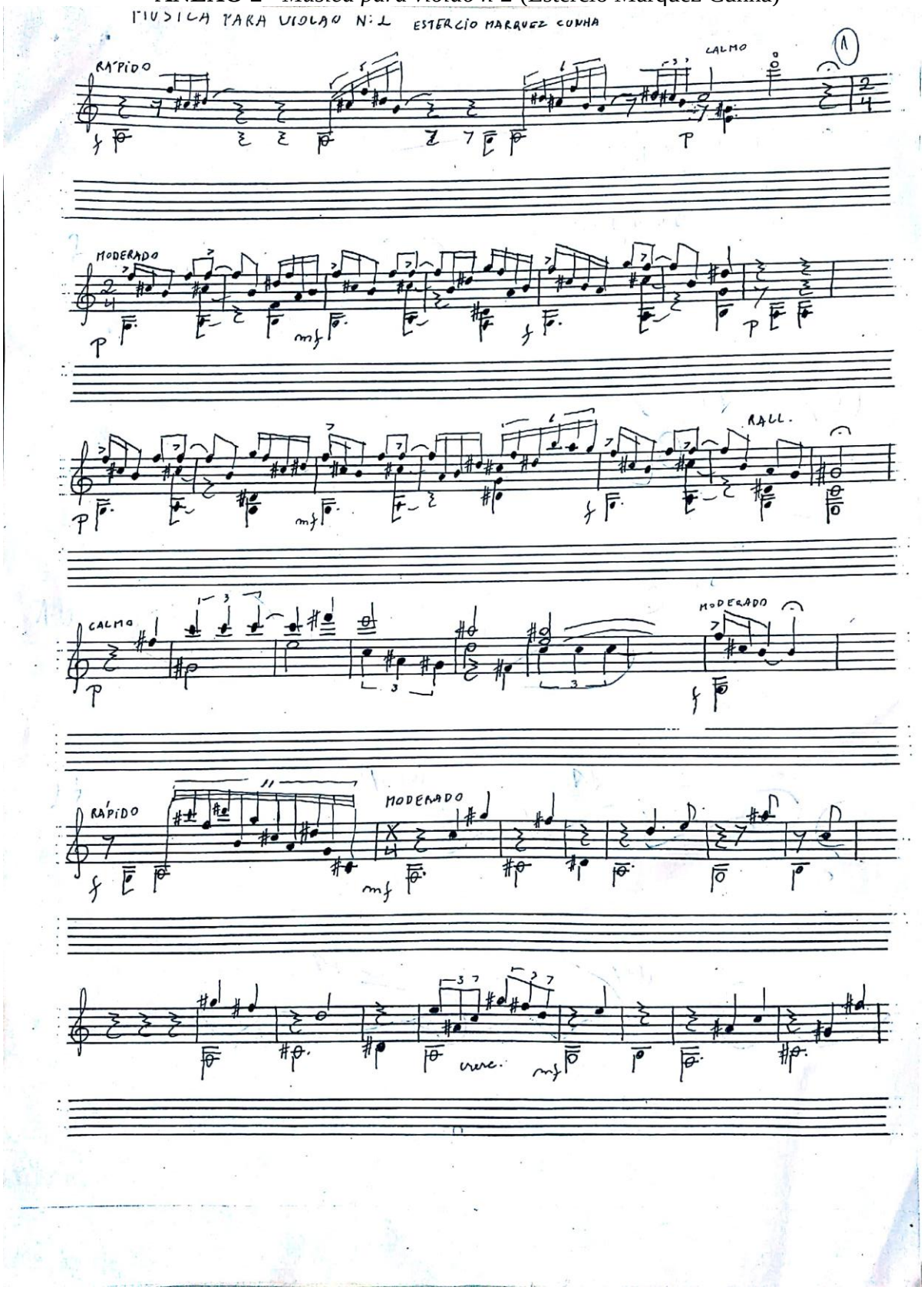
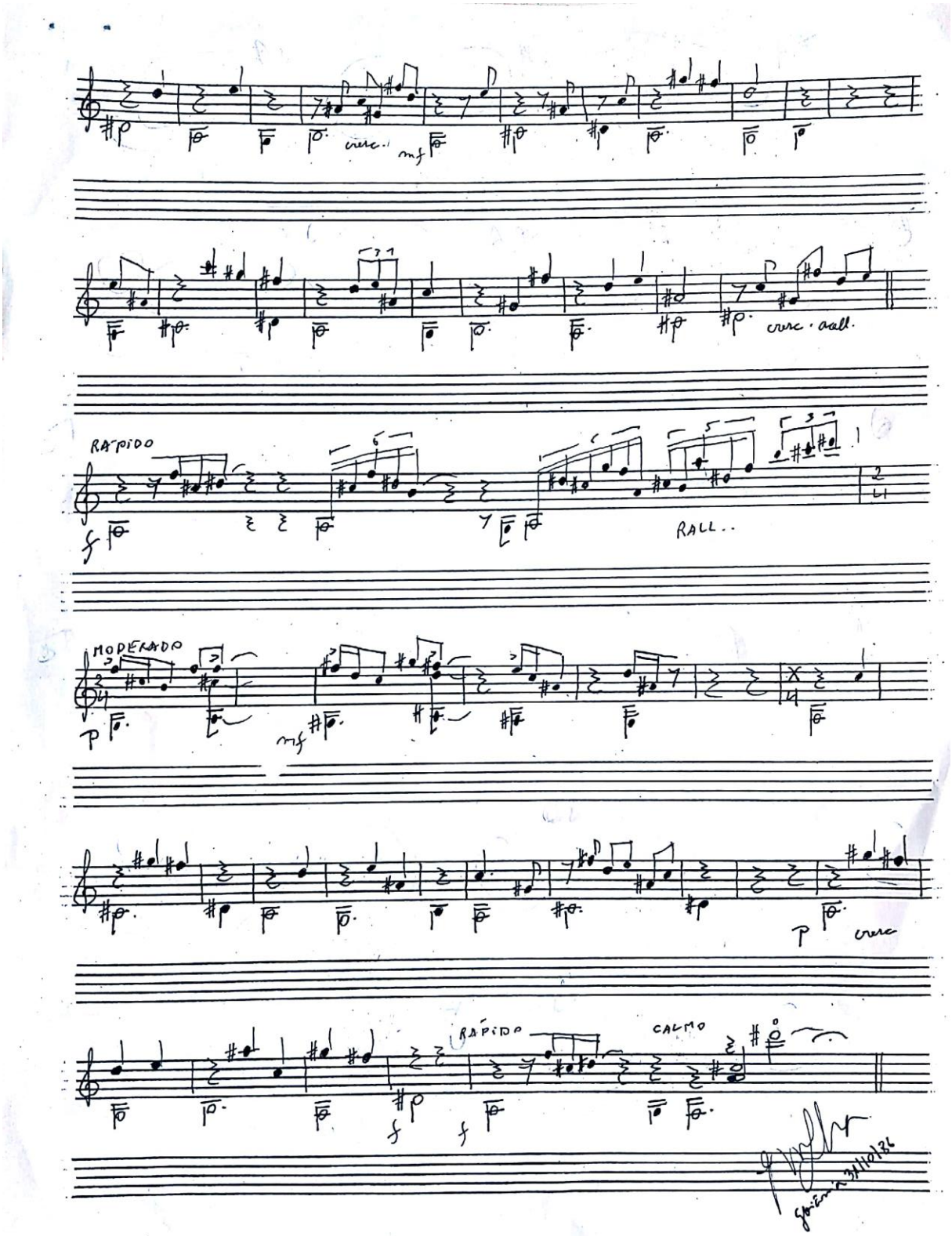
Marcha Militar Comandante Caveira 37 – Autor desconhecido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8ZueYMWAbtE&list=RD6Kbp_qhN_yA&index=27> Acesso em 15 de janeiro de 2018.

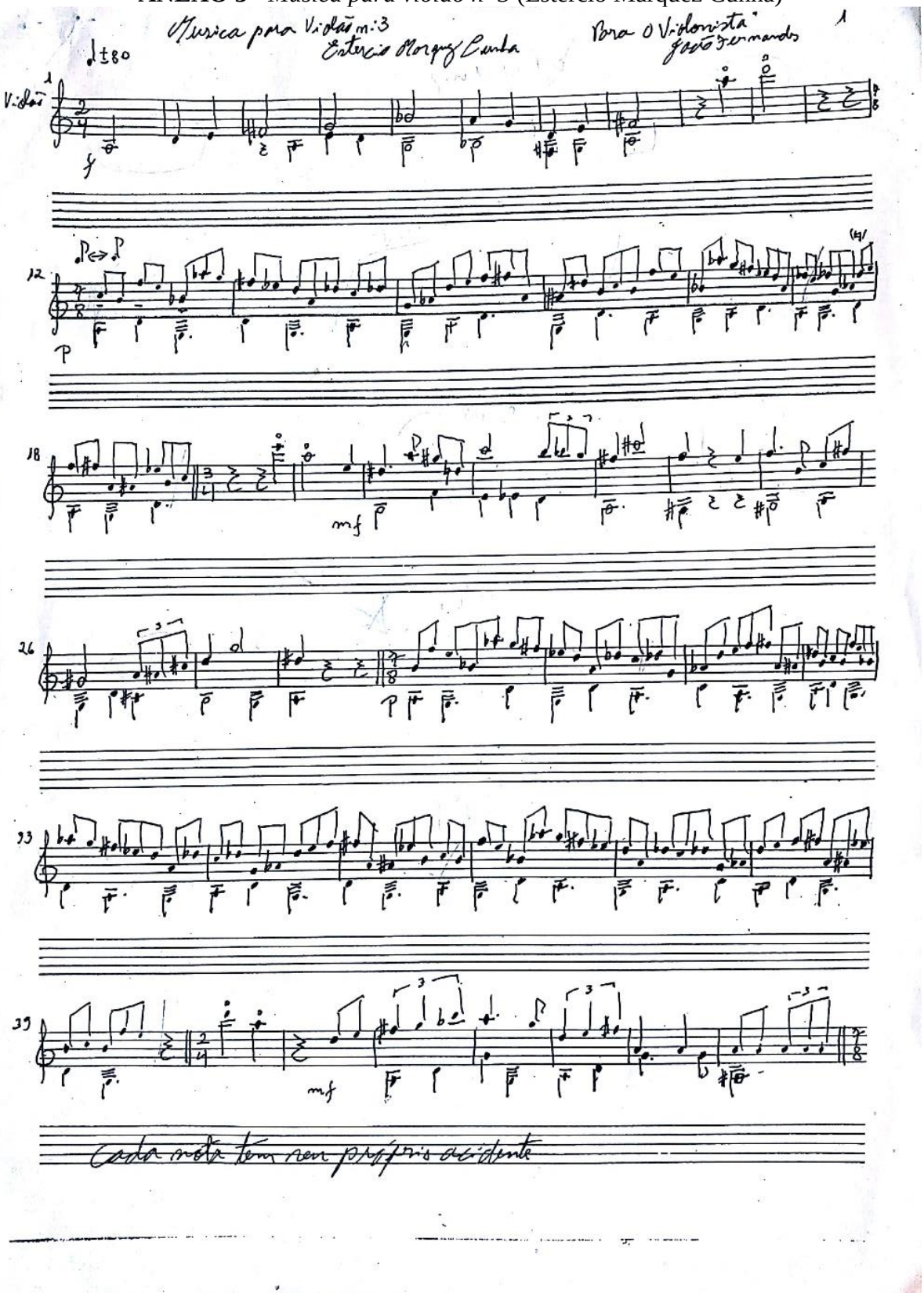
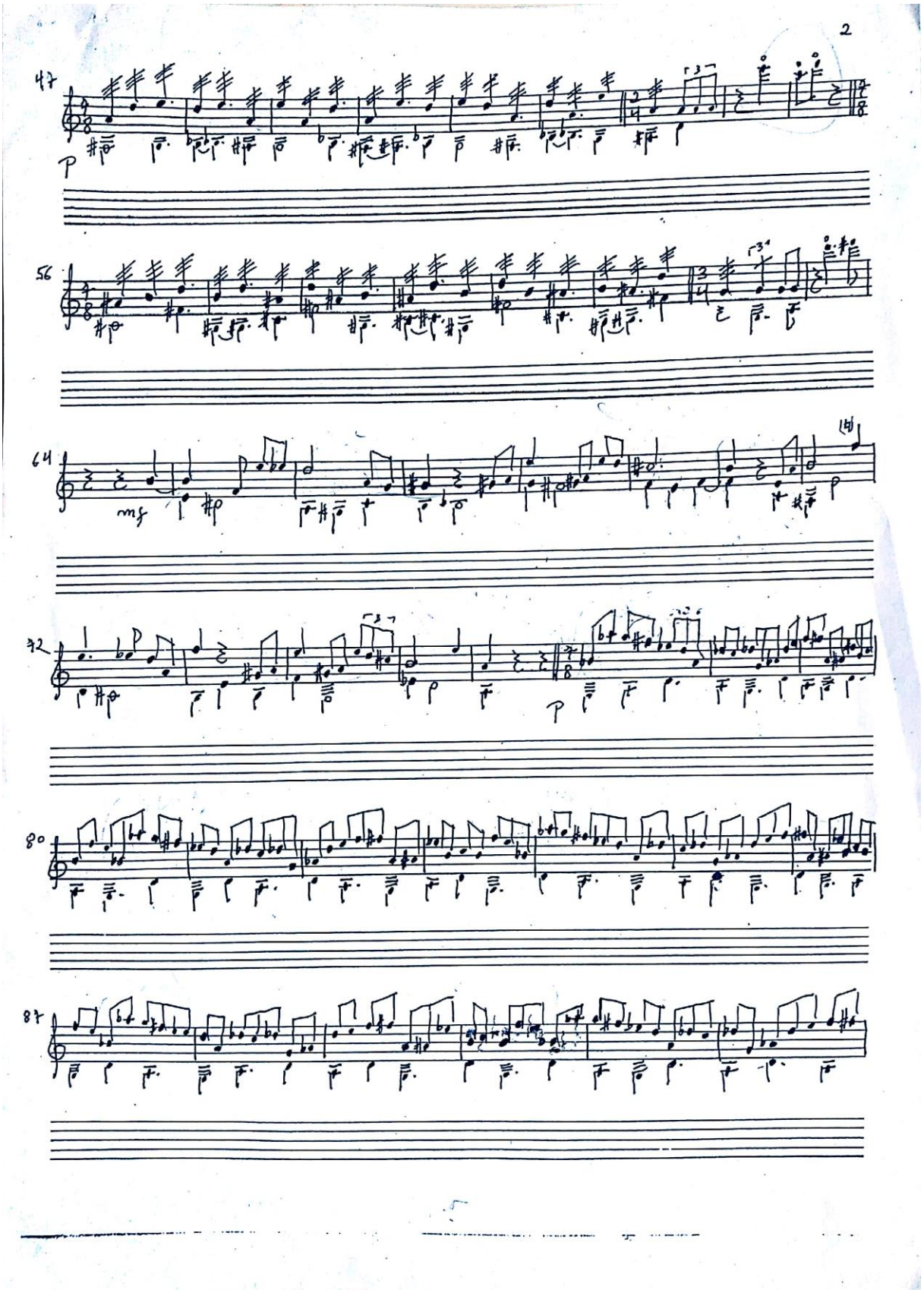
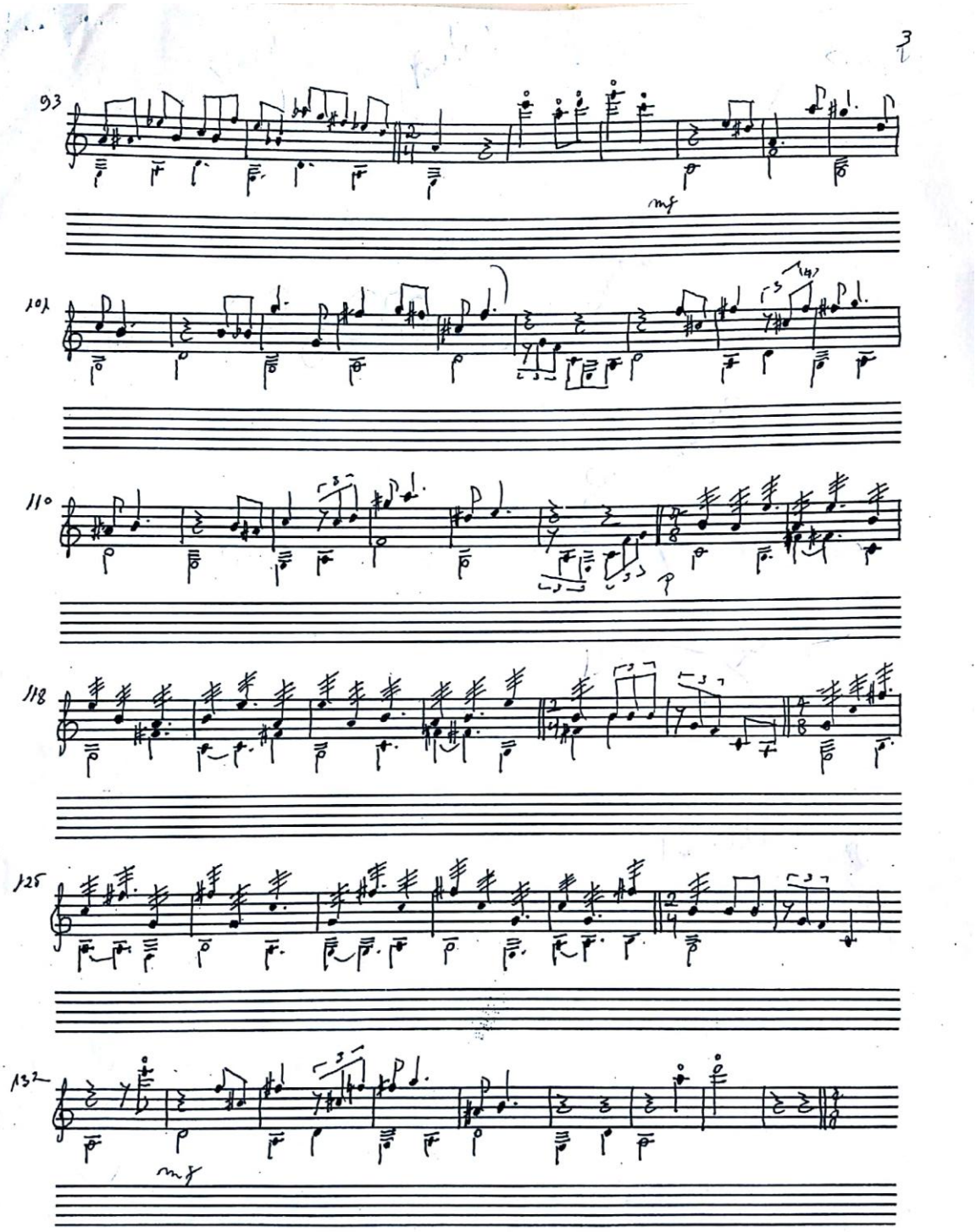
Meninos de Dalvaci – Autor desconhecido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n1h3f983qXE>. Acesso em 15 de janeiro de 2018.

