

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
CURSO DE DOUTORADO EM EDUCAÇÃO BRASILEIRA**

**MARCO TULIO FERREIRA DA COSTA**

**O VIOLÃO CLUBE DO CEARÁ**  
*HABITUS E FORMAÇÃO MUSICAL*

**Fortaleza – CE  
2010**

**MARCO TULIO FERREIRA DA COSTA**

**O VIOLÃO CLUBE DO CEARÁ: *HABITUS* E FORMAÇÃO  
MUSICAL**

Tese de Doutorado submetida a defesa junto à  
Linha de Pesquisa: Educação, Currículo e  
Ensino / Eixo Temático Ensino de Música do  
Programa de Pós-Graduação em Educação  
Brasileira da Universidade Federal do Ceará -  
UFC.

**Orientador:** Professor Doutor Luiz Botelho  
Albuquerque

**Fortaleza – CE  
2010**

C874v Costa, Marco Túlio Ferreira da.

O Violão Clube do Ceará: *habitus e* formação musical. / Marco Túlio Ferreira da Costa. – Fortaleza (CE), 2010.

131f. : il.; 31 cm.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Fortaleza (CE), 2010.

Orientação: Prof. Dr. Luiz Botelho Albuquerque.

1- VIOLÃO - ESTUDO E ENSINO. 2 – VIOLÃO CLUBE DO CEARÁ - HISTÓRIA E CRÍTICA. 3- MÚSICA - ESTUDO E ENSINO – FORTALEZA (CE). 4- EDUCAÇÃO MUSICAL. 5- CULTURA E EDUCAÇÃO. 6 - ARTES - ESTUDO E ENSINO – FORTALEZA (CE). I - Albuquerque, Luiz Botelho (Orient). II - Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação. III – Título.

CDD: 787.8707

**MARCO TÚLIO FERREIRA DA COSTA**

**O VIOLÃO CLUBE DO CEARÁ**  
*HABITUS E FORMAÇÃO MUSICAL*

Área de Concentração: Ensino em Música

APROVADO EM \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Luiz Botelho Albuquerque (UFC)  
Presidente da Banca

---

Prof. Dr. Carlos Velásquez Rueda  
Examinador (UNIFOR)

---

Prof. Dr. Elvis de Azevedo Mattos  
Examinador (UFC)

---

Profa Dra Ana Maria Iório Dias  
Examinadora (UFC)

---

Prof. Dr. Alfredo Jacinto Barros  
Examinador (UECE)

A meus pais, Grijalva Costa e Joana Costa, pelas músicas na vitrola *Phillps*, responsável pelo meu *habitus* musical, pelo cavaquinho e violão como presentes, aos meus irmãos: Grijalva, Marco Aurélio e Larissa, ao meu amado filho Igor Costa.

## AGRADECIMENTOS

Ao professor orientador doutor, Luiz Botelho que, com seu cavalheirismo, inteligência e paciência aprimorou e ampliou meu capital cultural.

Ao pesquisador Miguel Ângelo de Azevedo, o Nirez, pela sua gentileza de sempre receber muito bem e me apresentar várias músicas ao violão.

Ao Dr. Airton Soares, sobrinho de Francisco Soares, pela atenção e valiosa colaboração.

Ao meu amigo Marcos Maia, pelas discussões “violonísticas”.

Ao poeta e compositor, Fernando Neri, pela sensibilidade de seus comentários musicais e gramaticais.

Aos professores doutores Ana Iório, Elvis Matos e ao Mestre Heriberto Porto, sempre tão gentis em suas observações e sugestões.

A professor Henrique Beltrão, professora Sarah Diva, doutora Marlene Lopes Cidrack e ao *goleirão*, Eucimar, Cláudia Sales de Alcântara, ao Jackson (O Santa), a Goreth, Aline, ótimas amigas que fiz durante o doutorado, bem como a todos os colegas professores que conheci na Faculdade de Educação.

A Alano Freitas, filho de Alardo Freitas, a Joanita Golinac, filha de Miranda Golinac, a D. Helena Cirino, Irmã do professor Oscar Cirino, Helena Soares, filha de Francisco Soares, Raul Soares, Professora D’Alva Stela, importantes colaboradores de minha pesquisa.

A todos eles, os meus sinceros e puros agradecimentos.

Com eles compartilho a imensa satisfação de haver realizado este trabalho.

## RESUMO

No período de 1945 a 1962, um grupo de violonistas, com o intuito exclusivo de executar música ao violão, formou em Fortaleza, o Violão Clube do Ceará. Esta tese pretende – ancorada numa abordagem inspirada nos conceitos de *habitus*, campo e capital, de Pierre Bourdieu – compreender os processos que possibilitaram o surgimento dessa instituição no cenário musical de Fortaleza. A caracterização do discurso dos agentes que atuaram na constituição do campo musical e na realização do *habitus* musical do Violão Clube do Ceará; os mecanismos usados por esses para legitimar suas práticas de formação musical; as trajetórias formativas de seus principais integrantes; as coincidências e convergências entre ideias, espaço de convivência, *hêxis* corporal, repertório musical, valores, crenças, atitudes e opiniões que levam a se compreender como ocorreu o processo musical que levou à formação do Violão Clube do Ceará. Procedimentos metodológicos como o questionário, a entrevista semiestruturada e a análise documental sobre gravações em LPs, CDs, fitas-cassete, notas, notícias de jornal e atas de reunião possibilitaram a coleta de dados com os quais se trabalhou na direção de revelar o significado e a importância do Violão Clube do Ceará no campo artístico de uma Fortaleza que começava a acelerar seu ritmo de urbanização e cosmopolitismo.

Palavras-Chave: Clube do Violão. *Habitus*. Campo Artístico.

## **ABSTRACT**

In the period 1945 to 1962 arose in Fortaleza a group of guitarists, the Violão Clube do Ceará, with the sole purpose of playing music on guitar. This thesis aims to understand the processes that enabled the emergence of this institution in the music scene, anchored in an approach based on the concepts of habitus, field and capital of Pierre Bourdieu. Aims also the characterization of the speech of agents that have established the musical field and the habitus of Violão Clube do Ceará; the mechanisms used by these musicians to legitimize their musical practices; the musical trajectories of their main members; and the convergence of ideas, living space, body hexis, musical repertoire, values, beliefs, attitudes and opinions that led the formation process of the Violão Clube do Ceará. The methodological procedures here used were questionnaires, semi structured interviews and documentary analysis of recordings, LPs, CDs, cassettes, notes, news, newspaper and meeting minutes; they allowed the collection of data with which we work to reveal the meaning and importance of the Violão Clube do Ceará in the artistic field of Fortaleza as the city accelerate its urbanization.

