

IMAGEM E REPRESENTAÇÃO EM MULHERES VIOLONISTAS: algumas reflexões sobre Josefina Robledo

Autoras: *Patrícia Pereira Porto*¹

*Isabel Porto Nogueira*²

RESUMO: Na história da música não raro surgem personagens que se identificam como pontos de referência em relação as tensões e resoluções que são parte da construção dos instrumentos enquanto fato social. Este trabalho pretende fazer uma aproximação ao tema das mulheres instrumentistas e suas representações no imaginário de músicos e sociedade, a partir das considerações sobre mulheres violonistas.

PALAVRAS-CHAVE: História do violão; Brasil; Música e sociedade.

ABSTRACT: Very often, the music history brings prominent personalities that played an important role to solve the tensions and contribute with resolutions that are part of the musical instruments build process. This paper aims to present a glimpse in the instrumentalist women subject and their representation in the society and musicians imaginary, from the guitarist women point of view.

KEY WORDS: History of the guitar; Brasil; Music and society.

A partir dos trabalhos de pesquisa que vem sendo desenvolvidos pelo Grupo de Pesquisa em Musicologia da UFPel, observamos importantes características identitárias e simbólicas assumidas pelas mulheres instrumentistas, e neste artigo pretendemos desenvolver algumas idéias sobre a prática instrumental feminina e sua contribuição para o processo de uma nova significação do violão no Brasil.

Este artigo está alicerçado em três premissas básicas: a primeira delas entende que as representações simbólicas construídas cultural e ciclicamente ao redor dos instrumentos são estendidas aos instrumentistas que os executam. A segunda idéia considera a música como *locus* privilegiado de construção de símbolos e de identidades, a partir de sua presença permanente nas culturas, da diversidade de práticas que abriga e da construção não verbal de sua estrutura. A terceira contextualiza o papel do violão na sociedade do início do século XX e enfatiza o papel determinante da violonista espanhola Josefina Robledo na aceitação e posterior construção do discurso musical do violão brasileiro enquanto instrumento de concerto.

SOBRE INTERPRETES EM MÚSICA

Na Europa do século XIX, surge fortemente no cotidiano musical a figura do intérprete, aquele músico que será responsável pela mediação entre a obra musical

¹ Mestranda em Memória Social e Patrimônio Cultural (UFPel), Professora substituta do IAD/UFPel, E-mail: porto.pp@gmail.com

² Doutora em Musicologia pela UAM/Madrid, Professora Adjunta da área de Musicologia da UFPel. E-mail: isanog@terra.com.br

escrita pelo compositor em forma de signos específicos na chamada partitura musical, e o público apreciador.

Em outros tempos na história da música ocidental, a diferenciação entre aquele que cria a obra e aquele que a transmite ao público não se encontrava tão acentuada, uma vez que era costume o compositor interpretar a sua própria obra. Além disto, é significativo o fato de que talvez fossem mais apreciadas aquelas obras novas, criadas especificamente para o momento de sua realização em sons.

A partir do século XIX, surge na Europa um importante movimento de resgate da música histórica, onde compositores e intérpretes passam a interessar-se pela produção musical de épocas anteriores.

Esse movimento de resgate tem importantes conseqüências: por um lado, a imensa riqueza descoberta com a ampliação do repertório que agora abrange a chamada música histórica segundo o olhar da época, e, por outro lado, um movimento de lento, mas contínuo distanciamento da produção musical contemporânea do repertório costumeiro das salas de concerto.

Queremos relatar ainda o destaque e a significação especial que adquire o intérprete no século XIX. Ao mesmo tempo em que se cria este distanciamento entre as figuras de quem cria a obra e quem a faz chegar ao público (compositor e intérprete), observa-se o crescimento das sociedades de concerto, e a conseqüente disputa pela atenção do público apreciador.

INSTRUMENTOS EM MÃOS DE MULHERES

Estudantinas e Saraus

No século XIX, as práticas musicais realizadas por mulheres estavam bastante divididas, entre aquelas socialmente aceitáveis e ligadas ao espaço doméstico, e aquelas não tão aceitáveis e ligadas ao espaço cênico-profissional. As oportunidades que possuíam as mulheres de realizar uma aproximação aos círculos de música ou às academias de arte estavam bastante dificultadas pelo fato de que as atividades artísticas eram, neste momento, consideradas adequadas somente aos homens.

Possivelmente um espaço híbrido e responsável por mediações entre estes dois mundos antes citados tenha sido aquele dos clubes musicais e sociais que mantinham orquestras, coros e estudantinas compostas por rapazes e senhoritas pertencentes às camadas mais privilegiadas da sociedade. Difundidos marcadamente nas últimas décadas do século XIX, tornaram-se espaços culturais onde as relações e considerações sobre artistas, repertório, instrumentos e práticas musicais foram hibridizando-se e adquirindo novas formas.