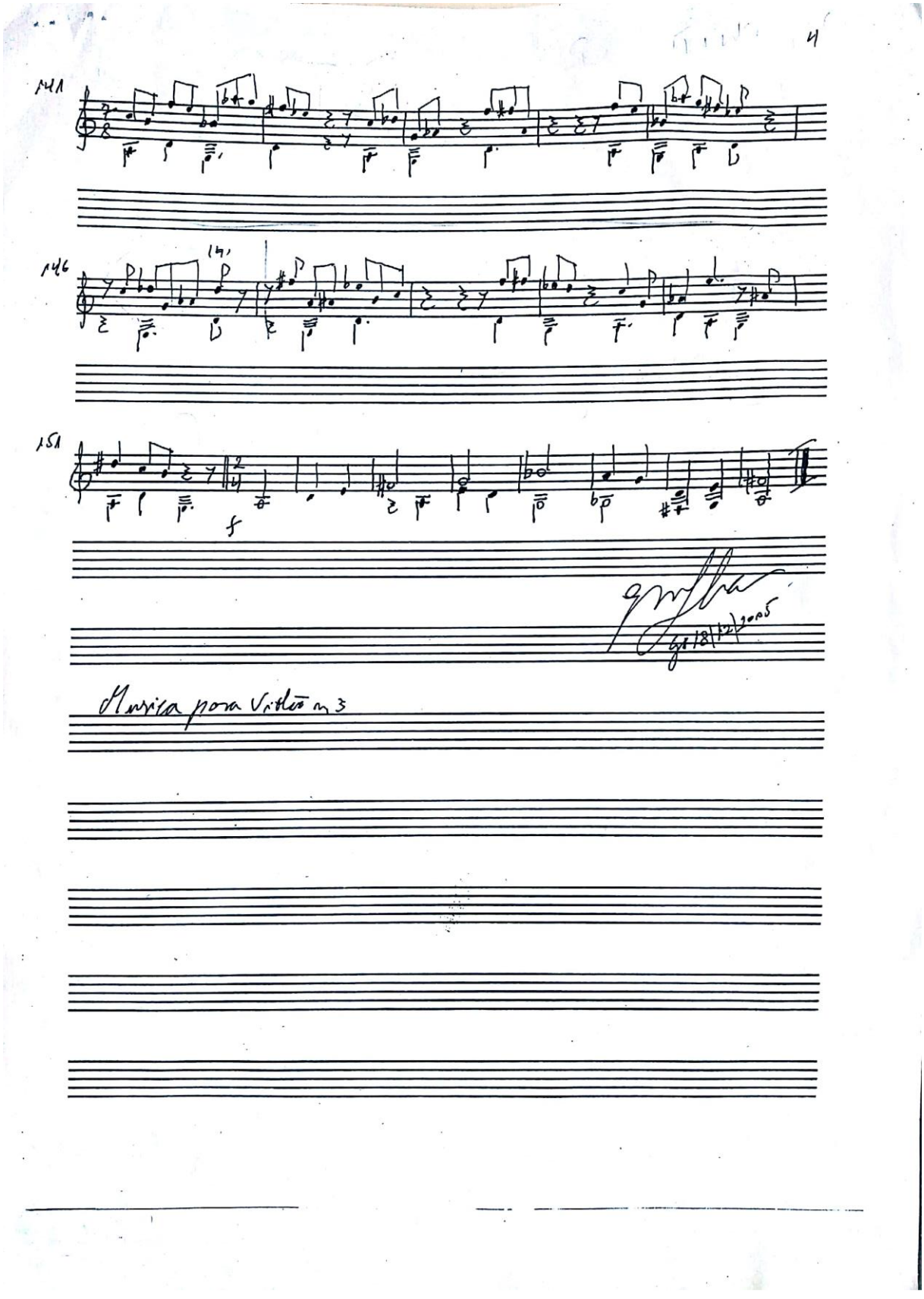
Odeon – Ernesto Nazareth. Disponível em: <https://http://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2012/03/brazil_songs-vol1.pdf>. Acesso em 06 de fevereiro de 2018.