Keywords: Violão Clube do Ceará; Guitar Club, habitus; Artistic Field; music in Fortaleza.



## SUMÁRIO

VIDA E VIOLÃO: Percurso e Discurso! (A título de introdução).....	10
---	----

### CAPÍTULO 1

#### Sua Majestade, o Violão

<b>1.1 A longa e sinuosa estrada – a história do violão .....</b>	<b>13</b>
1.1.1 O violão.....	16
1.1.2 O nascimento do violão moderno – Antônio Torres Jurado.....	18
1.1.3 A escola racionalíssima de Francisco Tárrega (1852 – 1909).....	19
1.1.4 O toque com unhas ou polpa dos dedos.....	23

### CAPÍTULO 2

#### Primeiros Acordes

<b>2.1 As primeiras formações do campo artístico em Fortaleza .....</b>	<b>27</b>
2.2 A formação do campo sociopolítico e cultural: a Fortaleza antes do Violão Clube do Ceará.....	30
2.2.1 A Fortaleza da “Belle Époque” .....	32
<b>2.3 Nas ondas do rádio: A Ceará Radio Clube .....</b>	<b>34</b>
<b>2.4 “Violão, até um dia quando houver mais alegria eu procuro você.....</b>	<b>37</b>

### CAPÍTULO 3

#### 1ª de Dó, 2ª de Dó, 3ª de Dó e Preparação

<b>3.1 Breves reflexões para os conceitos de habitus, campos e capital aplicado ao Violão Clube do Ceará.....</b>	<b>39</b>
3.1.1 Sobre o conceito habitus .....	39
3.1.2 Sobre o conceito campo .....	40
3.1.3 Sobre o conceito capital .....	41
3.1.4 A aplicabilidade dos conceitos habitus, campo e capital no violão Clube do Ceará.....	42
<b>3.2 Formação das dissonâncias, a implicação da teoria da prática .....</b>	<b>44</b>
<b>3.3 Violão: identidade e símbolo .....</b>	<b>46</b>
3.3.1 O Violão Clube do Ceará numa visão pedagógica.....	47
3.3.2 Violão e piano .....	58
3.3.3 A música de teor clássico e a música popular .....	50
<b>3.4 O violão no Brasil.....</b>	<b>52</b>
3.4.1 O violão em Fortaleza.....	55

### CAPÍTULO 4

#### Músicas Básicas

<b>4.1 Extra! Extra! – Relato das pesquisas hemerográficas.....</b>	<b>58</b>
<b>4.2 Descrição das atas do Violão Clube do Ceará .....</b>	<b>69</b>
<b>4.3 Fatos e fotos .....</b>	<b>72</b>

<b>4.4 Qual é a música .....</b>	<b>73</b>
<b>4.5 Um toque de mestre .....</b>	<b>75</b>
4.5.1 Francisco Soares .....	75
4.5.2 Aleardo Freitas .....	78
4.5.3 Miranda Golinac .....	82
4.5.4 João Lima.....	85
4.5.5 Ronoel Simões .....	86
4.5.6 Armando Correia Paiva.....	89

## **CAPÍTULO 5**

### **Cadencias Perfeita Maior**

<b>5.1 Violão, o sucesso .....</b>	<b>90</b>
5.1.1 Qual é o tom.....	90
5.2 A linguagem harmônica das músicas .....	93
5.2.1 O repertório e os gêneros musicais do Violão Clube do Ceará.....	94
5.2.2 A valsa.....	95
<b>5.3 As valsas no Violão Clube do Ceará.....</b>	<b>97</b>
<b>5.4 Dizem que o choro tem que ter uma terceira .....</b>	<b>116</b>
5.4.1 A forma choro .....	118

## **CAPÍTULO 6**

<b>6.1. Acordes finais .....</b>	<b>124</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>126</b>
<b>REFERÊNCIA HEMEROGRÁFICA.....</b>	<b>129</b>
<b>PESQUISA NA INTERNET .....</b>	<b>130</b>
<b>ENTREVISTAS.....</b>	<b>131</b>

## **ANEXOS EM CD**

## VIDA E VIOLÃO: Percurso e Discurso! (A título de introdução)

Meu *habitus* musical revela-se por meio do *habitus* musical de meu pai. Lembro-me de que desde criança, ele me fez escutar, numa vitrola a pilha da marca Philips, LPs com muitos chiados de uma coleção intitulada *Música Popular Brasileira*. Lembro-me, particularmente do fascículo dedicado a Dorival Caymmi. A capa trazia o cantor e compositor baiano segurando o violão, contemplando o mar e, em letras garrafais, o título *O Poeta e o Mar*. Foi, portanto, por intermédio dessa coleção que chegaram a mim as músicas de vários compositores brasileiros, como Pixinguinha, Noel Rosa, Ary Barroso, Lamartine Babo e tantos outros.

Marcante também na minha vida musical foi a convivência com os meus amigos de rua. Ali, por volta dos 13, 14 anos, adotamos como passatempos o futebol e a batucada. Não tínhamos instrumento algum: tomávamos emprestados do primo de um dos nossos colegas. Logo a sensibilidade materna me presentearia com um cavaquinho da marca *Tropicália* e passei, então, intuitivamente e de ouvido, a tentar tocar junto com os instrumentos de percussão. Aos sábados, na casa do amigo Sérgio — que só tocava percussão, mas sabia as melodias e as letras dos sambas, ainda que erradas — eu, sabendo alguns quatro ou cinco acordes, tentava neles encaixar as letras e as melodias dos sambas.

Um novo amigo chegou à rua e trouxe como companheiro um violão, cujas cordas de aço tinham um som metálico e bastante agudo. A primeira música que toquei — *Beira mar*, composição de Ednardo em ré maior — fluiu tão bem que impressionei meus pais, que, no natal de 1979, me presentearam com um violão e no ano seguinte matricularam-me no Conservatório de Música Alberto Nepomuceno. Ali passei dois anos estudando violão clássico (nessa época, não existia o curso de violão popular), mas, não satisfeito com esse estudo, optei pelo curso de Teoria Musical, vindo a concluí-lo, com o conceito excelente, em 1989, ano em que também recebi o diploma de licenciado em Música pela Universidade Estadual do Ceará (UECE), onde ingressara no ano de 1984.

Durante o período em que estudei no Conservatório, lecionava em casa aulas particulares de violão. Senti, então, a carência de métodos de ensino para violão e me propus criar um “método” eficaz e simples para superar essa carência. O resultado foi a produção de um livro de caráter essencialmente didático e voltado ao violão popular no qual condensei alguns métodos, juntando ali a experiência pessoal como músico instrumentista e professor de violão e resumindo o que eu pensava, até então, sobre o ensino desse instrumento. Lançado em 1995, o livro *Para o Violão Popular* recebeu, em 2007, uma reedição melhorada e ampliada.