No contexto do Rio Grande do Sul, a cidade de Porto Alegre manteve clubes deste tipo, como por exemplo a Sociedade Filarmônica Porto-Alegrense e o Instituto Musical Porto-Alegrense, que mais tarde transformou-se no Clube Haydn. A cidade de Pelotas, importante centro cultural do período, também possuía entidades musicais de caráter recreativo que mantinham a mesma estrutura de orquestras, coros e estudantinas. Estas, por força da origem italiana de seus diretores, tinham necessariamente influência das estudantinas daquele país, seja no que tange às composições executadas, como aos arranjos ou à função social.

Estudantinas, segundo Corte Real (1984), são conjuntos instrumentais compostos principalmente por violões e bandolins, provavelmente influenciados pelas estudantinas portuguesas. Borba e Lopes Graça definem estudantina como

um grupo de estudantes, alguns só no traje, que se associam para realizar digressões, executando música fácil, arranjada *ad hoc*, geralmente para

guitarra, violas e bandolins, com coros ao jeito popular e algumas canções a solo. O maior interesse destes grupos está, quase sempre, na alegria doida que caracteriza os seus componentes (Borba e Lopes Graça, 1956-1958, apud Corte Real, 1984, p. 23)

Em Pelotas, existiram estudantinas ligadas aos clubes e sociedades musicais, como por exemplo, a Estudantina Esperança, ligada à Philarmônica Pelotense, criada e mantida pela Sra. Flora Antunes Maciel, que rivalizava com o Club Beethoven. Segundo Rocha (1979), esta orquestra possuía, além dos instrumentos tradicionais, intérpretes de bandolins e mandolas, e era dirigida pelos maestros João Pinto Bandeira e Luigi Garbini. Observamos que o repertório das estudantinas estava composto basicamente por valsas, polkas, mazurkas e transcrições de árias de opera em voga no momento. Embora Rocha não especifique os instrumentos de cordas dedilhadas que compunham a Estudantina Esperança, a listagem dos nomes que apresenta como sendo de seus integrantes, está totalmente composta por nomes femininos.

Torna-se interessante a observação detida da presença feminina nas estudantinas executando o violão, entre mandolas e bandurrias, porque a bibliografia específica sobre música brasileira considera que o violão no Brasil, neste momento, era um instrumento associado à classes menos abastadas e à nascente música popular brasileira.

Entendemos que a trajetória do violão de concerto no Brasil reflete as crises de aceitação do instrumento ao longo da história. Desde a Renascença, o violão enfrenta um processo de desvinculação de sua realidade de instrumento unicamente acompanhador de canções e danças para sua consolidação como instrumento solista. Este processo contempla o desenvolvimento da técnica instrumental e de sua construção física, esta atingindo sua forma definitiva no séc. XIX.

No Brasil, sua consolidação enfrenta a resistência das classes mais privilegiadas economicamente, que não o aceitava por considerá-lo, a exemplo dos portugueses, um instrumento inferior. Ao contrário do que acontecia na Europa, no Uruguai e Argentina, o repertório da música de concerto para violão não era muito difundido no Brasil no fim do século XIX. Ainda que os professores de música e diretores das orquestras e estudantinas antes mencionadas sejam de origem europeia, possivelmente não tenham partilhado neste momento da concepção do violão como instrumento de concerto, a julgar pelo repertório trabalhado pelos grupos que formaram no Brasil.

Embora seja considerado um instrumento típico brasileiro, o violão foi marginalizado em nosso país durante séculos, transformando-se em símbolo de seresteiros e desordeiros.

“Era o companheiro inseparável do seresteiro, sinônimo ameno encontrado para vagabundo e desordeiro, e quem o cultivasse nele teria a pior das recomendações” (Revista O Violão, nº 1, 1928, pág. 8)

Como mostra a citação acima, o violão brasileiro estava diretamente associado à vagabundagem, à sedução e corrupção de moças, ao ócio e à desordem social.

Para enfatizar essas afirmações, retiramos outro trecho da revista “O violão”, do Rio de Janeiro, onde fala sobre o julgamento de um preso, e que para alegar o “mau-caratismo” do acusado, faz-se uma referência ao fato de ser ele um violonista:

“...e sirva-se V. Ex. de mandar examinar os dedos de sua (dele) mão esquerda que verificará a verdade afirmada por esta polícia, isto é, trata-se de um serenatista inveterado a que se chama também vulgarmente seresteiro!” (Revista O Violão, nº 1, 1928, pág. 8)

O comentário feito sobre os dedos da mão esquerda do acusado faz uma alusão ao fato de que os violonistas, com a prática do instrumento, acabam criando calos nas pontas dos dedos, o que neste caso serve como prova da má índole e dos maus hábitos do preso.

Como podemos observar, a prática violonística teve difícil aceitação nas classes mais elevadas, justamente por estar vinculado, por muito tempo, aos negros e mestiços, pobres e “vagabundos”. Essa visão negativa obviamente não contribuiu para a aceitação do violão nas salas de concerto e nas academias de ensino musical formal.