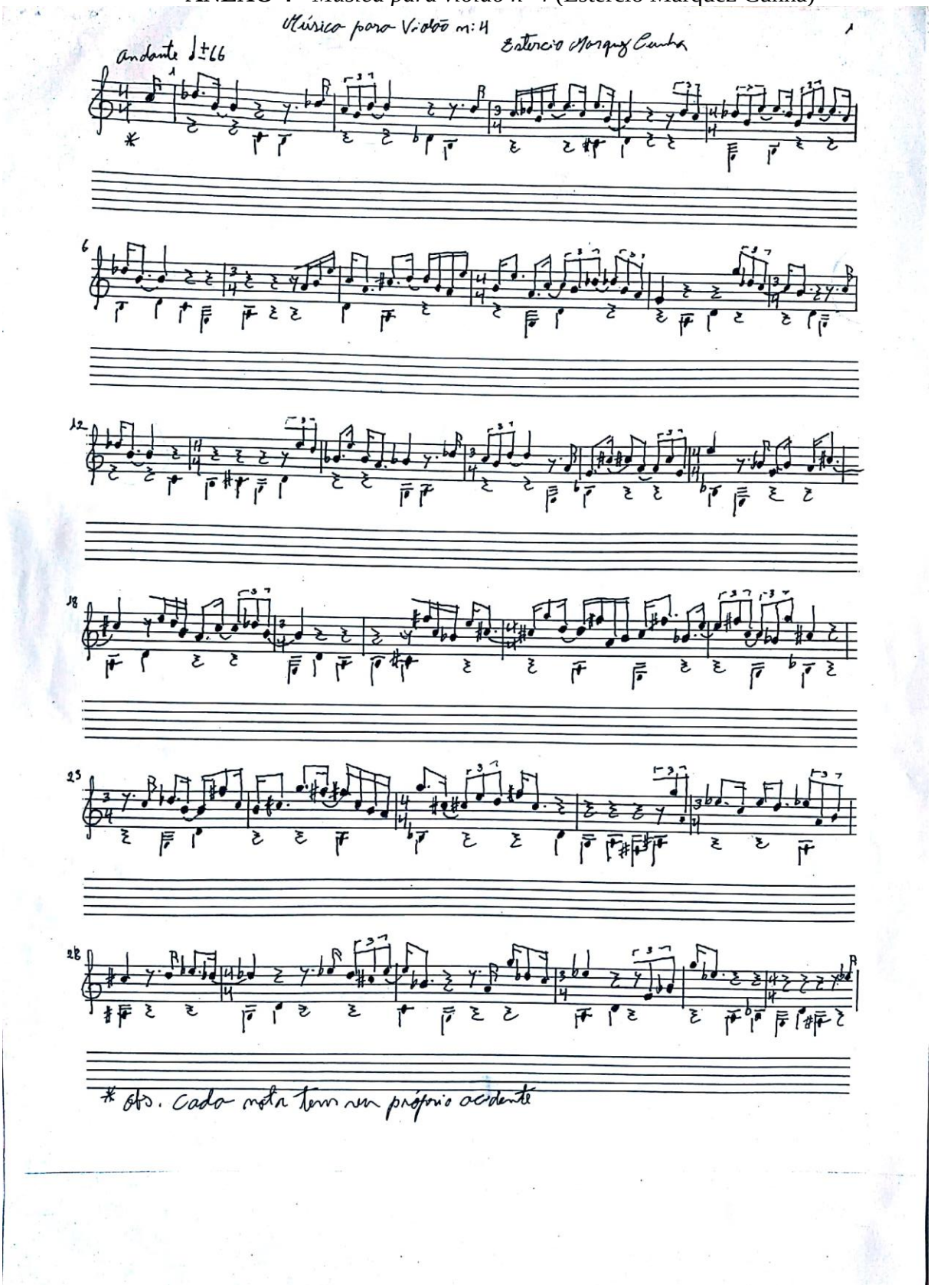
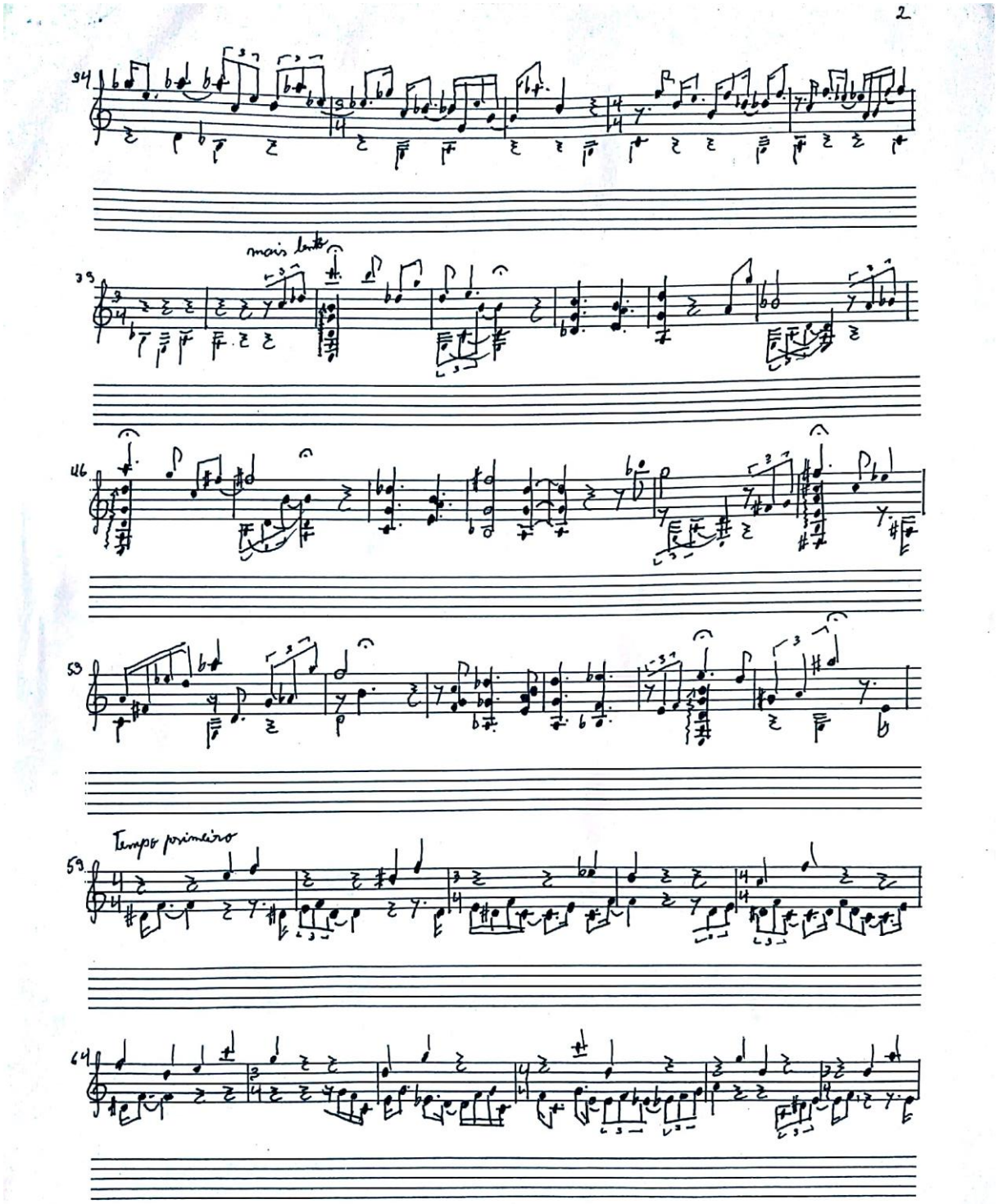
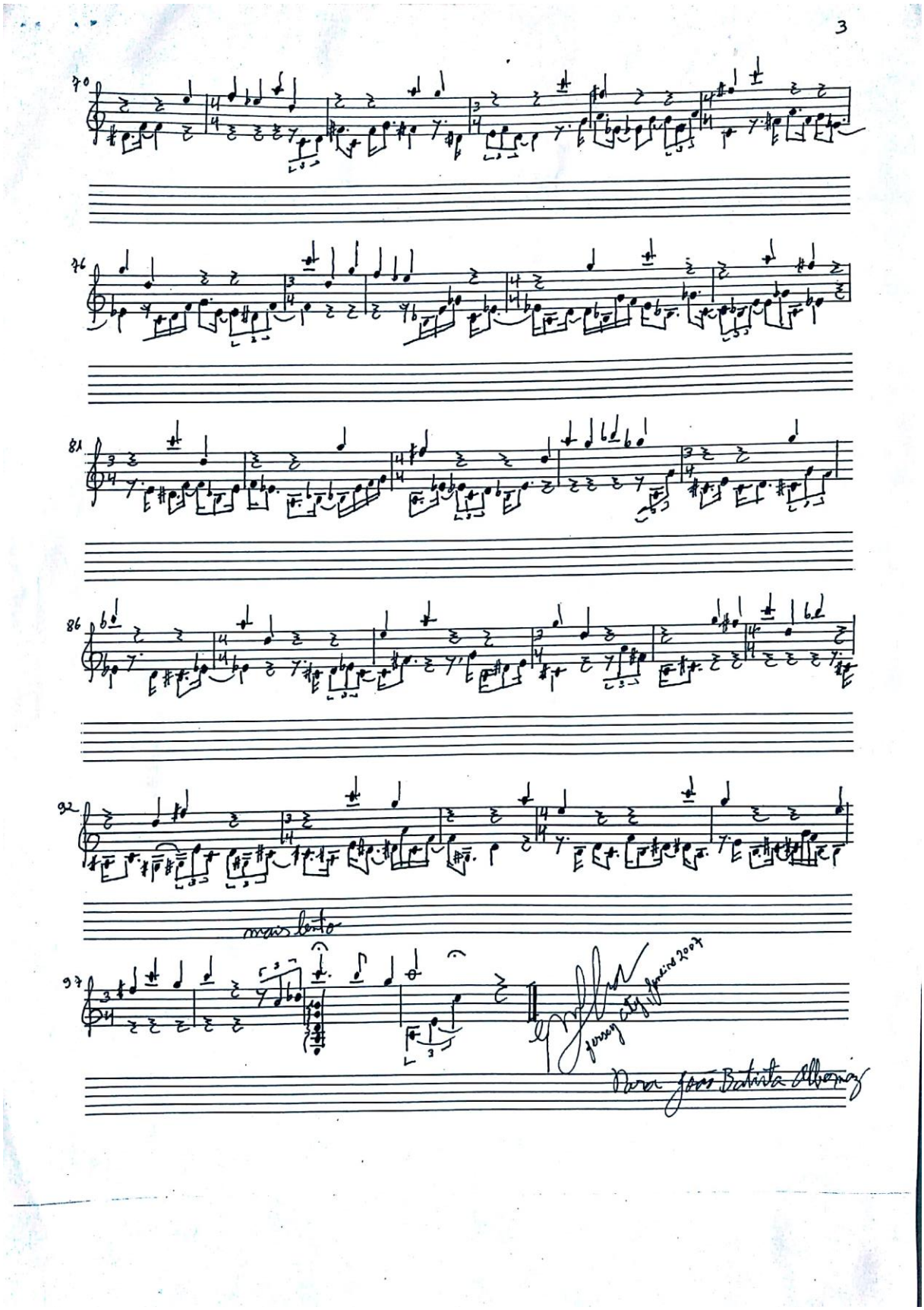
Programa de Concerto – Eduardo Meirinhos e Ângela Barra. Disponível em: <http://musicagoias.com/angela-e-eduardo>. Acesso em: 17 de setembro de 2017.

Sons de Carrilhões (maxixe-choro) - João Guimarães Pernambuco. Disponível em: http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/0/0b/IMSLP487511-PMLP789582-Pernambuco_Sons_de_carrilhoes.pdf. Acesso em 06 de fevereiro de 2018.

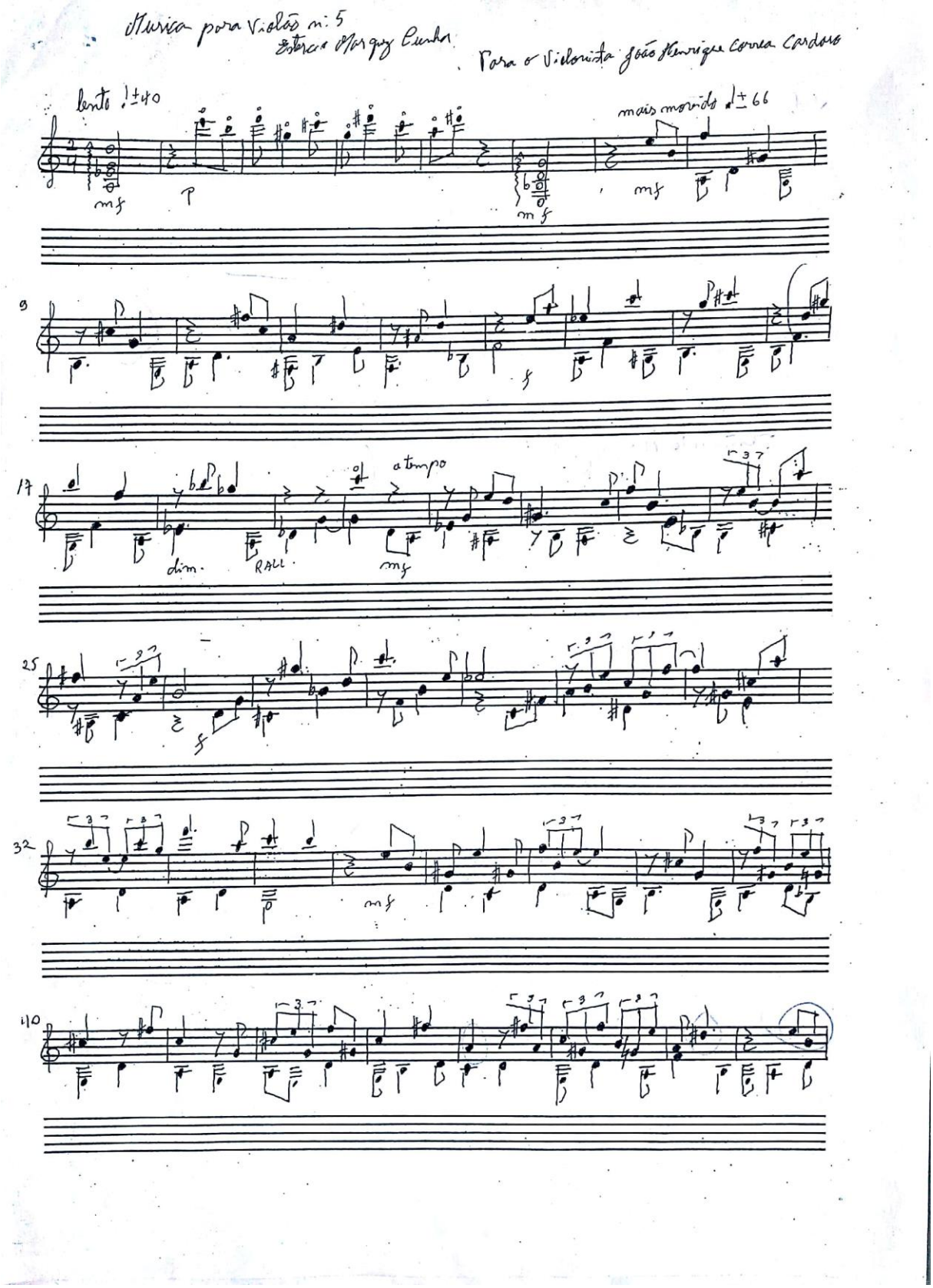
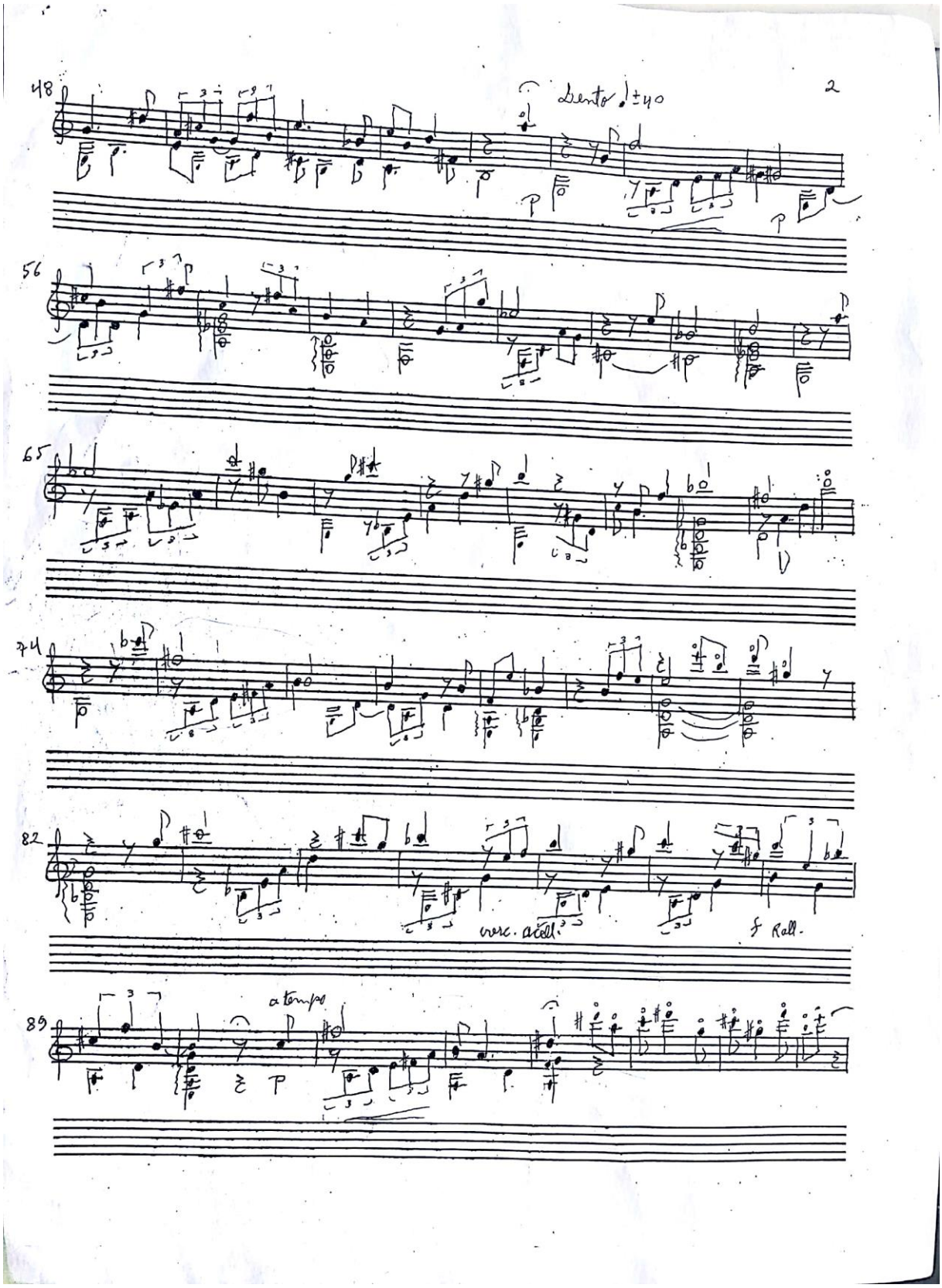
**ANEXO 1 -** *Música para violão nº1* (Estércio Marquez Cunha)

