

O violão na sociedade carioca no período de 1900 a 1930: técnicas, estéticas e ideologias

Fernanda Maria Cerqueira Pereira
Mestrado em música/UFRJ
e-mail: fernanda_c_pereira@yahoo.com.br

Sumário:

Aspectos da história do violão carioca nas décadas de 1900 a 1910, visando levantamento de repertório e de compositores. Reinterpretação dos dados coletados através da história social e da fenomenologia. A história do violão no Rio de Janeiro vem sendo contada de forma cronológica e factual, a partir de uma visão evolucionista. A presente pesquisa, tendo como foco a escuta de gravações do referido período levantou algumas questões sobre as diferenças entre as “narrativas históricas” e a prática violonística do referido período.

Palavras-Chave: história do violão carioca, história da música, violão, fenomenologia, música brasileira.

Introdução

A presente pesquisa delimitou o período de 1900 a 1930 para rever alguns aspectos da história do violão na cidade do Rio de Janeiro. Esta delimitação se deu por dois motivos: a atuação de vários violonistas que hoje são pouco conhecidos (excetuando-se João Pernambuco) e por ser uma fase na qual o violão sofreu várias transformações em sua relação com a sociedade (de instrumento desvalorizado com estigma de instrumento vulgar à sua transformação em um dos símbolos nacionais).

Através de um levantamento da discografia deste período, foram encontradas gravações de violão solo de compositores como: Rogério Guimarães, Mozart Bicalho, Henrique Britto, Jacy Pereira, Glauco Viana, Benedicto Chaves, Levino da Conceição, entre outros. Destes, os únicos que tiveram parte de suas músicas transcritas para partitura foram Mozart Bicalho e João Pernambuco. As músicas de Bicalho, editadas por Alexandre Piló e Renato Sampaio, continuam sem muita divulgação, mas, as peças de Pernambuco, editadas por Turíbio Santos, Jodacil Damaceno e Henrique Pinto, são tocadas por vários violonistas da atualidade. Será que o reconhecimento dos demais violonistas do referido período precisaria da legitimação de nomes do violão erudito brasileiro, como foi o caso de João Pernambuco, que além de ter sua obra editada por ícones do violão no Brasil, foi muito elogiado por Villa-Lobos?

A partir de uma primeira escuta dos violonistas contemporâneos de Pernambuco, não foi possível perceber grande diferença técnica ou estilística entre suas composições.

Um outro ponto que chama a atenção é a classificação dos violonistas entre eruditos e populares. Esta divisão ora separa o violão de concerto do violão acompanhador de canções e ora quer dar conta de separar “tradições” musicais distintas. É comum perceber na bibliografia consultada que a explicação para a divisão do violão em popular e erudito, parece decorrer da visualização do aparecimento de duas “escolas” violonísticas (a da tradição musical europeia e uma brasileira) que se estabeleciam no período. No entanto, a partir da observação do percurso de alguns violonistas, pode-se perceber que eles possuem um caráter muito mais híbrido, tanto do ponto de vista de sua formação quanto de suas composições, não podendo ser “isolados” para efeito de classificação. Para exemplificar isso, pode-se citar o nome de Quincas Laranjeiras, violonista do início do século XX. Quincas Laranjeiras foi um reconhecido chorão da cidade e um dos mais

conceituados professores violão, sendo que o método que divulgava era o de Tárrega (violonista espanhol que trouxe inovações para a técnica do instrumento). Essas observações parecem indicar uma revisão dessa categorização divisória do violão.

Além destas primeiras questões a pesquisa pretende repensar a história do instrumento, a influência desta última na estética musical violonística e a participação do violão, nesse período, no processo de criação de identidade nacional.

Dessa forma, a pesquisa poderá ampliar o conhecimento sobre obras para violão do período delimitado, podendo servir para a construção de parte da historiografia do instrumento no Brasil com uma abordagem estética e social. Além disso, o projeto visa uma aproximação entre as questões técnicas e práticas do universo violonístico com questões teóricas.

Objetivos

1. Levantamento do repertório violonístico da década de 1900 a 1930 de compositores residentes na cidade do Rio de Janeiro, através de composições para violão solo (gravações e partituras).
2. Caracterizar algumas tendências estéticas e técnicas do repertório levantado.
3. Interpretar o papel social do violão, no período considerado, enfatizando sua possível participação nos processos de criação de identidade nacional.