Desta forma, encontramos que o violão, identificado ao final do século XIX como instrumento de malandros e boêmios, parte essencial das agrupações de música popular brasileira; também marcou presença nas agrupações sócio-familiares das estudantinas, onde moças e rapazes da sociedade tocavam o violão, ao lado de bandolins e mandolas.

Apontamos então para a hipótese de que a prática do violão nas estudantinas tenha contribuído para o movimento de transição da consideração social do violão, como uma das primeiras formas de inclusão do instrumento em manifestações musicais além daquelas tradicionalmente ligadas à música popular do período.

Cabe recordar que o instrumento preferido para a educação musical das moças no final do século XIX era o piano. Símbolo de status social, refinamento e boa educação, o piano era o centro dos saraus doméstico-familiares, onde as moças luziam seus dotes cantando, tocando piano e recitando poesias, preferencialmente em francês.

Dentro da concepção positivista vigente no Rio Grande do Sul no final de século XIX e começos do século XX, a educação musical feminina deveria ser necessariamente tendo em vista que a mulher era a responsável pela educação dos filhos, e deveria ser capaz de bem realizá-la.

No entanto, observamos distintas considerações, representações e simbolismos frente à prática musical realizada por mulheres pianistas e mulheres violonistas. Se observamos que as primeiras associavam sua imagem à um instrumento bem aceito e valorizado socialmente, as últimas conviviam com os ecos da associação do violão como instrumento menos reconhecido, “instrumento de malandro”. Porém, consideramos que o fato de nas estudantinas o violão estar sendo tocado por mulheres, contribuiu para que o instrumento comece a adquirir um novo significado: permeado pela significação inerente ao intérprete que o acolheu, o instrumento tem seu simbolismo anterior revisitado e adquire um pouco da capacidade de mediação que a mulher tem neste momento com a sociedade, como elemento receptivo, cálido e integrador, contribuindo para que um novo caminho comece a ser traçado para a valorização do violão na cultura brasileira.

Não podemos esquecer também que, com o surgimento de um “sentimento nacional” no início do século XX, período em que o movimento nacionalista começa a tomar forma, essa visão negativa do violão começa a se modificar lentamente, pois seu status de instrumento representativo do “caráter nacional” colabora para sua melhor aceitação pela sociedade.

ANTECEDENTES DE JOSEFINA ROBLEDO NO BRASIL

Como dissemos anteriormente, o violão esteve por muito tempo associado ao acompanhamento de canções, modinhas, ou incluído nos grupos de chorões, também gênero popular de música brasileira. Desta forma, não se tinha outra concepção acerca do violão a não ser a de que ele servia somente para acompanhamento, e assim não lhe seria digna a inclusão nas salas de concerto.

“Acompanhando uma canção sentimental ou dedilhando um fado corrido, a guitarra e o violão jamais lograrão alcançar a perfeição sonhada pelos seus cultores apaixonados. As regiões da música clássica não lhe são propícias, as suas cordas não se dão muito bem nos ambientes de arte propriamente dita” (Jornal do Comércio, 1916, RJ, apud Castagna/Antunes, pág. 38, 1994).

Como mostra o trecho acima, retirado do Jornal do Comércio, RJ, um ano antes da vinda de Augustin Barrios e Josefina Robledo ao Brasil, a sociedade ainda não estava preparada para aceitar o violão como instrumento de concerto. Não podemos esquecer que a prática violonística, desde sua origem no Brasil, esteve voltada apenas à música popular, e por esta mesma razão, associada às classes inferiores. Tão clara era essa perspectiva, que muitos romancistas do fim do século XIX e início do século XX retratavam em seus livros essa visão negativa sobre o instrumento, como mostra o trecho abaixo, retirado do livro “O triste fim de Policarpo Quaresma”, de Lima Barreto, de 1915:

“Logo pela primeira vez o caso intrigou a vizinhança. Um violão em casa tão respeitável! Que seria?... Major Quaresma, de cabeça baixa, com pequenos passos de boi de carro, subia a rua, tendo debaixo do braço um violão impudico.

...A vista de tão escandaloso fato, a consideração e o respeito que o major merecia nos arredores de sua casa diminuiram um pouco. Estava perdido, maluco, diziam”. (Barreto, 2002, pág. 14)

Nesse contexto, Josefina Robledo apresenta-se no Rio de Janeiro interpretando obras de autores clássicos e românticos, como Saint-Saens e Paganini, e gera uma grande surpresa ao utilizar esse instrumento tão “maldito” para interpretar peças de concerto. A partir de então o violão começa a tomar novos rumos no Brasil.

“A aceitação do violão como instrumento de concerto, no país, resultou não só da atuação desse grupo pioneiro de músicos. Uma nova técnica de execução e um novo repertório transformaram completamente a receptividade do violão no meio musical brasileiro. O marco é o ano de 1916 e os personagens principais são Augustin Barrios, Josefina Robledo e Américo Jacomino” (Castagna/Antunes, pág. 38, 1994).