**ANEXO 2 -** *Música para violão nº2* (Estércio Marquez Cunha)

circ.
mf
circ. aall.
RAPIDO
RALL..
MODERADO
mf
RÁPIDO
CALMO

**ANEXO 3** - *Música para violão nº 3* (Estércio Marquez Cunha)

2
47
56
64
mf
72
80
87

3
93
mf
101
110
p
118
125
132
mf


4
141
146
151
f
Música para Violão n 3

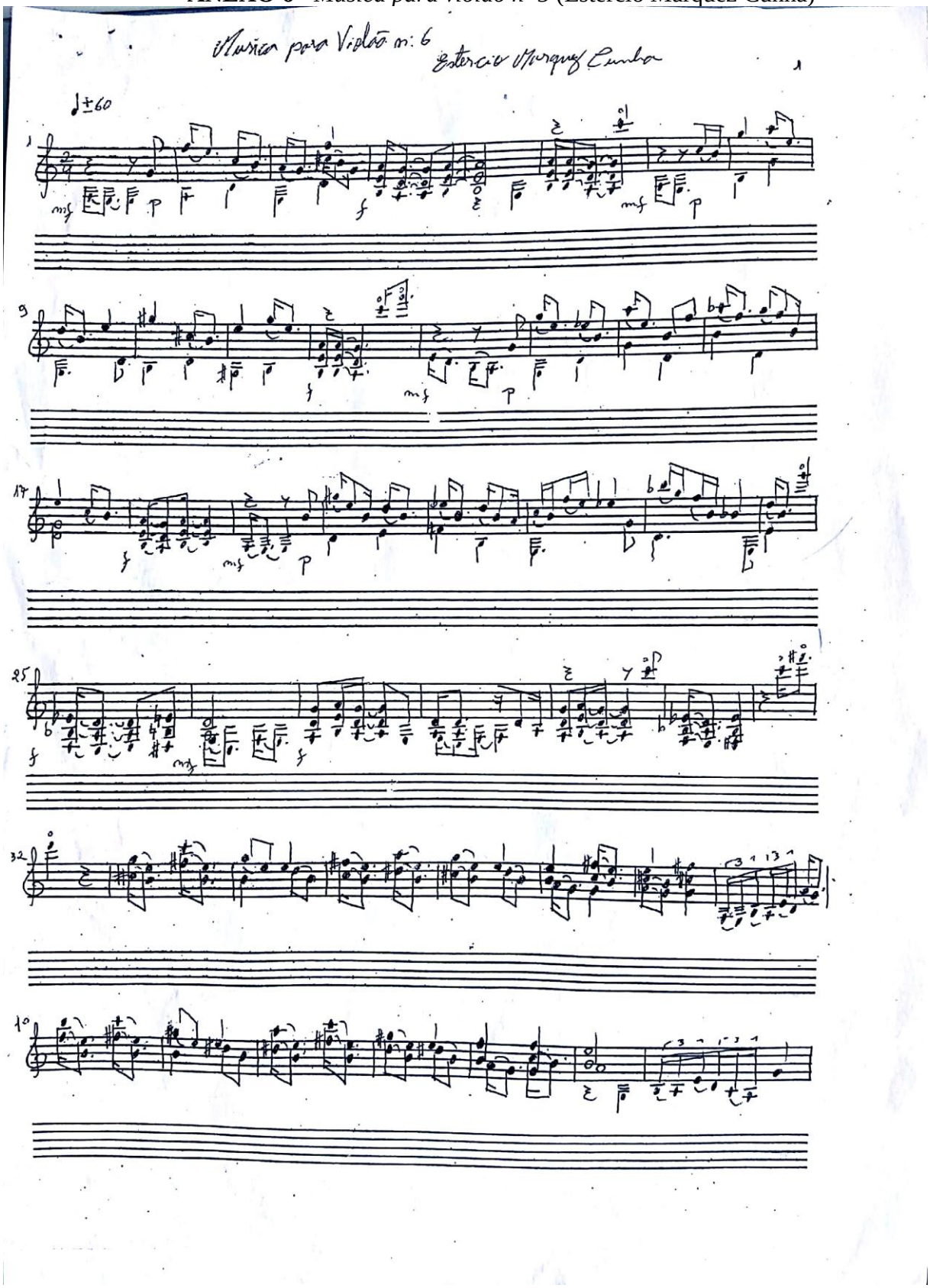
**ANEXO 4** - *Música para violão nº 4* (Estércio Marquez Cunha)

2
94
mais lento
39
46
53
Tempo primeiro
59
64

3
70
76
81
86
92
97
mais lento

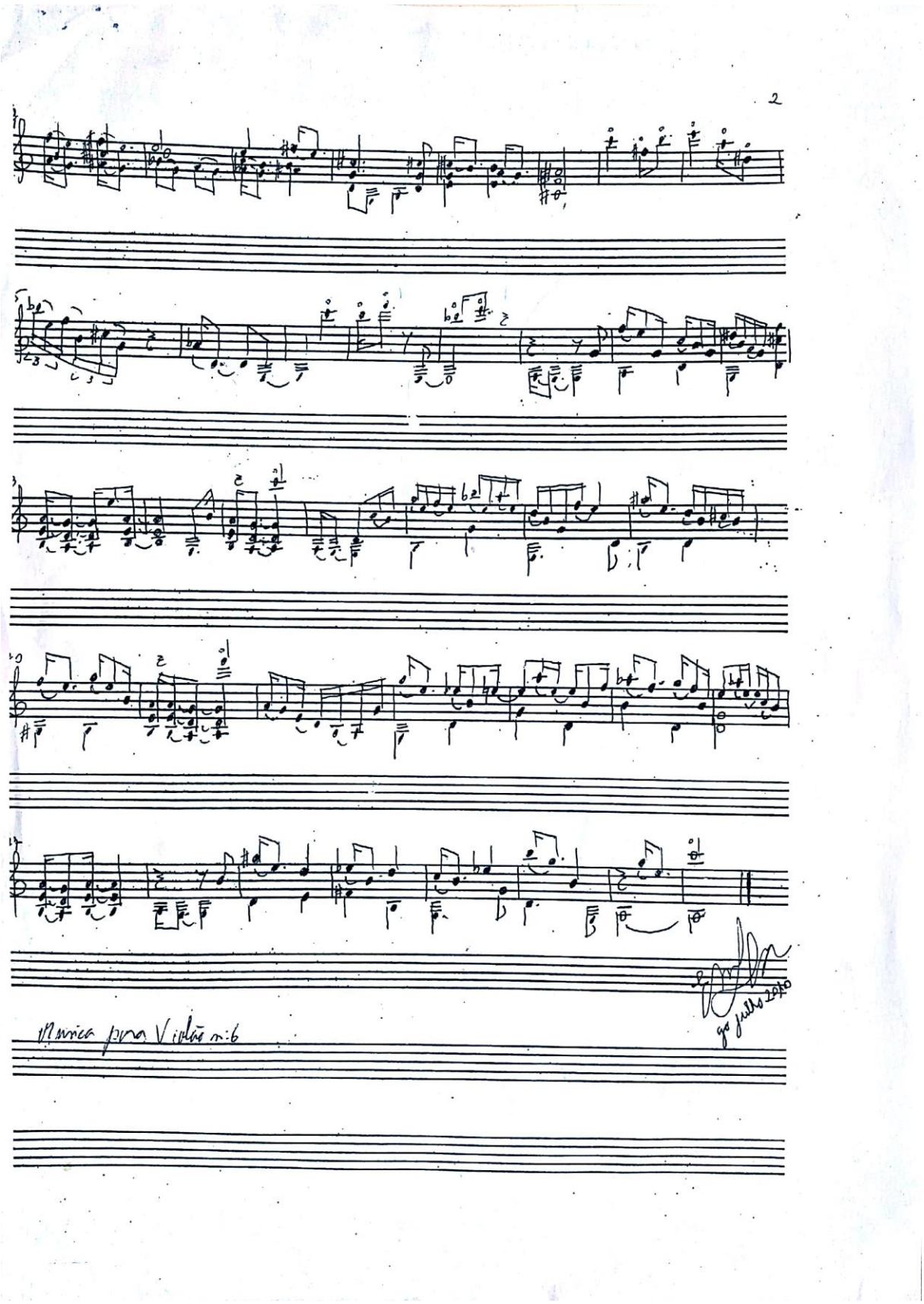
**ANEXO 5 -** *Música para violão nº 5* (Estércio Marquez Cunha)



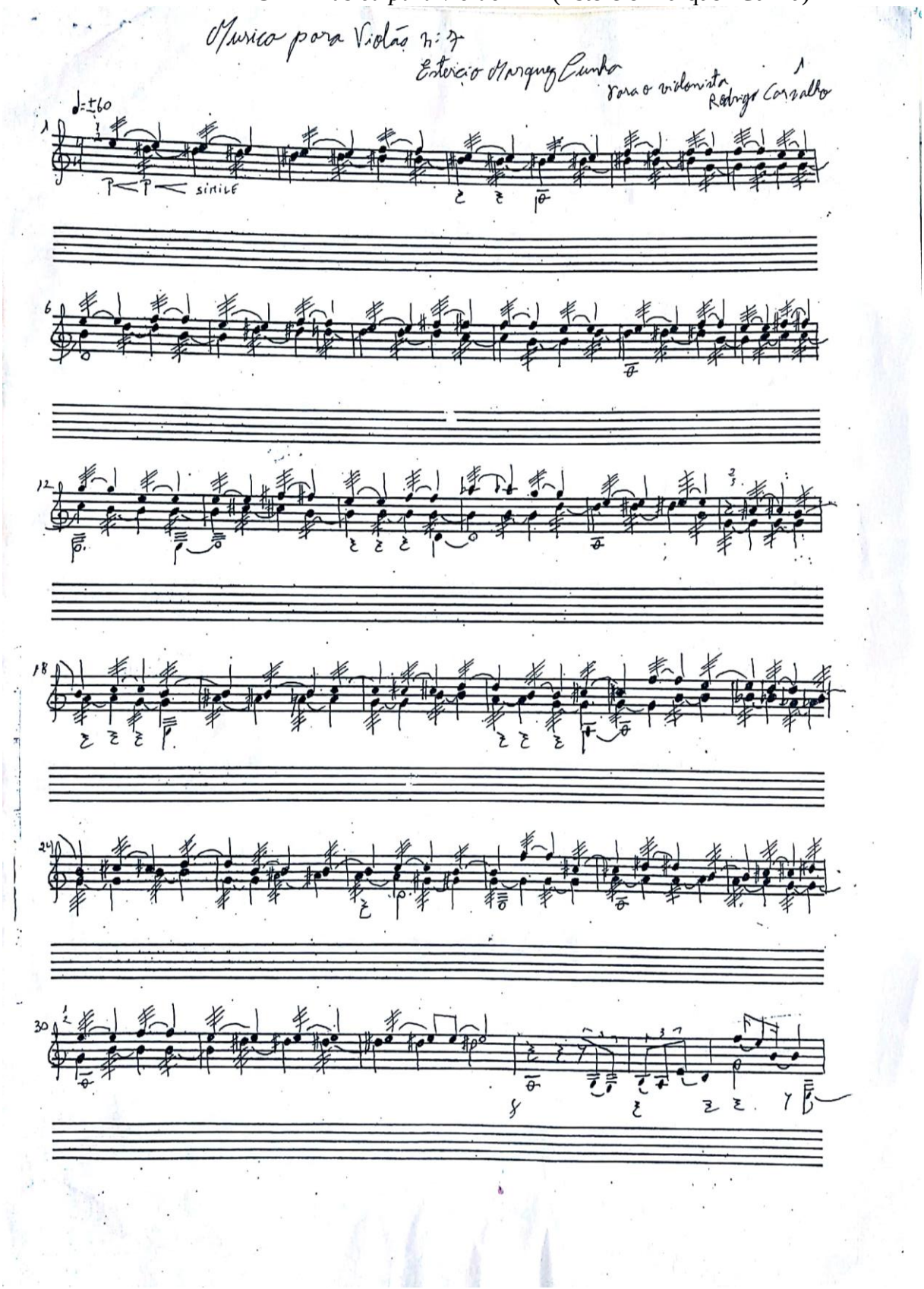
48
Lento ♩=40
2
56
65
74
82
cresc. accell.
f Rall.
89
a tempo