Metodologia e referencial teórico:

Para a análise deste material, quer seja de partituras ou discos, foi escolhida a análise fenomenológica. Esta análise possibilitará uma escuta mais abrangente da obra desde seus aspectos musicais propriamente ditos, que vão passar pela escuta que a pesquisadora fará das obras, até os significados das peças junto à época em que foram compostas. Lawrence Ferrara em seu texto “Riqueza ou caos?: em direção a uma fenomenologia da interpretação musical”, propõe uma divisão da análise fenomenológica em três níveis: sintático (música propriamente), semântico (significados da música para uma determinada cultura, os quais passam pela orientação do ouvinte no tempo presente) e ontológicos (significados que refletem o mundo historicamente do compositor). Vista dessa maneira, a análise fenomenológica pode representar uma audição menos condicionada porque espera que o som musical traga as informações sobre a música, não tentando enquadrar a música em modelos já pré-estabelecidos (como tradicionalmente é feito pela análise formalista). “A obra funciona como uma ação recíproca do mundo do compositor simbolicamente transformado em linguagem musical e os sons em sua apresentação sintática particular”. (Ferrara:2)

Esta linha de análise se encaixa na abordagem da história social colocada por Fernando Catroga no livro “Memória, história e historiografia” e nos conceitos de história da música propostos por Vanda Freire em seu texto “História da música em questão: uma reflexão metodológica”.

O primeiro autor faz um estudo sobre a constituição da memória dentro dos grupos sociais e de como esta interfere na maneira de contar a história. Esta mesma história, segundo Catroga, é fonte de poder porque vai privilegiar determinados fatos de acordo com o ponto de vista (discurso) hegemônico de determinado grupo social. Assim, a análise fenomenológica como se baseia no som musical talvez possa romper com alguns dos estereótipos da história do violão e da música brasileira, legitimados pelo discurso criado pelas elites do final do século XIX e início do século XX, a partir da qual a música foi separada em erudita e popular.

Sobre a relação entre memória e historiografia, Catroga fala que da mesma forma que a memória é condicionada ideologicamente, a ação do historiador, apesar de ser cercada de exigências científicas, vai ser influenciada pelas suas próprias narrativas identitárias. Apesar da história possuir métodos científicos próprios e contar com “memória arquivada” (documento)- ela depende da memória individual sujeita a afetos – o historiador é também um ser com memória pessoais e coletivas que vão interferir na elaboração de uma história.

A segunda autora, Vanda Freire, transpõe as questões das ciências sociais para o campo da história da música e, ao contrário das diversas histórias da música, coloca a música não como algo que é condicionado por uma estrutura social, mas como um dos elementos capazes de dar forma ou romper com o estabelecido em uma sociedade.

Segundo Freire, a história da música vem utilizando um modelo de discurso histórico baseado na linearidade, no evolucionismo e no determinismo. Esta visão de história foi constituída com o estabelecimento da História como uma “ciência” por volta do século XVIII e XIX. Porém, a maioria das histórias da música, mesmo as mais recentes, seguem esta mesma visão, a qual, gera uma historiografia dos estilos, dos autores, das obras, etc, excluindo da música uma gama complexa de significados.

A autora propõe uma história da música na qual seja enfatizada uma não linearidade de tempo e uma não causalidade/determinidade. Dessa forma, divide em dois níveis a história da música: a primeira que faz parte da “rede simbólica que constitui a própria música e a segunda que representa o relato que se faz sobre ela, quando se faz história da música.” (Freire, 1994:9)

Junto com a questão relativa ao tempo a autora emprega o conceito de significado criando três momentos de significação que são paralelos e não lineares. Significados atuais que se referem ao momento histórico em que se inserem e onde são constituídas formas e estruturas musicais. Significados residuais que na visão da autora são re-significações porque

não é possível à sociedade apropriar-se, de maneira idêntica, de significados elaborados fora de sua realidade (significados remanescentes de outras épocas ou contextos). Os signos, portadores desses significados, quando reutilizados por outra época ou contexto são dotados de novas significações, pertinentes à atualidade da sociedade considerada, pertinentes à realidade operante em que são utilizados”. Significados latentes que “são, aqui, entendidos como aqueles que a sociedade ainda não realizou (pelo menos, não em plenitude), mas que a arte já articula e porta em seus signos. (id: 17).