Recém-formado, tanto pelo Conservatório quanto pela Universidade, ainda em 1989, passei a compor o quadro de professores do Conservatório de Música Alberto Nepomuceno. No ano de 1994, já fazia parte, também, do corpo docente da então denominada Escola

Técnica Federal do Ceará, depois CEFET e atual IFET, ministrando aulas práticas de violão. Ali também colaborei para a revista *Ideias* com um artigo no qual abordo a evolução histórica da cultura “violonística”.

Ainda em 1994, em parceria com Fernando Néri, elaborei para o vídeo *O Astro Popular*, de Glauber Filho, a trilha sonora original que veio ser a vencedora do IV Festival de Vídeo de Fortaleza acontecido no mesmo ano.

Durante os anos de 1994 e 1995, atuei como professor auxiliar da disciplina de Prática Instrumental (violão) no Departamento de Artes da UECE e, em 1998, iniciei minha trajetória Curso de Extensão em Música da UFC na qualidade de docente da disciplina Prática Instrumental (violão). Sou professor do Curso de Educação Musical do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará.

Em 2004, conclui, com o professor e guitarrista Fareed Haque, o mestrado *Performance Certificate* na *Northern Illinois University*, USA. Em 2007, trabalhei na revisão musical do livro *14 Peças*, do violonista cearense Nonato Luiz.

Paralelamente a essas atividades acadêmicas, atuei, e ainda atuo, com frequência no cenário musical de nossa Cidade, ora acompanhando *shows* de corais, cantores, compositores e intérpretes – coral do jornal *O Povo* (1990), *Fernando Néri* (1989/1991/1992/1994/1997), *Lúcia Menezes* (1997), *Ricardo Black* (2004) – ora integrando grupos de música instrumental- *Duo Violonístico Marco Túlio e Marcos Maia* (1993/1994/1995/1996); *grupo Mistura Brasileira, com Moacir Bedê e Nilton Fiore* (desde 2001); também, ainda, participando de projetos de música instrumental no *Centro Cultural Banco do Nordeste* (2001,2005,2008,2009); *Centro Cultural Dragão do Mar de Arte e Cultura* (2007); com o *grupo de violões* formado por Marco Túlio, Marcos Maia, Zivaldo Maia e Jose Mário de Araújo (2007), Projeto Por do Som (2010) com o bandolinista Carlinhos Patriolino, e revisão das partituras do livro *Estudos, peças e arranjos* do violonista Nonato Luiz. Até hoje apresento-me como músico instrumentista tocando semanalmente há nove anos em vários espaços de lazer na noite de Fortaleza. Eis como o violão passou a fazer parte de minha vida e como foi ao longo dos anos se tornando para mim um objeto de estudo sob a perspectiva acadêmica.

Não é por acaso, portanto, que o *Violão Clube do Ceará* surgiu como tema do meu trabalho no curso de Doutorado. Minha afetividade com esse tema vincula-se à estreita relação que tenho com o assunto, tanto como docente quanto como violonista, e, ao escolhê-lo, o fiz por acreditar que a inserção da música produzida no Ceará em um estudo acadêmico sobre música contribuirá para que, em sua formação, os músicos valorizem a matriz musical cearense na montagem de seus repertórios e, quando ocorrer, no discurso da criação de outras composições.

Neste trabalho, traço breve percurso histórico do grupo de violonistas integrantes do Violão Clube do Ceará e identifico quem são e quais os capitais que mobilizam; como se formou a ideia de *habitus* musical “violonístico” e quais são as características desse *habitus*.

O que pretendo é alcançar maior entendimento da formação musical em Fortaleza, oferecendo, em particular, subsídios para um currículo voltado ao ensino do violão mais sintonizado com os aspectos sociais e culturais de nosso povo.

A realização desta pesquisa assume importância fundamental para os professores da área de violão e para os docentes de música em geral, considerando-se que, ao reaver a formação desses músicos sob os tipos de *habitus* musicais abordados, poderemos chegar à formulação de uma inserção da música violonista cearense como ponto de partida para estudos em música, recobrando, assim, o valor histórico-cultural da criatividade musical do Ceará.

Dessa maneira, o objetivo geral do estudo é analisar e compreender o discurso e a prática dos agentes que atuaram na constituição do campo musical do Violão Clube do Ceará. Como objetivos específicos, busco verificar os mecanismos utilizados pelos agentes para legitimar as práticas de sua formação musical; descrever as trajetórias formativas dos principais violonistas e a influência delas na constituição do *habitus* musical do *Violão Clube do Ceará* além de identificar quais as motivações para a formação desse grupo e como acontece a criação de seu *habitus* musical.

Investigar a atuação desse grupo de violonistas pode levar à compreensão do seu conjunto de experiências formativas e o que isso pode representar para os jovens violonistas de hoje.

Trata-se de uma problemática bastante pertinente, dado que essa discussão é fundamental para vislumbrar respostas às questões musicais e históricas relativas ao ensino do violão.

# CAPÍTULO 1

## SUA MAJESTADE, O VIOLÃO!

### 1.1 A longa e sinuosa estrada – a história do violão

Neste trabalho, o personagem principal é o violão. É a sua presença que dá sentido a discussões que se desencadeiam tendo com fio condutor o Violão Clube do Ceará. Sendo assim, é compreensível que o violão seja objeto deste capítulo sua origem e evolução ao longo do tempo e aqueles que contribuíram com sua história e existência como objeto cultural concreto e simbólico de várias civilizações e gerações.

Cabe, inicialmente, esclarecer que o instrumento acústico que na Espanha e noutros países chama-se guitarra recebe, no Brasil, o nome de violão, ficando a denominação guitarra, entre nós, associada à guitarra elétrica moderna. Acredita-se que o vocábulo violão derive diretamente do termo viola, instrumento introduzido pelos portugueses no Brasil durante a colonização, da qual a viola caipira brasileira é uma evolução. Embora exista entre a viola portuguesa e a guitarra espanhola uma diferença no timbre e no número de cordas, há semelhança em formato, sendo a viola um pouco menor do que a guitarra. Portanto, é bastante compreensível que, para o leigo, a guitarra seja uma *viola* um pouco maior e, assim, a incorporação do aumentativo ao termo viola pode ter dado origem à palavra *violão*. Portanto, o uso da palavra *violão* contextualiza o cenário brasileiro e, quando se deparar com a dicção *guitarra*, deve-se associá-la a um instrumento acústico (DUDEQUE, 1994, p.101).