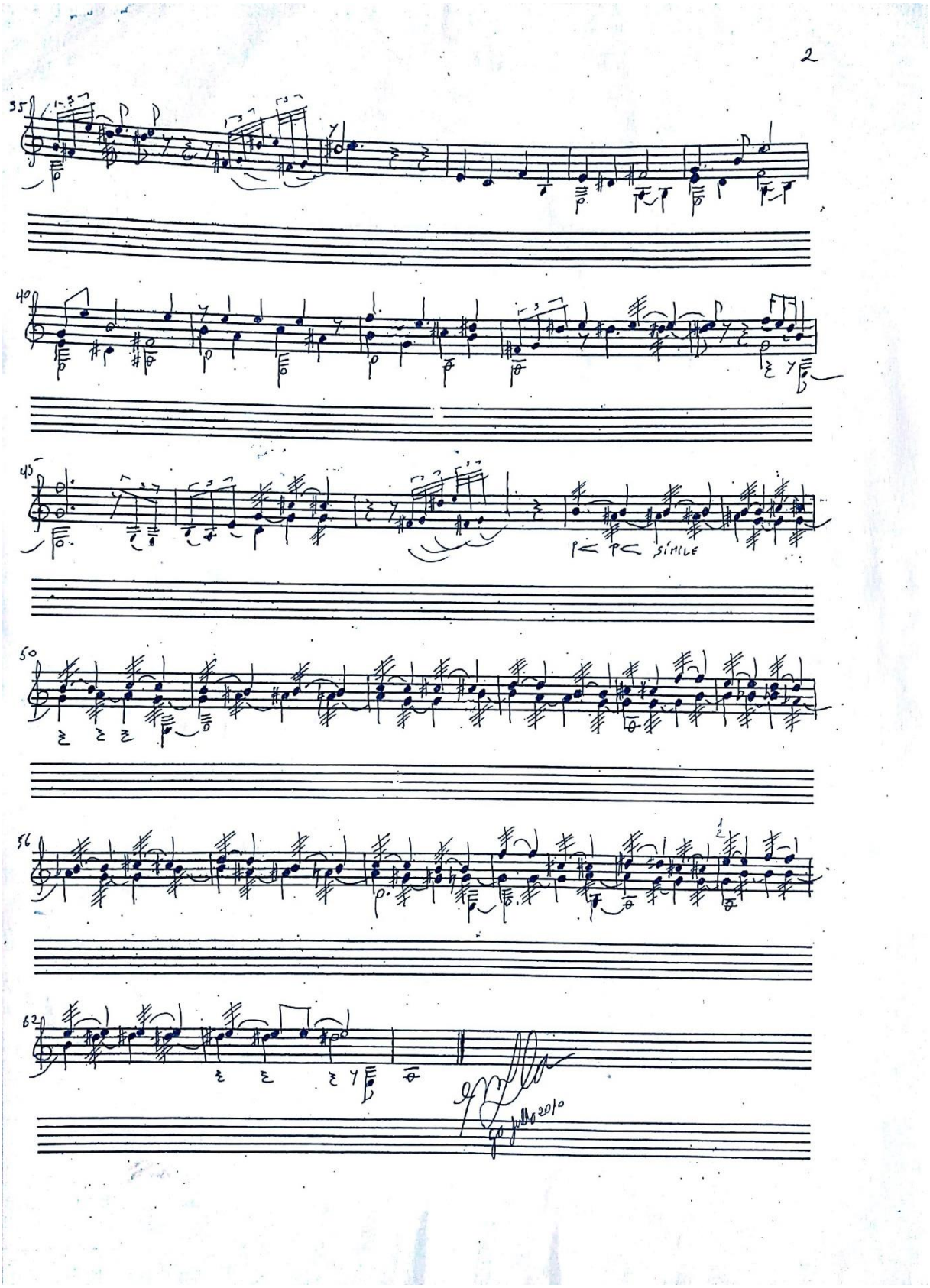
**ANEXO 6 -** *Música para violão nº 5* (Estércio Marquez Cunha)



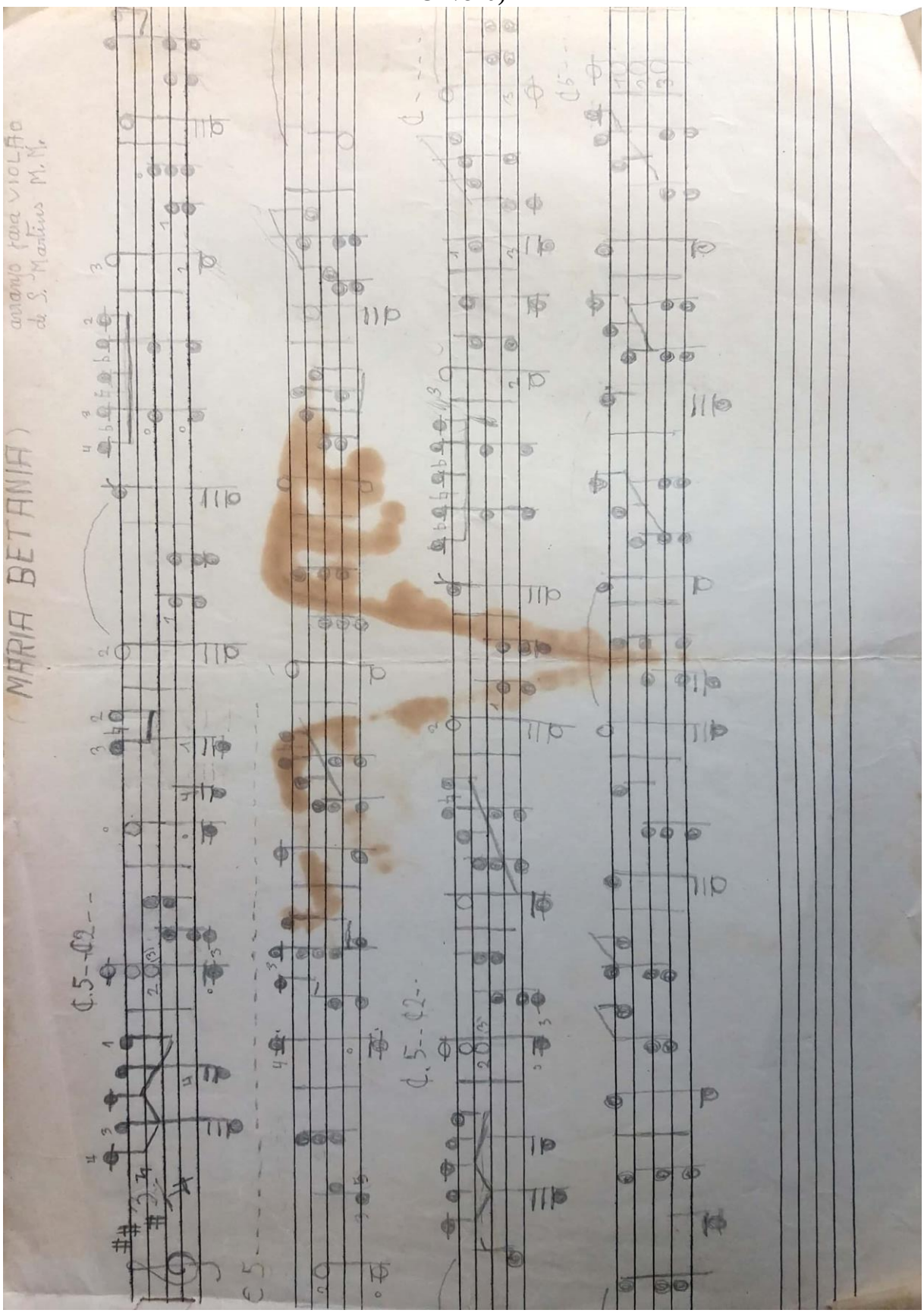

2
Musica para Violão n:6
go julho 2020

**ANEXO 7** - *Música para violão nº 7* (Estércio Marquez Cunha)

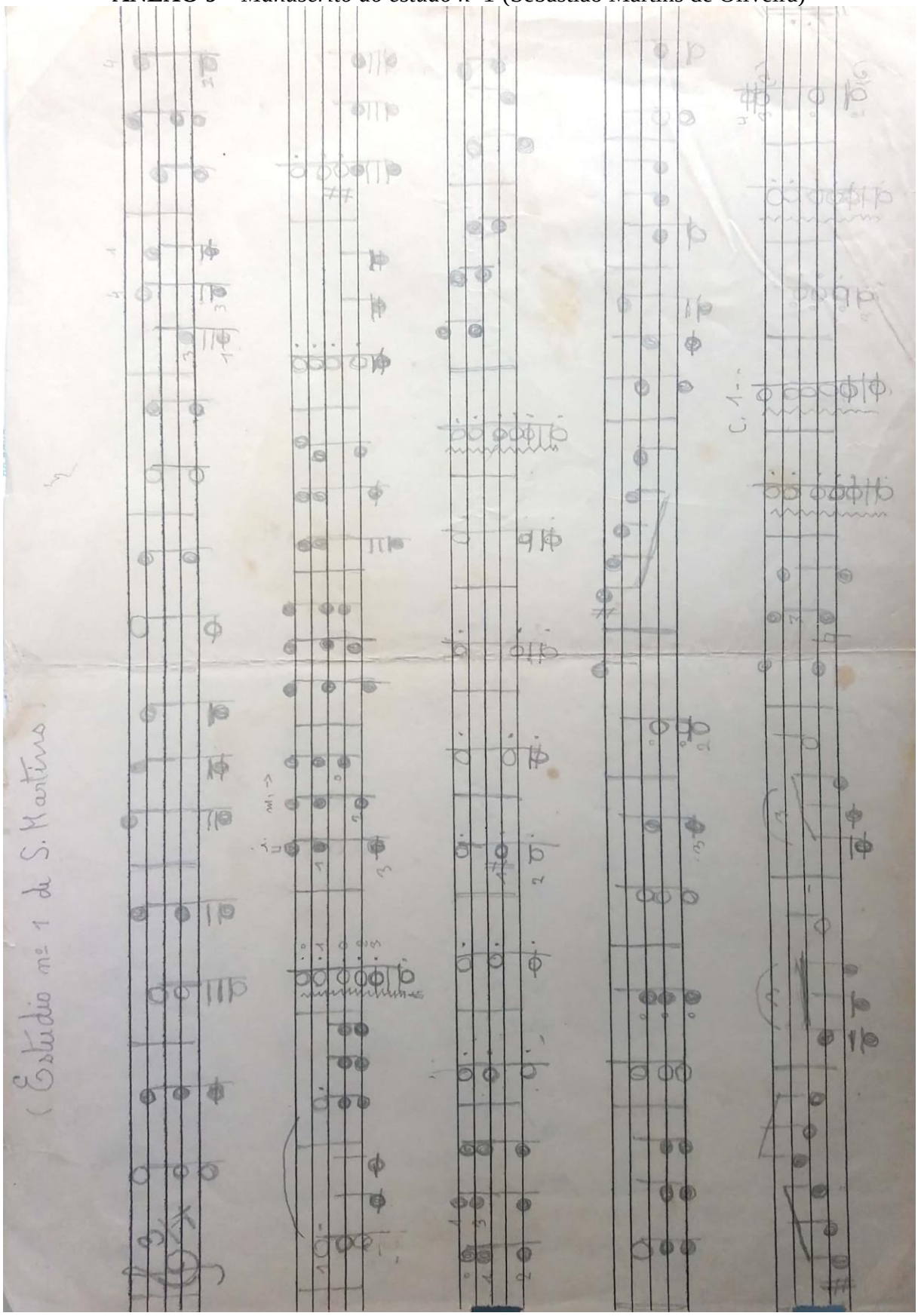



2
35
40
45
SIMILE
50
56
62

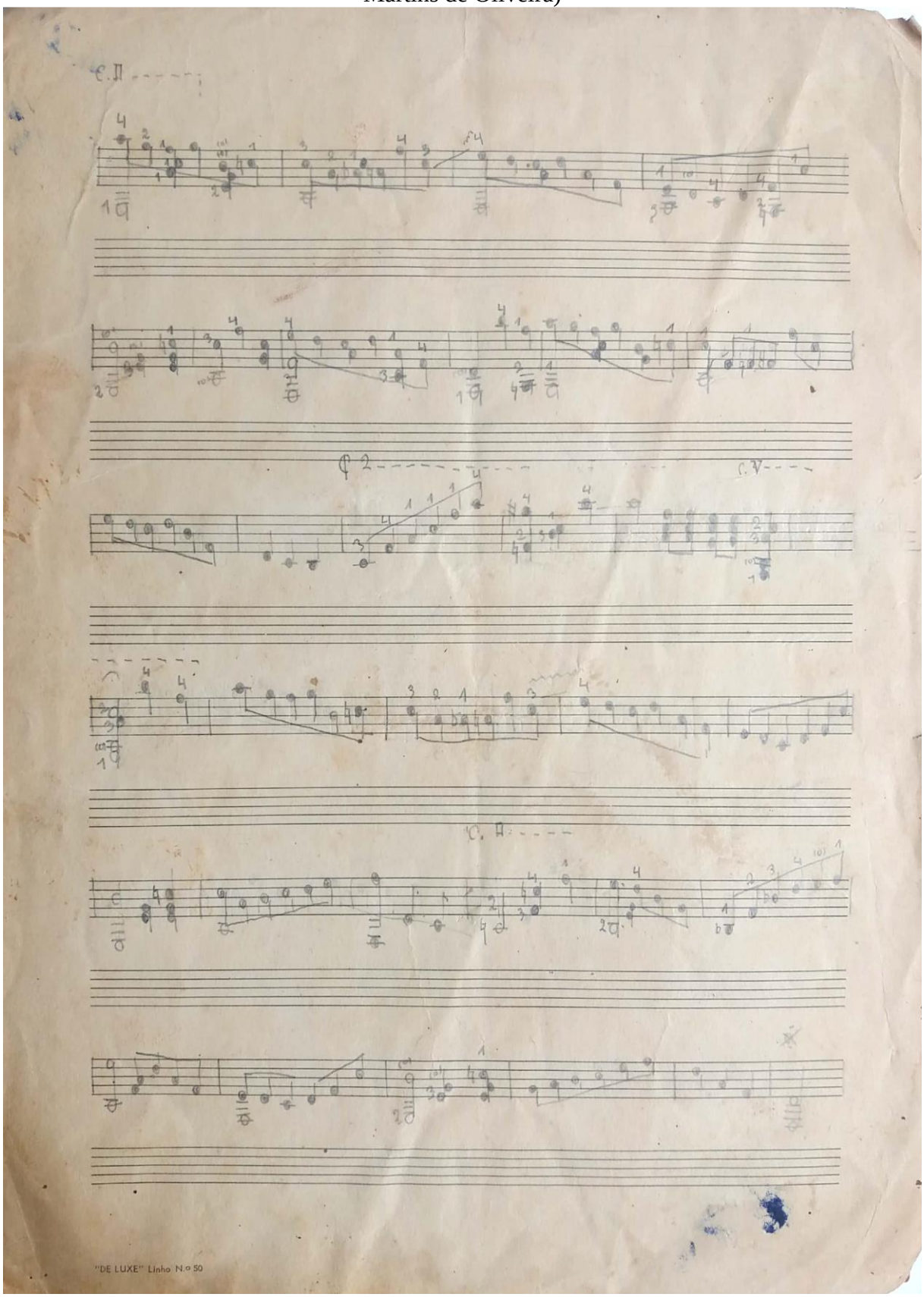
**ANEXO 8 -** Manuscrito da peça *Maria Betânia* (arquivo Família de Sebastião M. de Oliveira)