A partir desses conceitos de Catroga e Freire acreditamos poder rever alguns aspectos da história do violão carioca buscando encontrar quais os grupos sociais que disputavam o poder, a qual desses grupos pertenceu a voz que gravou a história do instrumento e o que pode representar hoje uma revisão desse repertório e dessa história para a trajetória do violão.

Resultados parciais

Revisão de literatura

A revisão de literatura trouxe dados importantes para perceber os principais discursos em torno da música brasileira, sua história e sobre a trajetória do violão dentro dessa música. De uma forma geral, é possível perceber que no que se refere ao conceito de história, este é abordado como uma organização cronológica de dados.

Os livros mais antigos, até a década de 1980, apresentaram, muitas vezes, os preceitos da brasilidade e dividiram a música em erudita e popular. Os livros mais recentes, década de 1990 em diante, analisam como os primeiros estudiosos de música no Brasil estavam trabalhando desde o início do século XX. No entanto, ao constatarem que a questão da identidade cultural foi um projeto ideológico, a maioria continuou afirmando este caminho (caso de Márcia Taborda, Mônica Velloso, Suzel Reily) de compreensão da cultura e da música no Brasil. Os autores que se perguntaram qual seria o novo, ou os novos paradigmas culturais foram Hermano Vianna e Renato Ortiz.

No que se refere à questão sobre a separação entre música erudita e popular, esta parece ser, na maioria dos trabalhos pesquisados, um ponto que não é questionado diretamente. Alguns autores percebem a sua ineficácia em representar os vários tipos de músicas, mas não são oferecidas alternativas para o uso dos termos. Assim como os símbolos nacionais, as categorias de erudito e popular também são ideológicas e a nomeação e distinção de uma ou de outra faz parte dos discursos e disputas dos grupos sociais.

Repertório levantado

O repertório violonístico, foco desta pesquisa, foi pesquisado nos arquivos da Biblioteca Nacional, Instituto Moreira Salles e no acervo do colecionador Ronoel Simões. Nestes locais foram encontradas 75 gravações de vários violonistas do período, como Henrique Britto, Rogério Guimarães, Levino da Conceição, entre outros, e 18 gravações de João Pernambuco. Esta separação da obra de João Pernambuco das demais se deu porque este compositor é apontado, na bibliografia consultada, como um compositor que criou uma obra elaborada com técnicas violonísticas. Na maior parte da bibliografia consultada, os demais compositores não são citados, ou quando aparecem não há maiores detalhes sobre suas obras nem suas performances. Quando estes compositores aparecem, os mesmos são colocados como aquém da técnica violonística da época. Assim, parece pertinente uma comparação auditiva das obras destes compositores com as obras de João Pernambuco.

No que diz respeito a partituras impressas no período estudado, foram localizadas nove partituras (1 de Cornélio Eugênio Junior -1910, 4 de João Pereira -1926 - e 2 de Melchior Cortez - 1909), cinco partituras de João Pernambuco e seis títulos de obras para violão na contracapa das partituras de João Pernambuco. Trinta e uma partituras de músicas compostas no período estudado, mas que foram editadas em outra época (autores João Pernambuco, Mozart Bicalho e Heitor Villa-Lobos).

Referências Bibliográficas

- Catoga, Fernando. *Memória, história e historiografia*. Quarteto Editora. Coimbra, 1ª ed., 2001.
- Ferrara, Lawrence. *Riqueza ou caos?: Em direção a uma fenomenologia da interpretação musical*. New York University.
- Freire, Vanda Lima Bellard. A história da música em questão uma reflexão metodológica. Publicado em *Fundamentos da Educação Musical*, vol. 2, Porto Alegre: ABEM / 1994
- Ortiz, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense 4ª reimpressão, 2003.
- Reily, Suzel Ana. Hybridity and Segregation in Guitar Cultures of Brazil. In: *Guitar Culture*; Oxford, NY: 2001.
- Taborda, Marcia Ermelindo. *Violão e Identidade Nacional: Rio de Janeiro 1830/1930*. Rio de Janeiro: UFRJ/ IFCS, 2004
- 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*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed UFRJ. 1995.