Por serem muitas e, em geral, divergentes as informações sobre a origem e/ou a descendência do violão, fica difícil estabelecer época precisa do seu surgimento. Destaque-se, principalmente, o fato de que, no período que vai da Antiguidade ao Renascimento, as informações sobre a criação, as modificações e a nomenclatura dos instrumentos de cordas tornaram-se bastante confusas, pois as diferentes culturas desse período receberam mútuas e múltiplas influências, num entrelaçamento e numa interação impossíveis de se definir, e cada uma, ao seu modo, deu sua contribuição histórica para a evolução dos muitos instrumentos de corda que à época existiam e que, se supõe, vieram a originar o violão tal qual hoje se conhece.

A primeira das hipóteses mais aceitas é a de que os romanos, durante a expansão do seu império, introduziram a *Khetara grega* que, com sua evolução, se transformou em *guitarra latina*, um instrumento em forma de oito com quatro pares de cordas duplas, de fundo plano e tocada com os dedos. Portanto, o violão, por essa hipótese, derivaria da *Khetara grega* (SÁVIO, 1979, p.50).

A segunda hipótese é a de que a descendência do violão está na evolução do *alaúde árabe* introduzido na Espanha quando o país esteve sob o domínio árabe. Chamado de *guitar-*

*ra mourisca*, este instrumento possuía cinco cordas – quatro pares duplos e um simples – fundo abaulado e várias bocas (geralmente cinco) no tampo, uma delas a boca central. Acredita-se que, a partir do século VIII, tanto o instrumento de origem grega, já referida, quanto o *alaúde árabe* foram de uso concomitante na Espanha.<sup>1</sup>

Em meados do século XVI, existia, por toda a Europa, uma abundância de instrumentos de todas as formas, afinações e quantidade de cordas. Estava-se na Renascença (1450- 1600), período de um novo florescer das artes, mediante resgate da Antiguidade clássica greco-romana. Na composição musical, utilizavam-se, como forma de organizar os sons, os modos gregos. O gênero musical vocal eram o moteto, a missa e o madrigal e a canzona, o *ricercare*, a *tocata*, a *fantasia* e o tema com variações, as formas musicais da música instrumental. É nesse panorama que o guitarrista espanhol Vicente Espinel – a quem se atribui o acréscimo da quinta corda (a atual *prima*) à guitarra – divulga o instrumento por toda a Europa (BENNETT. 1986, p. 17).

A *vihuela*, contemporânea da *guitarra* e considerada superior os seus primeiros exemplares da guitarra, tornou-se bastante popular nesse período. Mais larga do que a *guitarra*, a *vihuela* possuía o mesmo formato em oito e sua parte posterior era reta. Na Espanha do século XVI, durante a chamada “Época de Ouro”, vários músicos *vihuelistas*, nascidos em diferentes cidades, publicaram obras de cunho didático para o instrumento, recheadas de peças originais, transcrições e canto acompanhado, alcançando-se então um elevado nível técnico de execução instrumental.

Esses próprios músicos é que faziam algumas distinções entre a *vihuela* e a *guitarra*: Miguel de Fuenllana (1500-1579), autor da obra *Orphenica Lyra*, chama a *vihuela de quatro cordas* de *guitarra de quatro ordens*<sup>2</sup> e refere-se ainda à *guitarra de cinco ordens*, tratando-a como *vihuela de cinco ordens*, para diferenciá-la da *vihuela* normal; Juan Bermudo (1510-1565), por sua vez, relata que a *guitarra de quatro ordens* é de tamanho menor, embora com a mesma afinação, exceto pelo o fato de a primeira corda ser de ordem mais grave, e frequentemente cita a *guitarra de cinco ordens* para cuja obtenção basta que se acrescente a quinta corda à *guitarra de quatro ordens*. Como se percebe, entre a *vihuela* e as *guitarras de quatro e cinco ordens*, existem muitas semelhanças, na maioria das vezes, semelhanças mínimas, imprecisas, confusas. A *vihuela*, no entanto, parece ter sobrevivido por apenas aproximadamente quarenta e dois anos, entre 1536 e 1578, anos das primeiras e últimas publicações de música encontradas para o instrumento.

O *alaúde*, em termos de comparação estrutural à *guitarra* antiga, era de mais fácil execução. Mais leve, tinha um volume sonoro mais estridente, possuía mais cordas do que a guitarra, o que, conseqüentemente, aumentava suas possibilidades musicais. Sua caixa de res-

1 Emilio Pujol (1886-1980) – Segundo Norton Dudeque, Pujol foi um importante musicólogo, publicou o método *Escuela Razonada de La Guitarra*, sendo também responsável pela divulgação de boa parte da obra de Francisco Tárrega.

2 Ordens são pares de cordas que funcionam como corda única.

sonância de forma arredondada assemelhando-se a uma meia pera originada de um seccionamento na vertical, tornou-se uma peculiaridade. O tampo, parte frontal onde ficavam as cordas, era plano. Na boca, apresentava-se rosáceas<sup>3</sup>, geralmente com detalhes muito trabalhados. Essa descrição do alaúde ajusta-se bastante ao instrumento introduzido na Espanha pelos árabes durante a Renascença. Assim como a guitarra, existiam vários tipos e tamanhos de alaúde e sua evolução o tornou, em meados do século XVI, um instrumento preferido por compositores e intérpretes do Renascimento.

Até o começo do século XVI, os instrumentos eram considerados menos importantes do que a voz, razão pela qual a música instrumental atuava como coadjuvante da música vocal. Aos poucos, nesse mesmo século, muitos compositores começaram a dar maior ênfase à música instrumental: as composições não se destinavam mais só à dança ou ao acompanhamento de um cantor, mas também eram para serem tocadas e ouvidas.

A polifonia dos séculos XV e XVI foi determinante para a ascensão de todos os instrumentos de caráter polifônico. Estes, seguindo a linha da polifonia vocal, começam a fazer o uso de duas ou mais linhas melódicas simultâneas e de forma independente, ensejando assim, novas formas de execução.<sup>4</sup>

Entre o final do século XV e o início do século XVI, registram-se, como já referido, não só o surgimento de outras formas de execução, mas também modificações na forma de construir os instrumentos. O *alaúde*, a *guitarra* e a *vihuela* tornaram-se então os cordofones dedilhados mais utilizados por compositores e intérpretes do Renascimento. Antecessores do violão moderno, a *vihuela de seis ordens* e a *guitarra de quatro ordens*, tiveram muito prestígio nas cortes da Itália e Espanha. Nas últimas décadas do século XV, de modo a poder executar a polifonia renascentista em único instrumento, os lutenistas gradualmente abandonam o uso da palheta e passam a usar o dedilhado na execução de seus instrumentos.

Enfatize-se o fato de que, em cada período musical, o estilo de música e o repertório desenvolvido foram determinantes para a popularidade e a decadência de um ou de outro instrumento.