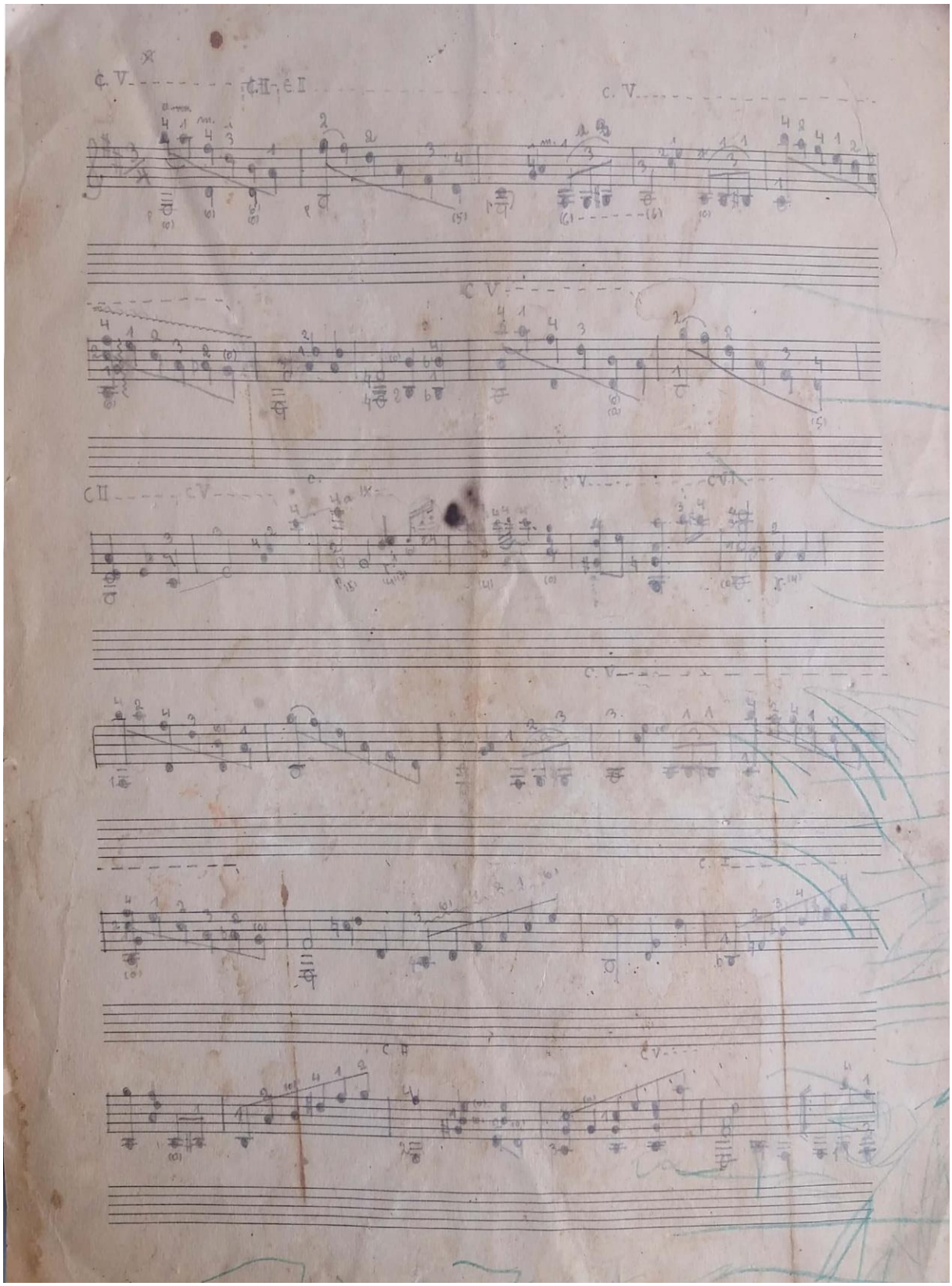


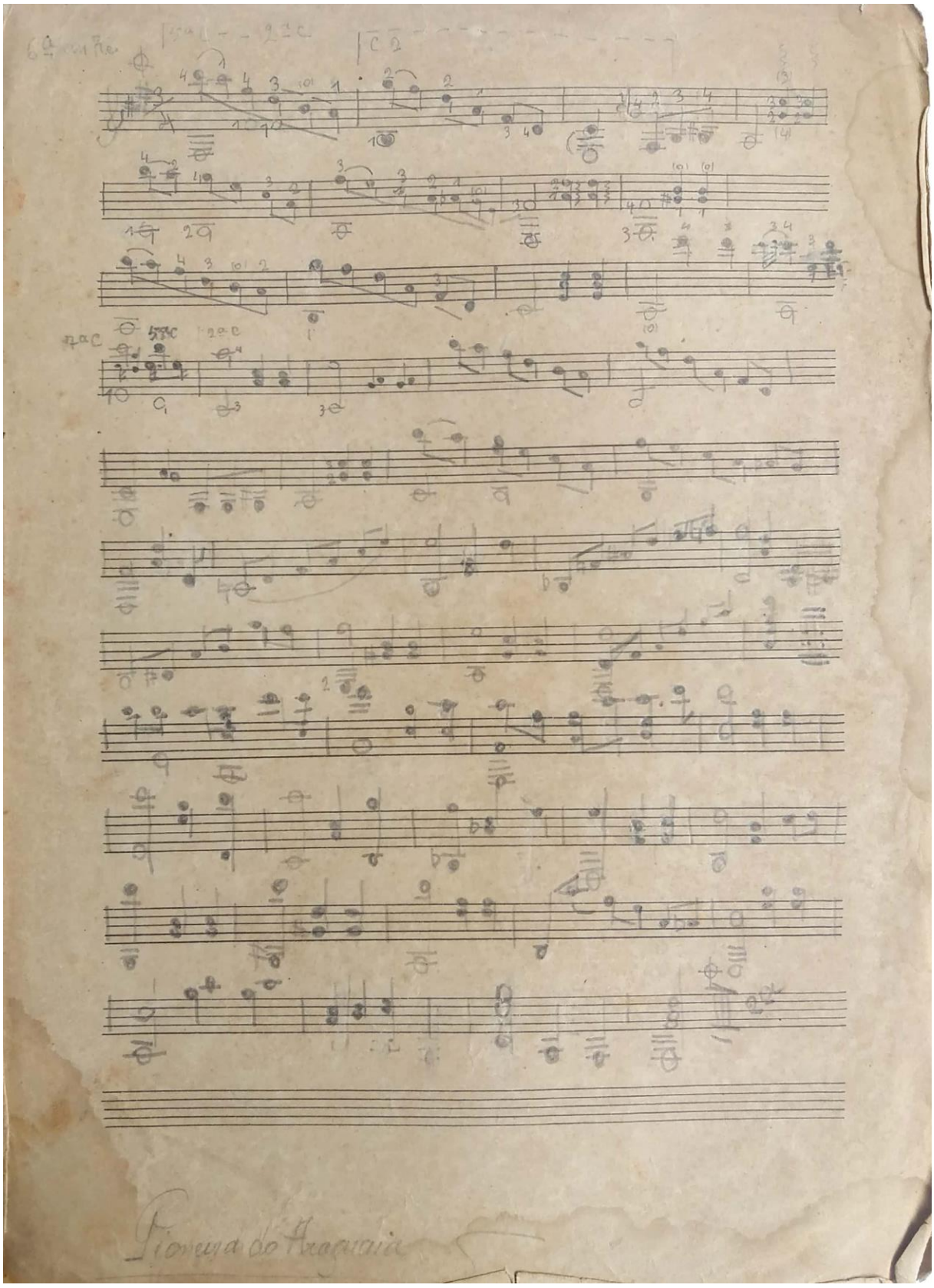
**ANEXO 9 –** *Manuscrito do estudo nº 1* (Sebastião Martins de Oliveira)