Conforme a citação acima, retirada do artigo “1916: O violão brasileiro já é uma arte”, de Paulo Castagna e Gilson Antunes, a situação na qual o violão se encontrou durante vários séculos só vai mudar mesmo com a vinda ao Brasil de Barrios e Robledo, dois virtuosos do instrumento, que realizaram aqui concertos públicos, inovando esta prática, até então voltada para o piano e outros instrumentos de orquestra. Embora o violão estivesse começando a ser praticado pela elite, é a chegada destes instrumentistas que vai modificar a opinião daqueles com relação ao instrumento, pois ambos apresentaram ao público um repertório até então nunca executado ao violão nas salas brasileiras.

Josefina Robledo nasceu em Valência, Espanha, em 10 de maio de 1892. Aluna de Tárrega realizou concertos em Buenos Aires em 1914, a seguir realizou turnês por Argentina, Uruguai, Paraguai e Brasil, onde radicou-se em São Paulo e Rio de Janeiro até 1923. Em 1924 é nomeada professora do Conservatório Williams de Buenos Aires, mas regressa a Europa depois de 10 anos de ausência. No dizer de Domingo Prat (s/d) “el arte de la Robledo era noble y serio; su ejecución delicada y arrogante maravillaba el auditorio. Su repertorio fue eclético, abundante y de lo mejor, dominando las transcripciones.”

A vinda de Josefina Robledo ao Brasil aporta novidades no que diz respeito à propagação e difusão do conhecimento sobre técnica e repertório de concerto para o violão, mas também contribui para impulsionar um interessante movimento de re-significação do instrumento.

As transformações se referem essencialmente à mentalidade e às concepções de aprendizado para os violonistas brasileiros. Durante sua estada no país, no período de três anos, Robledo atuou como educadora e teve grande responsabilidade na divulgação da “Escola de Tárrega”, modelo de aprendizagem do violão utilizado ainda hoje nas academias. A revista ‘O Violão’ do Rio de Janeiro destaca na atividade de Josefina Robledo no Brasil um fato importante para a vida do violão: a infiltração nas camadas sociais que antes tinham adotado o piano como seu instrumento. Assim nos dá a notícia o periódico:

“A artista Josefina Robledo, trasladou-se para a Paulicéia, ali prodigalizando sábios ensinamentos às moças da alta sociedade e rapazes de real mérito [...] O violão se infiltrou nas altas camadas sociais de São Paulo e é cultivado com enorme carinho”. (Revista O Violão, nº 2, 1929, pág. 24)

Como mostra a citação acima, Robledo ocupou-se de infiltrar esse instrumento, até então associado aos serenatistas, em meio à elite, o que colaborou para que sua prática fosse cada vez mais difundida entre estes e, conseqüentemente, adquirisse uma melhor aceitação nas salas de concerto.

O fato de Robledo apresentar ao público um repertório de concerto colabora significativamente para a melhora do status do instrumento, que esteve, até então, vinculado ao repertório popular, executado também pela elite por meio das estudantinas. A citação abaixo, a propósito do concerto de Josefina Robledo na cidade de Pelotas, RS, em 1918, nos mostra claramente o quanto sua figura e o novo repertório contribuem para a ascensão do violão.

“Realizar-se-á na próxima sexta-feira, no Theatro Sete de Abril, o único recital de musica clássica, da eximia violonista d. Josephina Robledo a quem nos referimos no numero passado desta folha. Está portanto, de parabéns a sociedade culta de Pelotas que terá o prazer de aplaudir, uma artista genial”. (Jornal O Rebate, em 30 de setembro de 1918)

Importante ressaltar que na notícia acima fica claro que o recital será de música clássica, e não do gênero ao qual o violão estava correntemente associado, a música popular. Associa-se ao imaginário do público o conceito de que o recital será dirigido às classes mais favorecidas da sociedade através dos parabéns que o jornal encaminha à "sociedade culta de Pelotas". Outra forma de valorizar o recital de Josefina Robledo como produto cultural consagrado na capital da República é a publicação da notícia veiculada pelo Correio da Manhã daquela cidade, ressaltando a elevada assistência ao concerto, com a presença dos "melhores artistas" e sublinhando que a artista "nobilita o instrumento de noctâmbulos e serenatistas, com galas da arte".

“A concorrência do publico foi imponente, quer pela quantidade, quer pela qualidade. A platéia repleta: varandas e camarotes quase ‘*au complete*’, de quanto há de mais representativo na sociedade carioca. Excusado é acrescentar que os nossos melhores artistas lá estavam para prestar homenagem à grande ‘*virtuose*’ que nobilita o instrumento de noctâmbulos e serenatistas, com galas da arte. A incomparável violonista eletrizou o auditório, provocando um crescendo rossiniano, de admiração ruidosa, quase chegando às raias do frenesi. (Jornal O Rebate, em 30 de setembro de 1918)”.