Por volta de 1780, simultaneamente na Itália e Alemanha, ocorrem mudanças organológicas que gradativamente transformaram os instrumentos de quatro, cinco e seis cordas duplas em um instrumento solista de seis cordas simples. Ao redor de 1800, a popularidade deste formato produziu um levante de grandes virtuosos e compositores que constituem a primeira “Época de Ouro” do violão.

O surgimento e a consolidação do violão moderno são, geralmente, atribuídos a três fatores. O primeiro deles são as inovações feitas pelo *luthier* espanhol Antonio Torres Jurado

---

<sup>3</sup> Desenho ornamental feito na boca do instrumento. Além de embelezar, a rosácea reforça a região da boca.

<sup>4</sup> BENNETT, Roy Uma Breve História da Música. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores, 1986



em meados do século XIX. Antes de Torres, os violões eram menores, mais pesados e possuíam um número de cordas indefinido. Ele aumentou o tamanho do instrumento e fez mudanças no leque (parte posterior ao tampo) alcançando assim uma melhoria timbrística e um aumento da sua qualidade sonora. O segundo, as modificações introduzidas no violão de Torres com a colaboração do concertista e violonista Julian Arcas e, por fim, a renovação do repertório “violonístico” feita pelo compositor e violonista espanhol Francisco Tárrega.

### 1.1.1 O violão

Durante a primeira metade do século XIX, surgiram grandes compositores, instrumentistas, *luthiers* e professores que com suas composições, recitais, técnicas de fabricação e métodos de ensino contribuíram decisivamente para que o violão se consolidasse como instrumento de concerto. Eram principalmente espanhóis e italianos que, por causa das guerras napoleônicas, migraram para Londres, Paris e Viena, fazendo com que, nesse período, essas cidades se tornassem os maiores centros de referência e divulgação do instrumento violão.

Inicialmente, antes de discorrer sobre o mais importante deles – o violonista espanhol Francisco Tárrega – procurarei traçar um perfil dos principais músicos representantes do período, como Fernando Sor, Dionísio Aguado, Mauro Giuliani, Ferdinando Carulli, Mateo Carcassi e o luthier Antonio Torres Jurado.

Um dos principais violonistas espanhóis dessa época, referência do ensino musical na Espanha, o espanhol Fernando Sor (1778-1839), nascido em Barcelona, estudou música no monastério de Montserrat, e no ano de 1813, deixou a Espanha dirigindo-se a Paris de onde criou grande reputação por toda a Europa. Considerado virtuoso<sup>5</sup>, Sor produziu farto material com peças para minuetos, sonatas e até variações sobre o tema da Flauta Mágica de Mozart. Chamavam-no, com justa razão, de Beethoven do Violão, em razão da clara influência deste compositor (bem como de Mozart e Haydn) na elaboração de suas obras. Produziu também importante material didático, como o livro de estudo Opus 6 e um método para guitarra (1830). (PINTO, 2007, p.7).

Outro violonista espanhol, Dionísio Aguado (1784- 1849), contemporâneo de Sor, também escreveu um método para guitarra (1825) que contém um complexo estudo para o desenvolvimento da técnica da direita com exercícios de independência do dedo polegar e dos outros dedos dessa mão.

---

<sup>5</sup> Virtuoso do latim *virtus*, que significa: virtude, habilidade, excelência; é um indivíduo que possui uma habilidade fora do comum quando utilizando um instrumento musical.

Dionísio Aguado foi um concertista de raro virtuosismo e como compositor deixou, principalmente, uma obra didática que resolve todos os problemas técnicos do violão. Criou método que foi bastante usado em sua época e compôs estudos que sintetizam todos os artifícios da técnica violonística. (PINTO, 2007, p. 7.)

Diferentemente de Sor, Aguado fazia uso das unhas na execução do instrumento. Uma ilustração de 1843 mostra Aguado tocando uma guitarra do *luthier* LaPrevotte<sup>6</sup> apoiada em um tripé, postura essa não adotada pelos violonistas da época.

Mauro Giuliani (1781-1829) também considerado virtuose, foi tido como um dos mais importantes compositores italianos deste período.

Sem dúvida foi o mais importante compositor italiano deste período. Sua obra abrange peças para iniciantes, três concertos para violão e orquestra, quarteto, estudos e sonatas e combinação com vários instrumentos. Sua linguagem composicional explora principalmente a mão direita do violonista, com todas as possibilidades de combinações. Criou um novo instrumento: a *terz guitar*, um violão afinado uma terça acima. (PINTO, 2007, p. 6.)

No ano de 1806 muda-se para Viena e há relatos de que Ludwig von Beethoven assistia aos seus recitais. Giuliani tocou duos de piano com o pianista Johann Nepomuk Hummel<sup>7</sup> e fez turnês por toda Europa.

Ferdinando Carulli (1770-1841) foi outro compositor e violonista italiano que se estabeleceu em Paris no começo do século XIX. Escreveu *Método para Guitarra* (1810) e *Harmonia aplicada à Guitarra* (1825), além de compor sonatas e trios para guitarra, violino e flauta. Considerado como um dos grandes guitarristas do século XIX, Ferdinando Carulli, professor e instrumentista, teve o seu método de *Harmonia aplicada à Guitarra* reeditado várias vezes até os nossos dias (DUDEQUE, p. 68)

Ferdinando Carulli foi pontífice compositor, deixando mais de 300 número de opus. Sua obra abrange um vasto repertório, desde seu método, peças, solo, duos, trios e quarteto de violões, combinação de violão com flauta, violino, violoncelo, concerto para violão e orquestra. (PINTO, 2007, p. 6.)

Mateo Carcassi (1792- 1853), também italiano, foi ao que parece o grande rival de seu compatriota Fernando Carulli. Com apenas 18 anos de idade, usufruía da reputação

<sup>6</sup> Tipo de violão com a boca oval feito pelo luthier Frances René LaPrevotte, instrumento usado por Dionísio Aguado em 1843.

<sup>7</sup> Johann Nepomuk Hummel (1778 – 1837) foi um pianista e compositor austríaco, Discípulo de Wolfgang Amadeus Mozart e amigo de Beethoven, foi mestre-de-capela em Weimar desde 1819. Brilhante concertista, contribuiu para o desenvolvimento da técnica pianística. Compôs obras para piano, óperas, bailados, peças orquestrais etc.

de melhor violonista de Florença. Legou importante acervo de composições e um método de execução pouco divulgado no Brasil. Seus exercícios de independência dos dedos são considerados eficientes e concisos. Observa-se, numa gravura, que Mateo Carcassi utiliza um violão de tamanho menor apoiado na perna esquerda com o uso de um banquinho e usa o dedo mínimo apoiado no tampo do instrumento.