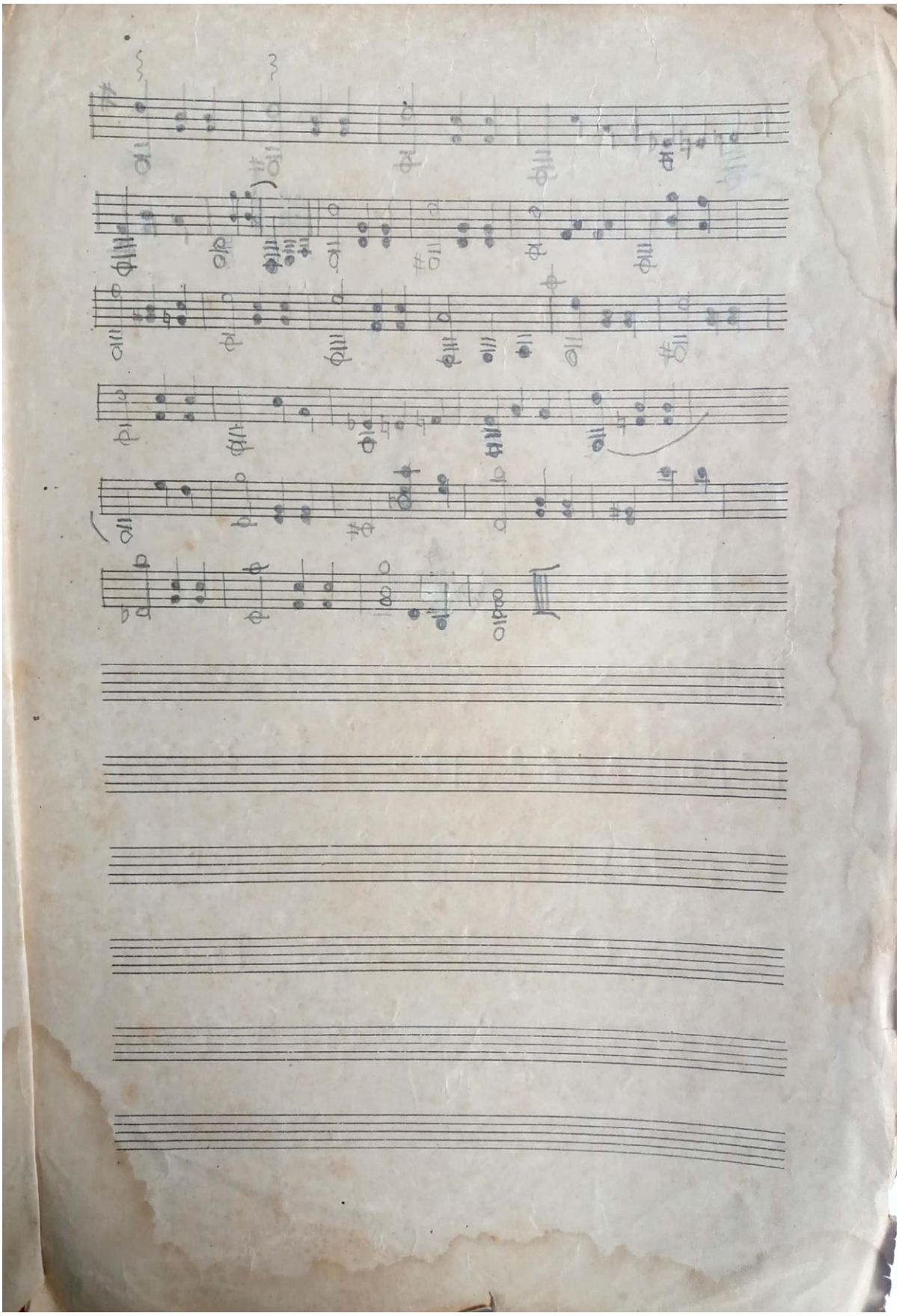


**ANEXO 10 –** Trecho do manuscrito da peça *Recordação de Vila Boa* (Sebastião Martins de Oliveira)

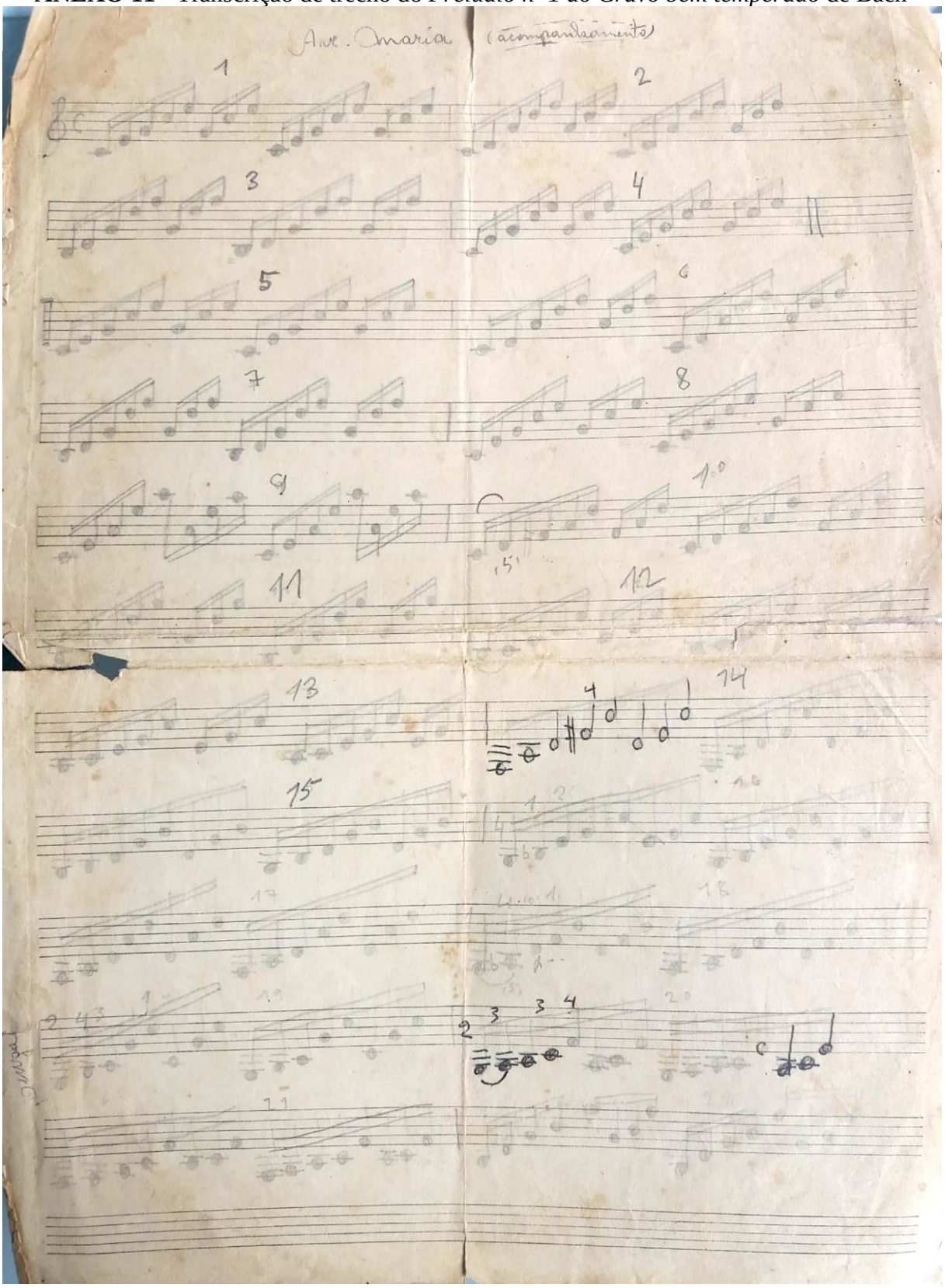


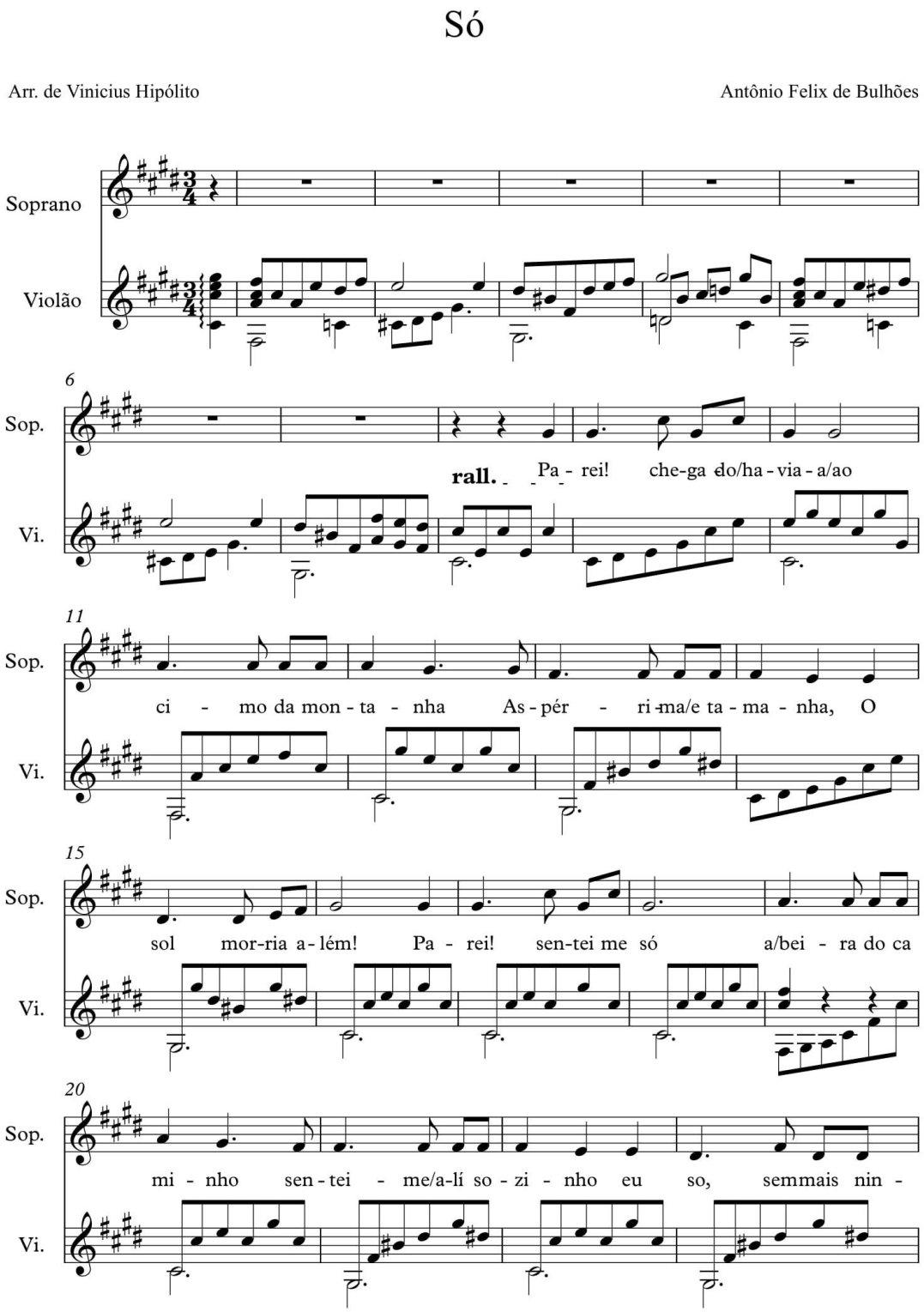
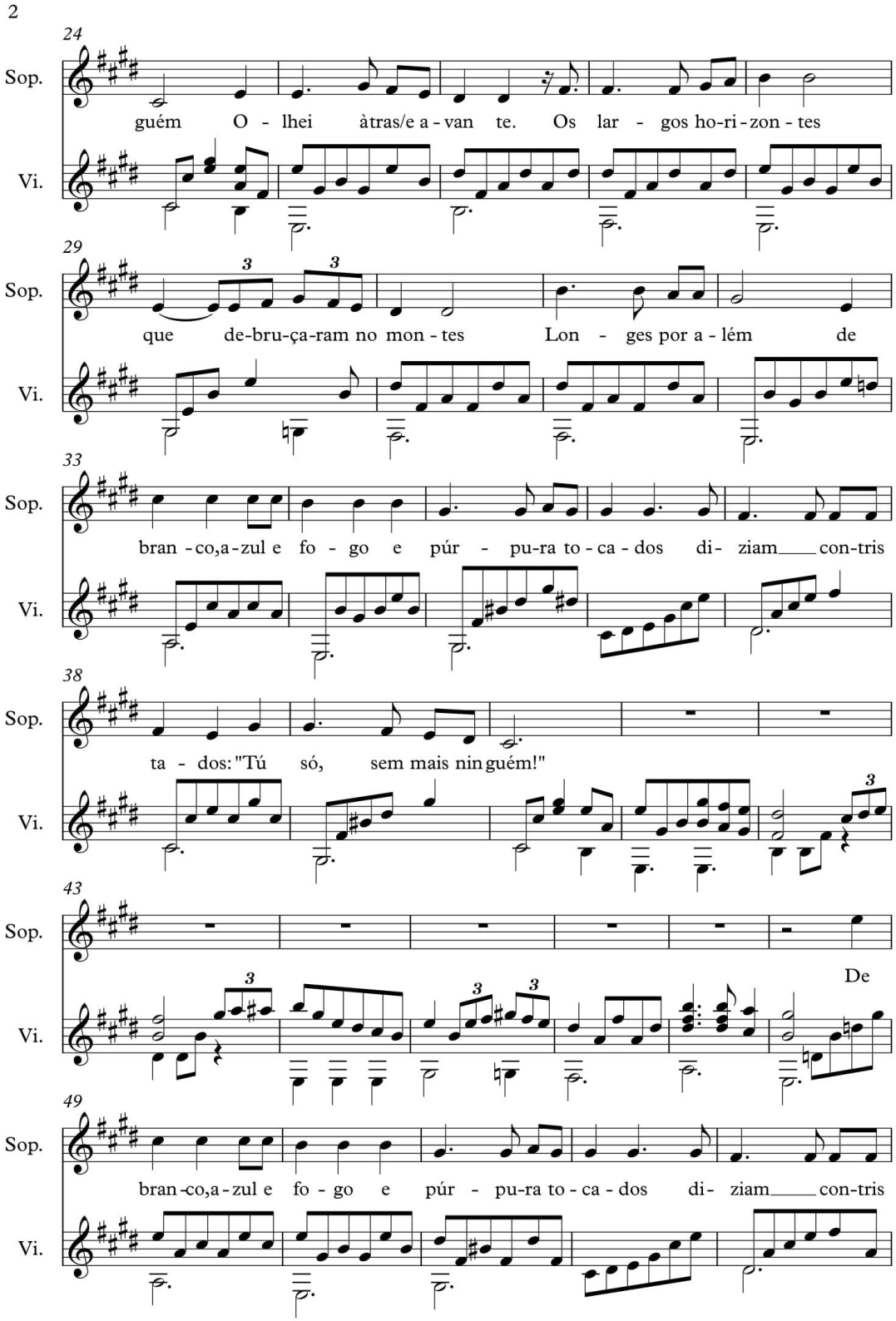
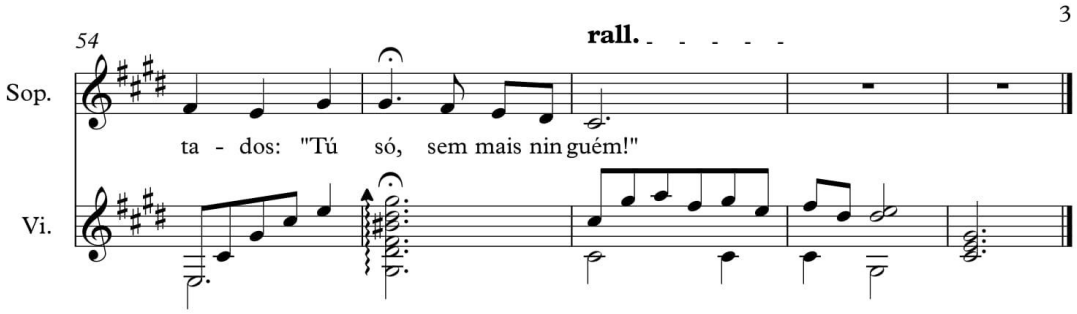



Fioreya do Araçuaia



**ANEXO 11 -** Transcrição de trecho do *Prelúdio nº 1 do Cravo bem temperado* de Bach



**ANEXO 12 –** Arranjo para violão e voz, produzido pelo autor, da peça *Só* (Antônio Felix de Bulhões)

2
24
Sop.
guém O - lhei àtras/e a - van te. Os lar - gos ho-ri - zon - tes
Vi.
29
Sop.
que de-bru-ça-ram no mon - tes Lon - ges por a - lém de
Vi.
33
Sop.
bran - co,a - zul e fo - go e púr - pu-ra to - ca - dos di- ziam con-tris
Vi.
38
Sop.
ta - dos: "Tú só, sem mais ninguém!"
Vi.
43
Sop.
De
Vi.
49
Sop.
bran - co,a - zul e fo - go e púr - pu-ra to - ca - dos di- ziam con-tris
Vi.

3
54
rall.
Sop.
ta - dos: "Tú só, sem mais nin guém!"
Vi.