Acreditamos que três fatores tenham colaborado para a mudança de perspectiva em relação ao violão por parte da sociedade: primeiramente a nova técnica de execução, proveniente da Escola de Tárrega, e o novo repertório. Em segundo plano, vem o fato de que Robledo morou no Brasil, e assim pôde divulgar esse novo “método” de aprendizado do instrumento, tendo adquirido inúmeros discípulos. E em terceiro lugar, a condição feminina de Robledo, que pensamos ter contribuído para amenizar essa visão negativa sobre o violão.

Sobre este último fator recordamos que, no início do século XX, a boa educação era símbolo de status social e parte importante da educação feminina, da qual fazia parte o conhecimento musical. As damas representavam o que de mais elegante e delicado havia na sociedade. Assim, o fato de Robledo aparecer no Brasil tocando um instrumento que fazia parte do imaginário masculino, sempre vinculado à prática de boêmios e seresteiros, vai contrabalançar estas duas realidades tão distintas: a delicadeza feminina com a má fama e desprezo pelo violão. Sua imagem feminina contribui para melhor aceitação do instrumento pela elite, colaborando para sua inclusão nas salas de concerto.

“Mãos de fada, sim, que só mesmo de fada podem ser as mãos que seguram a fragilidade daquele violão magnífico e lhe vão ao fundo d’alma, e lhe arrancam uma sonoridade feita de luz de luar, e fazem que essa sonoridade se espelhe pelo ambiente, perfumando-o de uma suavíssima poesia, e penetre no coração de quem à escuta, elevando-o numa dulcíssima carícia.

Está-se a ver que a artista que tanto alcança é uma artista perfeita.

E Josefina Robledo o é, pela técnica vertiginosa, que lhe permite dominar, em absoluto esse instrumento que é um dos mais difíceis que existem” (Jornal O Rebate, em 01 de outubro de 1918)

O trecho acima, retirado de uma crítica da *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, mostra-nos claramente essa relação entre sua feminilidade e a prática violonística. O autor sugere que só uma dama, com a delicadeza que lhe é inerente, poderia retirar do violão tamanha sonoridade, e ainda faz uma alusão romântica ao perfume, às carícias, adjetivos geralmente associados ao feminino. Percebem-se elementos subjetivos na notícia ao descrever fenômenos musicais, como "sonoridade feita de luz e luar", e a consideração do violão como "um dos mais difíceis instrumentos que existem".

O jornal O Rebate, da cidade de Pelotas, assim publicou em 28 de setembro de 1918:

Referimo-nos á festejada virtuose espanhola, Exma. Sra. D. Josephina Robledo, violonista de raro valor e que, no dizer do Jornal do Comércio do Rio de Janeiro, “é de uma virtuosidade brilhante, de extraordinária nitidez de execução, conquistando para o violão uma atenção digna, uma consideração elevada e uma nobre hierarquia”. (...) Vê-se então que os dedos finos de sua mão aristocrática, parecem asas que farfalham e adejam, comunicando hino de amor e emoções de vida, nas cordas de um instrumento vulgar, que ela nobilita... (...)

Observamos que nesta primeira notícia recolhida do jornal “O Rebate” já aparece uma idéia fundamental para o entendimento da consideração social costumeiramente atribuída ao violão neste momento no Brasil: o violão como instrumento vulgar, para o qual a artista conquista uma atenção digna, e assim o torna nobre. Importante observar que a notícia ressalta os dedos finos da mão aristocrática de Robledo, atributos da artista que serão simbolicamente repassados ao instrumento e o conduzirão a um melhor posto.

Em 02 de outubro de 1918, o jornal O Rebate, da cidade de Pelotas, volta a apresentar notícias da violonista sob o título "D. Josephina Robledo":

Publicamos, abaixo, o programa do sugestivo recital da exímia violonista d. Josephina Robledo, com a cooperação do hábil violoncelista sr. Fernando Molina. Ver-se-á, por esse programa, que a festejada artista espanhola não interpretará trechos vulgares e sim difíceis e seletos números de música clássica, próprios para um auditório inteligente e culto, como será certamente o que vai, depois de amanhã, aplaudir a insigne violonista.

Cabe observar que Fernando Molina acompanhava Josefina Robledo, e está listado na notícia como participante do recital. Devemos lembrar que, como concertista, Josefina viajava por diversos lugares, e uma companhia masculina poderia representar, neste momento, uma proteção necessária para conter a maledicência ou o assédio resultante de sua posição de artista. Digna de nota, entretanto, a ressalva feita pelo periódico de que a violonista irá executar música clássica e não trechos vulgares, possivelmente procurando compor uma nova imagem do violão na expectativa do público, diferente daquela correntemente associada ao violão.

No dia 04 de outubro de 1918, O Rebate traz em suas páginas a seguinte notícia, publicada originalmente no "*Correio Musical Sul Americano*", de Buenos Aires:

Nenhum escritor clássico fala do violão, disto pode-se deduzir, que não o reconheceram como instrumento de virtuose, de outro modo nos teriam dito que o violão, a harpa e o piano são a trilogia do solista, porque são os únicos instrumentos completos, com canto e acompanhamento: se tivessem podido escutar o violão executado por Josephina Robledo, é dizer, por uma artista exímia, nos teriam deixado belos louvores cheios de conceitos elogiosos. E porque isto não aconteceu, o violão não pode apoiar seu mérito na autoridade de tratados clássicos. Para valer tem que abalar arraizados prejuízos e realizar maravilhas que assombrem mais que convençam. Esta utopia difícil tem em Josephina Robledo a artista que pôde chegar à realidade.