Matteus Carcassi teve uma carreira bastante intensa como concertista, viajando por vários países da Europa, sempre muito aplaudido. Sua obra de concerto hoje é pouco tocada, mas ele foi didata que introduziu uma pedagogia racional e ordenada do violão. Seu método opus 59 é um dos mais bem organizados e até hoje ainda é usado com ótimos resultados. (PINTO, 2007, p. 6).

### 1.1.2 O nascimento do violão moderno – Antônio Torres Jurado

Os violões produzidos por Antonio Torres Jurado (1817-1892) eram bastante superiores aos de seus contemporâneos. Este *luthier* espanhol estabeleceu a concepção, a forma e a construção do moderno violão clássico, sendo, pelas inovações introduzidas, considerado o pai do violão moderno (WADE, 1980, p.133).

Não se sabe quais foram as influências que precederam à manufatura dos violões de Torres. As suposições recaem sobre o ano de 1842, quando Torres viajou a Granada para trabalhar com o *luthier* espanhol José Pernas (1830-1870).

No ano de 1840, já se constata a existência de alguns violões fabricados por Torres, mas, somente no ano de 1850, quando o famoso violonista e compositor Julian Arcas apareceu tocando em um de seus instrumentos, foi que o trabalho de Torres começou a se revelar. Sabe-se que Arcas foi uma espécie de conselheiro e colaborador de Torres no processo de fabricação de seus violões.

Juan Arcas ( 1832- 1882) foi um reconhecido concertista e compositor. Teve grande influencia na construção dos violões de Antonio Torres, os quais abriram uma nova dimensão sonora ao instrumento. (PINTO, 2007, p. 7).

As inovações de Torres começaram com o aumento do tamanho do violão, o que conseqüentemente, fez crescer também o seu volume sonoro. Some-se a isso o uso de novos tipos de madeiras, as quais tornaram os violões mais leves. Sem dúvida, entretanto, o seu grande mérito está na colocação de filetes de madeira na parte posterior do tampo, um sistema que deu mais balanço, equilíbrio e maior qualidade sonora ao instrumento.

Quando esteve em Sevilha (de 1852 a 1870), Torres realizou as primeiras experiências na busca de encontrar a melhor forma de projetar e confeccionar o violão. Entre os seus vários experimentos, cita-se que, no ano de 1862, foi ele que manufaturou um violão no qual apenas o

tampo era de madeira, sendo as partes traseira e lateral de papel *maché*. Com isso quis mostrar que a qualidade sonora está relacionada à madeira da parte frontal, o tampo, e não à caixa de ressonância. Relata-se também que Torres montou um violão de perfeito funcionamento, sem o emprego de cola, utilizando-se do encaixe de pedaços de madeiras, à semelhança de um quebra-cabeça.

Data desse período o seu encontro com o violonista Francisco Tárrega, à época com dezessete anos. De 1871 a 1893, Torres passou a morar em Almería, sua cidade natal, e, até sua morte em La Cañada de San Urbano, aos setenta e cinco anos, fabricou cerca de doze violões.

Foi o construtor de violões que modificou totalmente o formato do instrumento, que passou a ter uma sonoridade mais doce e um volume maior devido a algumas modificações que realizou. Tárrega dependeu desse instrumento para realizar o seu trabalho. Torres – Tárrega formam uma unidade, a partir dessa associação o violão tomou novo rumo, sempre ascendente em sua história. (PINTO, 2007, p.8).

Sem dúvida é com as das inovações criadas por Torres e as novas concepções adotadas por Tárrega que se firmam os princípios da chamada moderna escola do violão.

### 1.1.3 A escola racionalíssima de Francisco Tárrega (1852 – 1909)

O espanhol Francisco Tárrega (1854 – 1909) foi quem definitivamente criou os alicerces da moderna escola do violão. Tárrega percebeu que, para tocar o violão do *luthier* Torres, de corpo maior e formato diferente, as técnicas aplicadas aos antigos e menores instrumentos tinham que ser alteradas. Tárrega efetuou a transição para o violão moderno em três frentes de atuação: a modernização do instrumento, a renovação do repertório e a reformulação da técnica e sua aplicação musical. A modernização do violão se efetuou mediante a colaboração de Tárrega, e de seu antecessor Arcas, ao grande *luthier* Antonio Torres.

Tárrega developed new principles of guitar technique and his recitals and compositions exploited the rich sonorous potential of the Torres guitar. Whereas the early nineteenth century master had been hypnotized by the grandeur of sonatas and extended sets of variations in style of Mozart and Beethoven. (WADE, 1980, p. 145).

O violão era, na época, visto como instrumento feminino, já que sua leveza e fragilidade o associavam ao romantismo. Com Torres, ele aumentou de tamanho, o comprimento das cordas alcançou um padrão de 65 centímetros, a escala foi levantada e sua estrutura, por baixo do tampo, foi reforçada com um leque radial que disciplinava a distribuição das ondas sonoras. O resultado foi um instrumento de concerto pleno, com maior volume, maior caráter e riqueza de timbres além de uma projeção frontal cristalina e direcionada. Enfim, um instrumento adequado para um novo conceito estético de interpretação.

Para aumentar a respeitabilidade do instrumento, um dos grandes feitos de Tárrega foi o de realizar a transcrição de músicas de grandes compositores para o violão. Numa época menos purista, ele quis mostrar que o instrumento podia dar conta de um argumento musical mais consistente e com esse intuito transcreveu, genialmente, tanto obras de compositores da era clássica, como Bach, Haydn e Mozart, quanto de compositores românticos, como Schumann, Chopin e Mendelssohn, e de seus contemporâneos espanhóis, como Albéniz, chegando este último a dizer que preferia as transcrições de Tárrega a alguns de seus próprios originais para piano.

Tárrega's allegiance to Chopin's cantabile did not hinder his awareness of himself as a Spanish composer. Whereas Sor, Aguado and Giuliani were drawn towards European musical circles outside Spain and Italy, Tárrega represents the Spanish guitar as its most nationalistic, a factor which ensures his popularity among amateurs and some recitalists, but not among many of the critics. (WADE, 1980, p. 145).

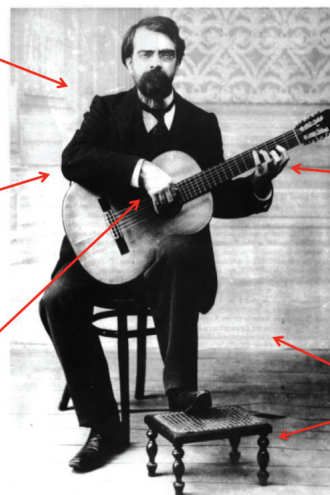
Para esse novo repertório, Tárrega elaborou e sistematizou uma revolução técnica até hoje empregada pela maioria dos violonistas. Ele defendeu o uso do violão sobre a perna esquerda, levantada com o auxílio de um banquinho; aboliu definitivamente o uso do dedo mínimo apoiado sobre o tampo do violão, o que liberava a mão direita para um uso mais inventivo, pois, agora passando ao longo das cordas, obtinha-se uma sonoridade mais aveludada ao tocar próximo à escala ou uma sonoridade mais metálica e pontiaguda ao tocar próximo ao cavalete. O colorido e o relevo das passagens melódicas puderam ser explorados de forma ainda mais detalhada e rica com a mudança de angulação (para 90°) dos dedos em relação às cordas.