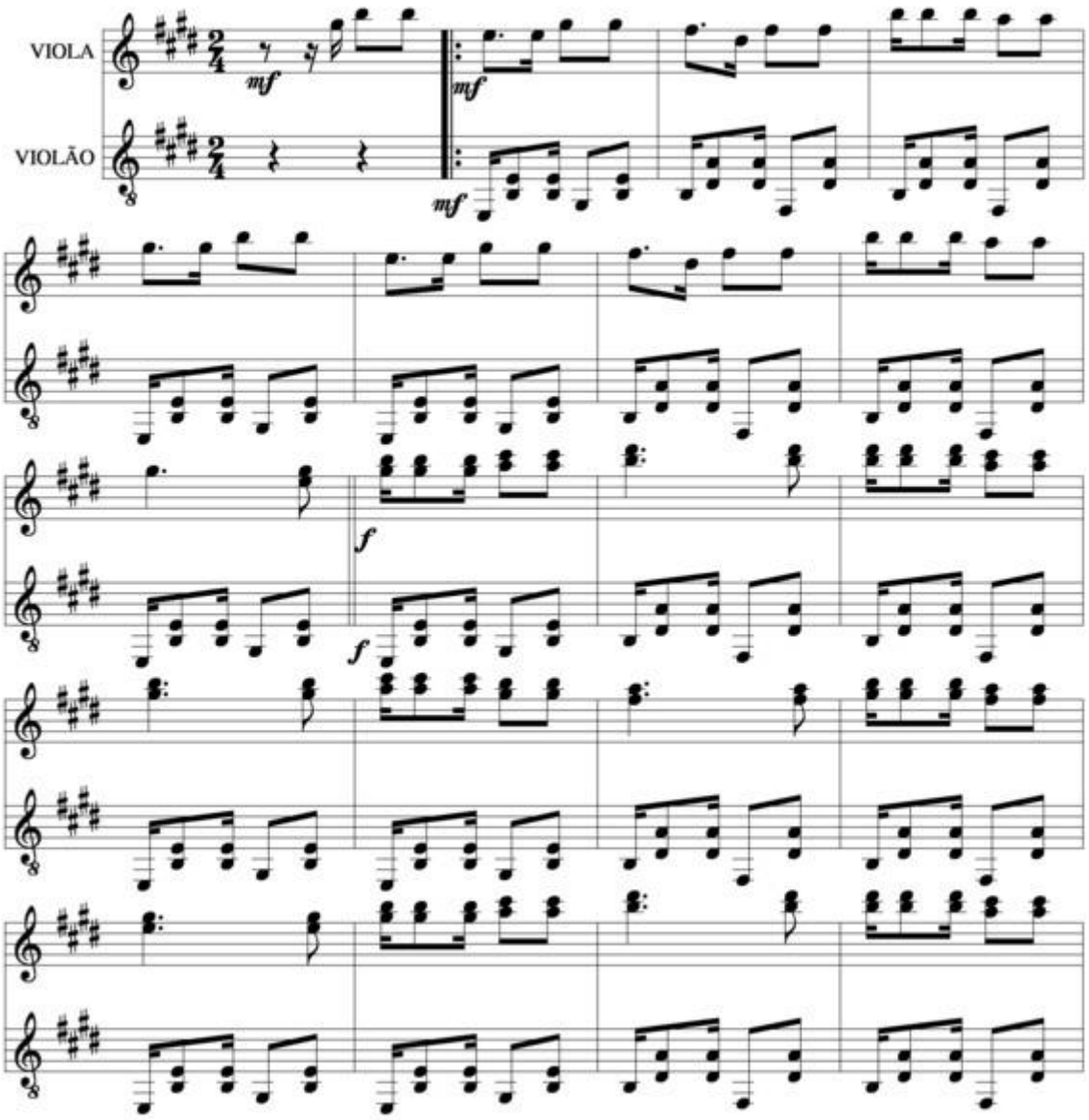
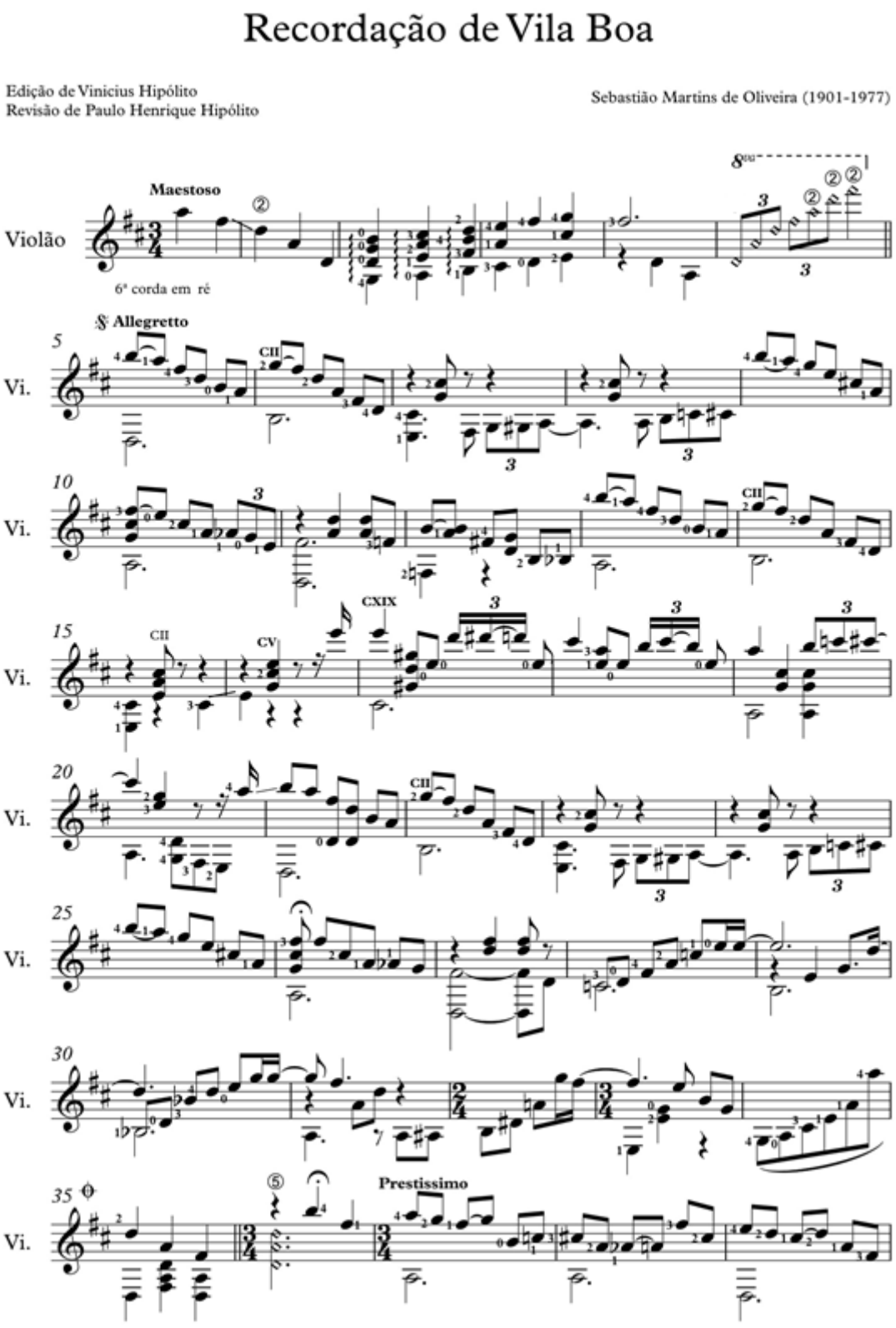
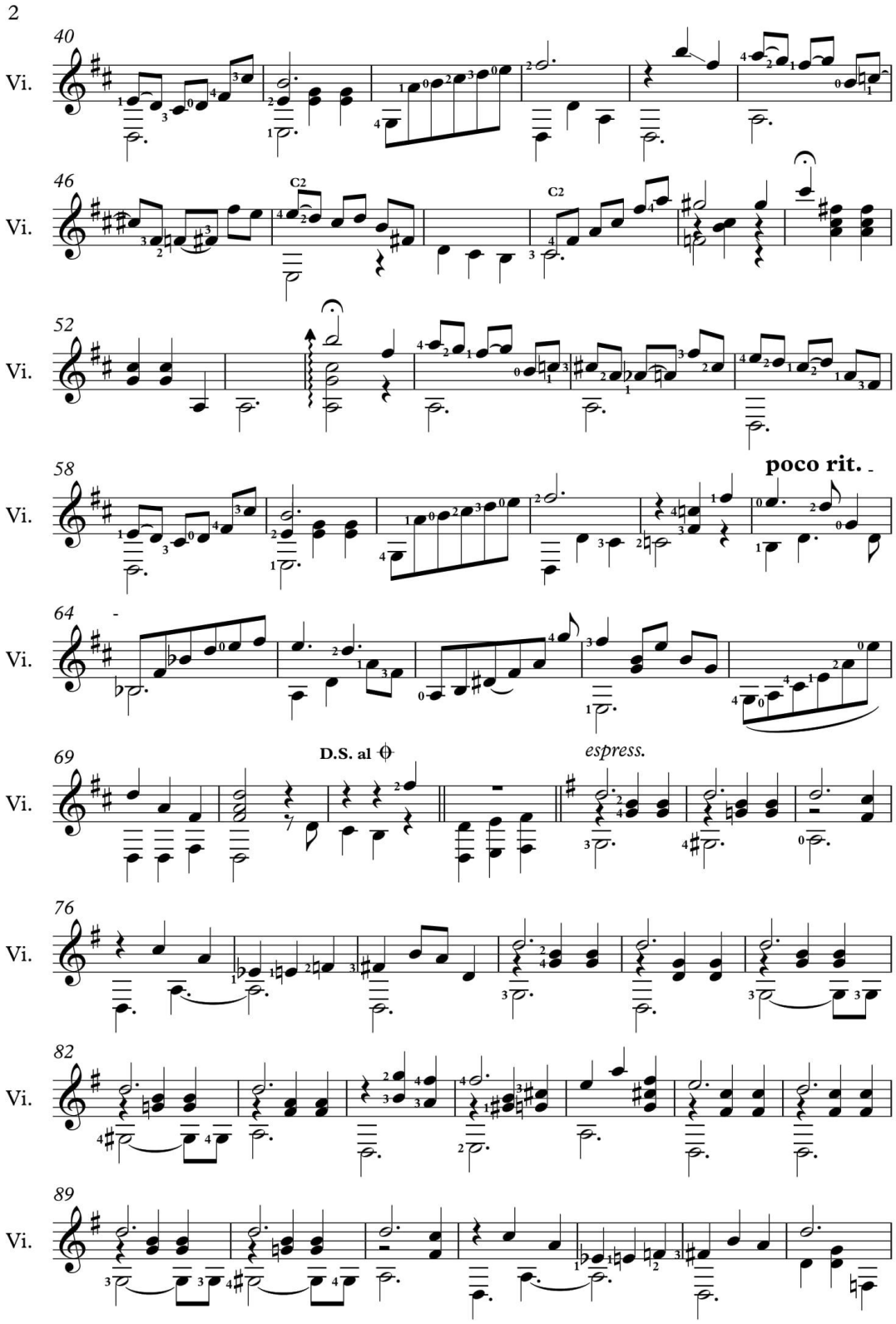
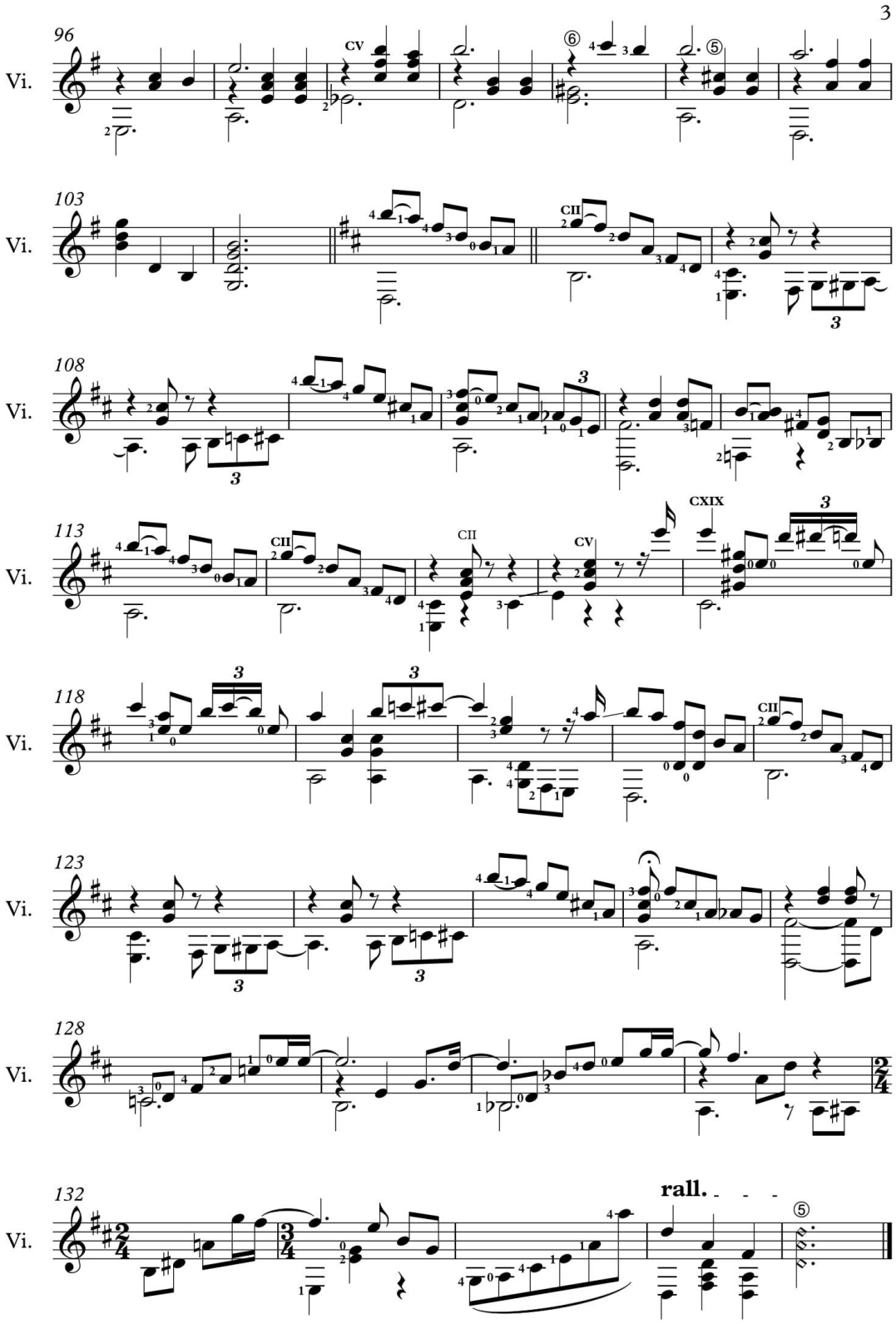
**ANEXO 13** - *Samba Caipira* (Palmeira e Piraci)

# SAMBA CAIPIRA

www.superpartituras.com.br

VIOLA - Afinação: Cebolão em MI
VIOLÃO - Afinação normal, no Diapasão
Arranjo: Antônio Célio - 02/08/2006

♩ = 92

Palmeira/Piraci
Gravação: Poly

**ANEXO 14 –** Transcrição realizada pelo autor da peça *Recordação de Vil*a (Sebastião Martins de Oliveira)

2
40
Vi.
46
C2
C2
Vi.
52
Vi.
58
poco rit.
Vi.
64
Vi.
69
D.S. al
espress.
Vi.
76
Vi.
82
Vi.
89
Vi.

3
96
Vi.
CV
103
CII
108
113
CXIX
118
123
128
132
rall.