Interessante que a notícia escolhida para transcrição por O Rebate justamente se refere aos preconceitos que se abatem sobre o violão, e da importância de Josefina Robledo como a artista que pode contribuir para a modificação destas considerações.

De forma geral, podemos observar que todas as notícias publicadas no jornal pesquisado trazem o conceito do instrumento sendo dignificado nas mãos de Josefina Robledo, que o eleva à patamares verdadeiramente artísticos. A referência ao violão como instrumento menos nobre, associado à “noctambulos e serenatistas”, ilustra vivamente esta idéia. Ainda há que ressaltar que consideramos importantíssima a contribuição de Josefina Robledo para o processo de resignificação do violão no Brasil, pelo fato da violonista executar em seus recitais obras de compositores eruditos e pela associação do instrumento à sala de concerto.

Acreditando termos esclarecido que a figura de Robledo tenha sido determinante para a dissolução da aura negativa que envolvia o violão no início do século XX, e passaremos agora a abordar sua principal contribuição para o violão no Brasil: a divulgação da “Escola de Tárrega”.

Como já foi dito, Robledo viveu no Brasil, nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, e neste espaço de tempo exerceu o professorado, tendo adquirido inúmeros discípulos. Utilizou como método de ensino as técnicas de Francisco Tárrega, seu grande mestre, que ficou conhecido mundialmente por ter definido as bases da técnica moderna do violão. Embora nunca tenha escrito um método de violão, suas inovações foram difundidas por seus discípulos, grandes concertistas, como Miguel Llobet, Emílio Pujol e Josefina Robledo, que foram os responsáveis por levar essa nova técnica para inúmeros países da Europa e América Latina.

Queremos esclarecer que antes da chegada de Josefina ao Brasil já existia a prática do violão solista, com músicas escritas em partitura, que eram na maioria das vezes arranjos de canções e modinhas para violão solo. Sua vinda vai modificar o

caráter desse repertório solista, que vai deixar de ser arranjos de músicas populares ou “semi-eruditas”, e passará a ser de autores “eruditos”.

“Mas há aqui um grande erro dos amadores-mestres. Eles não têm em mente a justa significação da palavra “clássico”. Pelo que temos ouvido por aí, parece que se confunde o violão por música com o violão na interpretação dos clássicos. É mesmo comum ouvir-se dizer que fulano ou beltrano toca o “violão clássico”. ...Vê-se por aí que há uma grande confusão que precisa ser dissipada”. (revista O Violão nº 4, 1929, pág. 2)

Como podemos observar, existia, como ainda hoje, uma certa confusão com relação ao “violão clássico”, sendo popularmente considerado “clássico” todo aquele repertório que é solista, que não acompanha a voz ou outro instrumento qualquer.

O repertório “erudito” será introduzido no Brasil por Barrios e Robledo, sendo que esta aqui permanecerá e ensinará esse novo repertório aos seus alunos, que a partir de então se ocuparão também de difundir essa nova prática.

“A rainha do violão terminou aqui a tournée que fez pela América do Sul e tais encantos encontrou em nossa cidade que aqui permaneceu por espaço de dois anos, exercendo o professorado e fundando os alicerces da moderna escola de Tárrega, graças a ela hoje disseminada aqui e em S. Paulo, onde deixou inúmeros discípulos”. (revista O Violão, nº 1, 1928, pág. 9)

O fato de Robledo ensinar aos seus alunos repertório de autores “eruditos”, adotando a nova técnica desenvolvida por Tárrega, vai colaborar para que o violão tenha uma participação cada vez maior nas salas de concerto, melhorando sua aceitação pela sociedade, e transformando-o gradativamente em um instrumento acadêmico.

A REVISTA “O VIOLÃO”

Adentrando neste momento em outro aspecto da história do violão no Brasil, voltamos nosso olhar para uma interessante revista que surge na década de 20 no Rio de Janeiro, chamada “O Violão”. Esta revista sem lugar a dúvidas constitui importante material para pesquisas sobre as considerações do violão no Brasil, e sem dúvida merece ainda um estudo detalhado sobre seus objetivos editoriais e sobre os conteúdos veiculados sobre o instrumento. A primeira vista, observamos uma intenção de redimir o violão de sua posição de instrumento de menor valor artístico, resgatando todos os focos do movimento violonístico no país, trazendo partituras e informações sobre técnica e intérpretes. Se no Uruguai e Argentina o violão já era instrumento difundido, inclusive com alto número de intérpretes mulheres (MUÑOZ, 1930), e o repertório do instrumento já bastante conhecido, esta não era a realidade no Brasil. Desta maneira, esta revista, a exemplo de outras existentes do mesmo gênero, se propõe a redefinir o papel do violão no cenário cultural.