Unfortunately Tárrega did not develop the use of the flesh and nail technique advanced by Aguado and Segovia. The later, in this autobiography, mentions the undisguised hostility of Tárrega's disciples to any who used their nails. But apart from this omission, Tárrega laid the basis of modern techniques, and Segovia, who never met Tárrega, gained great benefit from the older master's example, transcriptions and original works. (WADE, 1980, p. 148).

A coluna vertebral deve estar numa posição que não venha a forçá-la

Antebraço colocado no aro do violão

mudança de angulação (para 90°) dos dedos indicador, médio e anular em relação às cordas.



Dedos colocado de forma aberta

o uso do violão sobre a perna esquerda, levantada com o auxílio de um banquinho

Francisco Tárrega (1852 -1909)

Picture of Tárrega reveal the progress that been made in technical matters since the day of Sor. The left foot is supported by a footstool ( banishing Sor's use in a supporting table or Aguado's tripod) and player appears in a comfortable, natural posture, playing his Torres guitar. The right hand has eased the little finger off the soundboard and the left hand controls its barrés. The right hand is at right angles to the strings, and Tárrega is often credited with the application of apoyando or rest-stroke, the right hand technique of striking though a string and coming to rest on the string beneath; this method of playing the string creates a firm and pleasant tone. (WADE, 1980, p. 148).

Outra significativa inovação de Tárrega foi a adoção de um estilo de digitação mais expressivo, colorido e empolgante. Os violonistas do século XIX tendiam a empregar as posições abertas e as cordas soltas, buscando um brilho e uma amplitude que faltavam aos seus instrumentos. Tárrega desenvolveu a digitação ao longo das cordas, similar ao violino, explorando uma sonoridade mais transparente, melódica e cantada das posições altas, ressaltando assim os movimentos do fraseado musical e as riquezas harmônicas por meio da sonoridade.

O violão, pela sua natureza exige dons especialíssimos e o célebre Francisco Tárrega falecido em 1909, teve a fortuna de gozar desses dons; tacto especial nos dedos e finíssima sensibilidade. *A Gazeta*- São Paulo sexta feira 14 de julho de 1950.

Estas inovações tanto podem ser detectadas nas centenas de transcrições e composições originais que Tárrega deixou ao morrer em 1909, aos 54 anos, quanto nas obras de seus sucessores.

It was Tárrega who laid the foundations of modern technique. From his time support of the instrument on the left became standard. This playing positions is in part a consequence of the larger instrument initiated by Torres. The increase in body size of the guitar allows the player to adopt this posture in greater comfort than was possible with the smalles guitars of the early nineteenth century. (TURNBULL, 1974, P. 106).

Tárrega inovou no uso sistemático do toque apoiado, ou seja, o dedo fere a corda num ângulo mais fechado e repousa em seguida sobre a corda seguinte, produzindo assim um efeito robusto, mais explosivo e saliente, ideal para o destaque de linhas melódicas expressivas e de picos melódicos ou eventos harmônicos. Essa robustez sonora é uma das maiores estratégias na imposição do violão como instrumento de concerto, pois com isso sua projeção e nitidez tornam-se excepcionais.

Nos últimos nove anos de vida, Tárrega encerrou suas apresentações públicas e, paralelamente, trocou a técnica de unhas da mão direita pelo uso da carne dos dedos. Pujol (1922), aluno de Tárrega, descreveu que o uso da carne dos dedos para fazer vibrar as cordas resulta em um som claro, suave e firme. Pujol acrescentava ainda a idéia de que não bastava simplesmente cortar as unhas as mais curtas possíveis: o toque sem unhas precisava ser desenvolvido no sentido de dar forma ao som; era preciso desenvolver na ponta dos dedos um certo equilíbrio de tato, elasticidade e resistência, só possível de se obter com uma prática e atenção constantes. E dizia,

também, relembrando o *vihuelista* espanhol Miguel de Fuenllana, que as unhas interferiam na sensibilidade e expressão artísticas do violonista.

Todas essas características configuravam integralmente o novo estilo interpretativo de Tárrega e eram admiradas e documentadas por seus alunos, por meio dos quais se tomou conhecimento do seu método, já que ele mesmo não deixou nada escrito sobre isso. Infelizmente, não há registro em gravações para a posteridade.

Não é, porém árdua para quem se debruce na história da música e faça, mesmo perfunctório, um exame na trajetória do instrumento que Tárrega elevou tão alto em seu tempo, numa reabilitação que se fazia necessária e que o arrancaria da popularidade boêmia que tanto prejudicou, por tanto tempo. (JORNAL UNITÁRIO. Fortaleza, domingo 8 de julho de 1945).

Talvez o maior talento de Tárrega, que recuperou e estabeleceu no final do século XIX o violão como moderno instrumento de concerto, tenha sido mesmo o de professor, ao se considerar que vários de seus alunos se tornaram concertistas de mérito, viajaram por todo o mundo, empregando essa nova concepção de violonismo, e, por conseqüência, divulgando a nova “Escola de Tárrega”.

Miguel Llobet (1878 – 1938) e o já citado Emilio Pujol (1886 – 1980), por exemplo, foram os seus dois alunos mais célebres. Cada um deles deixou sua marca e abriu caminhos para a importância que o violão clássico assumiu nas décadas subsequentes. Embora fossem ambos, como professores e concertistas, divulgadores das propostas do mestre, divergiam, no entanto, quanto ao toque da mão direita: Pujol tocava sem unhas utilizando a carne dos dedos, mas Llobet utilizava o toque com unhas.

Ao comparar as duas formas de toque, unha ou carne dos dedos da mão direita, Pujol chegou às seguintes conclusões: as unhas dão ao instrumentista mais habilidade na obtenção de variações timbrísticas, harmonias claras, *vibratos*, velocidade e articulação e permitem ainda tocar-se com um mínimo de esforço da destra; o uso da carne dos dedos por sua vez dá uniformidade. Aliás, o toque com ou sem unha é uma polêmica que permeia a história do violão desde o tempo dos alaudistas.