CONCLUSÕES

Esta análise tem como premissa essencial a existência de uma profunda identificação do intérprete com dois elementos essenciais: com o instrumento que toca e com o repertório que escolhe para representá-lo. Na estrutura tradicional da performance, o intérprete sobe ao palco, em silêncio: já com o seu instrumento em punho, no caso do violão, ou a ele se dirige no caso do piano. Propõe-se a ser um mediador entre a obra criada, a idéia musical expressa pelo compositor através do código de escrita das partituras, e o público. A fala do intérprete é não verbal. A

imagem e os sons que traz ao público falam por si. E ao mesmo tempo em que falam do compositor, falam do próprio intérprete, que decidiu, de forma intencional ou não, fazer suas as intenções daquela obra, decidiu que a mensagem da obra é aquela mensagem que o traduz, a ele próprio, intérprete, em sua atuação no mundo naquele momento. E assim como o instrumento, que carrega em si um arsenal de significações, a mesma associação do músico com o instrumento, já o predispõe a uma consideração e uma representação por parte da sociedade. A escolha do instrumento já traz consigo uma representação do próprio intérprete frente aos significados, objetivos e âmbito de sua prática. Cabe observar que estas escolhas, em especial a do repertório, são talvez ainda bastante inconscientes na formação e trajetória dos intérpretes, visto que as escolas de música seguem um programa de estudos pré-determinado, que pretende contemplar, na maioria das vezes, obras de diversos estilos e épocas com vistas à formação de um intérprete eclético. Após esta passagem-ritual pela academia, o intérprete estará mais independente para fazer suas opções de repertório, ainda que seja possível perceber, em certos casos, a tendência para a perpetuação de alguns cânones de repertório.

Voltando ao tema, chama a atenção, ao primeiro olhar sobre a revista "*O Violão*", o elevado número de imagens de mulheres praticantes do instrumento. Recordamos ainda que, como já foi dito anteriormente, uma das grandes responsáveis pela ascensão do instrumento no Brasil, das ruas às salas de concerto; foi, casualmente ou não, uma mulher...

A forma de representação destas mulheres retratadas na revista "*O Violão*" é bastante expressiva, e acreditamos que sua análise pode contribuir para trazer luzes ao processo de re-significação social do violão. Em primeiro lugar, as mulheres tocando violão são representadas com um ar de modernidade que, por exemplo, não existia na representação das mulheres pianistas.

Sobre as mulheres violonistas, observamos preliminarmente que existem ao menos duas vertentes quanto ao repertório a elas associado. Por um lado, a associação com o repertório erudito, associado às salas de concerto; por outro lado, o cultivo da canção brasileira, gênero nascente na música popular da década de 20. Segundo Severiano e Zuza Homem de Mello (1997), a fase de culto à voz atingirá o auge em todo o país nos anos trinta, mas é prenunciada pelo aumento, já em 1927, da produção de discos cantados no país, que passam a superar por larga margem os instrumentais.

A associação das mulheres à um instrumento ainda razoavelmente desconhecido, socialmente menos considerado que o piano; mas ao mesmo tempo transgressor, moderno e revolucionário, pode trazer em si o desejo de associação à imagem de instrumento maldito. No entanto, pode encerrar também o desejo de redenção do instrumento através de sua prática. Prática feminina, bem considerada socialmente, que traria novos significados ao instrumento através de sua associação.

Mulheres violonistas que escolhem ser mediadoras do repertório da nascente canção brasileira mostram-se também portadoras da modernidade: na postura de executar a canção brejeira acompanhada ao violão, fogem talvez da idéia positivista da mulher que se restringe ao lar e seu espaço doméstico. Ocupa o espaço público dos palcos e das revistas, com sua postura de modernidade expressa através do ar brejeiro, da saia que mostra os joelhos, ou da moda dos cabelos curtos popularizada nos anos 20.

Finalmente, entendemos que é possível perceber, através do acima exposto, que a contribuição feminina foi de suma importância no movimento de resignificação do violão no Brasil; em sua transição de instrumento considerado artisticamente pobre a instrumento considerado como digno de ocupar as salas de concerto. Tais considerações podem ser traçadas através da análise da atuação feminina nas agrupações denominadas estudantinas, posteriormente pela vinda ao Brasil da grande violonista espanhola

Josefina Robledo, e mais adiante ainda pelo grande número de mulheres que se dedicavam ao estudo e à interpretação violonística em perspectiva artística no Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALCÂNTARA, Homero. *O VIOLÃO*, Rio de Janeiro, ano 2, nº 4, pág. 2, 1929.
- BARRETO, Lima. *O Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1915), São Paulo: Editora Martin Claret, 2002
- CASTAGNA, Paulo. ANTUNES, Gilson. 1916: *O violão brasileiro já é uma arte*. In: *Cutura Vozes*, São Paulo, ano 88, nº 1, pág. 37 – 51, 1994
- CORTE REAL, Antônio. *Subsídios para a História da Música no Rio Grande do Sul*. 2ed.ver. Porto Alegre: Movimento, 1984.
- MAGALHÃES, Nelson Nobre. *Pelotas Memória*. Ano 11, n. 2, 2000.
- MUÑOZ, Ricardo. *Historia de la guitarra*. Buenos Aires: 1930.
- NOGUEIRA, Isabel. *El pianismo en la ciudad de Pelotas 1918-1968*. Pelotas: Editora e Gráfica Universitária, 2003.
- O Violão Entre Nós. *O VIOLÃO*, Rio de Janeiro, ano 1, nº 1, pág. 8-9, 1928.
- O Violão em São Paulo. *O VIOLÃO*, Rio de Janeiro, ano 2, nº 2, pág. 24, 1929.
- PRAT, Domingo. *Diccionario Biográfico, Bibliográfico, Histórico y Crítico de Guitarras, Guitarristas y Guitarreros*. Buenos aires, s/d.
- REZENDE, Carlos Penteado. Notas para uma historia do piano no Brasil. In: *Revista Brasileira de Cultura*, n.6: 1970. P. 09-38.
- ROCHA, Cândida Isabel Madruga da. *Um século de música erudita em Pelotas- alguns aspectos (1827-1927)*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: PUCRS, 1979.
- SEVERIANO, Jairo; HOMEM DE MELLO, Zuza. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, vol. 1: 1901-1957*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. Lisboa: Editorial Caminho, S.A., 1990. 327p. (Caminho da Música, v.6)
- TEATROS E ARTISTAS – D. Josefina Robledo, jornal *O Rebate*, Pelotas, set. 1918.
- TEATROS E ARTISTAS – D. Josefina Robledo, jornal *O Rebate*, Pelotas, out. 1918.

Autoras

Isabel Porto Nogueira: professora Adjunta do Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal de Pelotas (RS), área de Musicologia, desde 1997. Diretora do Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas desde 2002. Bacharel em Piano pela Universidade Federal de Pelotas (1993) e Doutora em História e Ciências da Música – Musicologia pela Universidade Autônoma de Madri, Espanha (2001), onde obteve qualificação “*Sobresaliente cum Laude*”. Nos anos de 1995, 1996 e 1997 foi bolsista em cursos de Musicologia do Governo da Espanha nos Cursos Internacionais de Granada e de Santiago de Compostela. Coordena o Grupo de Pesquisa em Musicologia da Universidade Federal de Pelotas e é membro do Grupo de Pesquisa em Práticas Interpretativas UFRGS/CAPES. Coordena e participa de projetos de pesquisa na área de Musicologia, participando regularmente de congressos na área. Publicou em 2003 o livro “*El pianismo en la ciudad de Pelotas 1918-1968*”, resultado das pesquisas realizadas para sua tese de doutorado. Organizadora e autora de dois capítulos do livro “*História Iconográfica do Conservatório de Música da UFPel*”, publicado em outubro de 2005 através da Lei de Incentivo à Cultura do RS. Idealizadora e coordenadora do Centro de Documentação Musical da Universidade Federal de Pelotas, que congrega pesquisadores e projetos na área de Memória e Patrimônio Musical e História da Música no Rio Grande do Sul. E-mail: isadabel@terra.com.br

Patrícia Pereira Porto: mestranda em Memória Social e Patrimônio Cultural – UFPel. Professora substituta da Universidade Federal de Pelotas, das disciplinas de História da Música, Estética Musical, História e Literatura do Violão. Bacharel em Violão pelo Curso Superior de Música da Universidade Federal de Pelotas.

Enquanto acadêmica participou do Grupo de Pesquisa em Musicologia da UFPel, desde 2001, e também foi monitora das disciplinas de História da Música pelo Instituto de Letras e Artes da UFPel.

Foi bolsista de pesquisa pela FAPERGS, de 2001 a 2003, com o Projeto História Iconográfica do Conservatório de Música da UFPel, sob a orientação da professora Dr^a Isabel Porto Nogueira.

Dentre suas produções bibliográficas estão o artigo “O Conservatório na Imprensa: levantamento das notícias sobre a escola publicadas nos periódicos da cidade de Pelotas no período 1918-1924 - Projeto História Iconográfica do Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas” publicado na página do Conservatório de Música da UFPel; o capítulo “Considerações sobre a trajetória artístico-musical do Conservatório de Música da UFPel” do livro “História Iconográfica do Conservatório de Música da UFPel”, organizado por Isabel Porto Nogueira e publicado em 2005, p. 206-396.

No ano de 2003 participou como debatedora do Fórum de Discussões: Mulheres Violonistas, no III Encontro de Violonistas do Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas.

Foi colaboradora do Centro de Documentação Musical do Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas no ano de 2002, e estagiária voluntária no Centro de Documentação Musical do Conservatório de Música da UFPel, durante o ano de 2005.

E-mail: porto.pp@gmail.com