Llobet, o aluno mais destacado de Tárrega, provavelmente tocava com unhas bastante curtas, o que permite ao violonista modular a forma de ferir as cordas, produzindo, assim, uma variedade de colorido e de saliência musical, em que a hierarquia entre a linha melódica, o fundamento dos baixos e o acompanhamento é projetada de maneira mais nítida.

Miguel Llobet é às vezes chamado de “violonista do Impressionismo”. Seu talento excepcional foi desde cedo alimentado por um ambiente familiar de inclinação artística (seu pai era um artesão especializado em figuras religiosas) e Llobet manteve sua habilidade como desenhista por toda a vida. Estudou com Tárrega por vários anos e frequentou o Conservatório de Barcelona. Com o auxílio do grande pianista Ricardo Viñes, Llobet se estabeleceu como membro da elite musical em Paris tendo contato direto com Debussy, Fauré e Ravel, composi-

tores que frequentavam seus concertos e influenciaram seu estilo como compositor. Nos anos seguintes, Llobet tocou por toda a Europa e pela América do Norte e do Sul. Chegou a morar na Argentina por alguns anos e ali realizou algumas de suas gravações.

Em contraste ao virtuosismo de Llobet, o outro grande aluno de Tárrega, Emilio Pujol, preferiu caminho mais discreto, mas igualmente importante, como musicólogo e violonista. Nascido em 1886, Pujol começou sua carreira tocando música folclórica, mas, em 1900, iniciou seus estudos com Tárrega e rapidamente se projetou como solista de violão. Foi um compositor prolífico, tendo deixado centenas de obras de excelente qualidade. Pujol foi também um grande pesquisador e os resultados de décadas de pesquisa foram publicados, a partir de 1925, pela casa Max Eschig, em Paris, constituindo-se até hoje um dos primeiros exemplos do processo de reconstituição histórica do violão. Pujol recobrou as obras de Luiz Milan, Mudarra, Sanz, Le Roy e outros mestres do passado, peças que hoje constituem fundamentos do repertório do instrumento.

Pujol é um seguidor da técnica de Tárrega de tocar sem as unhas, talvez o único caso de um violonista de elevada categoria a empregar esta técnica, ao menos em gravação.

Foi um grande professor do Conservatório de Lisboa e, como escritor, produziu três clássicos para a literatura do instrumento: a *Escuela Razonada de la Guitarra*, a maior referência para o estudo dos primórdios do violão moderno; uma *Biografía de Tárrega*; e *O Dilema da sonoridade do violão*, uma apaixonada defesa do princípio do toque sem unhas e uma das primeiras tentativas de uma abordagem científica da capciosa questão da produção sonora. Impressionam a variedade e a consistência de timbre que Pujol consegue com esta técnica e talvez seja uma lástima que nenhum outro violonista famoso tenha enveredado por este caminho.

Segundo Pujol, para um violonista o som constitui questão dogmática de tanta importância, assim como pode ser para um moralista um sentimento de fé. Pujol afirma que desde a civilização grega a preferência oscila por um som produzido com o toque de dedos e o que era produzido com o uso de palheta. Nos tratados de guitarra que aparecem no século XVIII, não se tem explicações ou referências sobre as preferências de como obter a sonoridade. Essa preocupação, comenta Pujol, só se manifesta no momento em que o violão aparece com seis cordas simples.

#### 1.1.4 O toque com unhas ou polpa dos dedos

De fato, essas alternativas de execução acompanharam a trajetória da História da Música em diferentes períodos, aliadas ao surgimento de novos instrumentos – alaúde, vihuela, guitarra espanhola (violão), bandolim, banjo, cavaquinho, viola portuguesa, guitarra portuguesa, a moderna guitarra elétrica e outros – hora sobressaindo-se o uso do plectro, hora o emprego dos dedos ou, mais recentemente, de ambos. (MAIA, 2009, p.4).

Ainda hoje, no que concerne ao violão, se discute o uso ou não de unhas para se tocar. Essa questão seria apenas alternativa estética, mas os fatos ligam aos dois principais discípulos de



Francisco Tárrega: Emilio Pujol que não fazia uso das unhas, e Miguel Llobret, que usava as unhas para tocar. Esse impasse, para os violonistas, atravessa os planos meramente científicos e pode chegar ao âmbito dos sentimentos e espiritualidade, comenta Emilio Pujol. Essa distinção do toque, com ou sem unha, e a posição da mão direita influenciará e definirá a qualidade sonora de cada violonista.

Sabe-se que cada instrumento possui uma característica timbrística própria, uma individualidade sonora.

Nenhuma família de instrumento oferece tanta variedade timbrística como a família dos instrumentos de cordas pinçadas, devido a variedade de forma, tamanho, espessura e qualidade das cordas e ainda devido as diferentes maneiras de serem postas em vibrações. (PUJOL, 1922, p.2).

No violão, pela própria constituição do instrumento, esse detalhe criou infinitas classificações e variações. O violonista e pesquisador Emilio Pujol, discípulo de Francisco Tárrega, em seu artigo *El Dilema de el Sonido de La Guitarra*, aborda esse assunto que abrange desde uma definição científica do som até a relação entre timbre e sonoridade, fatores que interferem na percepção do som ao que determina sua classificação.

De todos os instrumentos conhecidos, certamente que nenhum jamais gerou tanta incerteza e discussão entre seus adeptos como o violão gera, devido à possibilidade que oferece de ser tocado de duas maneiras diferentes: com a unha ou com a polpa dos dedos. O timbre da corda muda sensivelmente, de acordo com o recurso empregado e não cabe para os mesmos dedos a possibilidade de oferecer ambos os recursos, o violonista deve adotar um dos dois: ai está o dilema. (PUJOL, p.3).

Emilio Pujol, que usava o toque com a polpa do dedo, garante que desde os vihuelistas e alaudistas do século XVI e XVII, se vem se discutindo a preferência e o som produzido com as cordas tocadas com os dedos e o som produzido com as cordas tocadas com plectros<sup>8</sup>.

Vasculhando tratados escritos durante o período medieval, Emilio Pujol percebe que, dentre os instrumento de cordas desenvolvidos na Idade Média, as preferências se inclinavam mais para os instrumentos tocados com os dedos e com arcos. No tratado intitulado *Orphenica Lira* no qual inclui 188 peças musicais em seis volumes, Miguel Fuenllana (1500-1579) assevera que o toque com unha é imperfeito. O alaudista italiano Vincenzo Galilei,(1533-1591) refere-se à preferência da sonoridade dos instrumentos com cordas de tripas como o alaúde, a guitarra, ou a viola, cuja sonoridade é obtida pelo toque com os dedos ou com o arco. O inglês Thomas Mace (1613-1709), em seu tratado *The Music`s Monument*, revela sua preferência pelo toque com a polpa dos dedos, e justifica essa preferência pela obtenção de um som mais puro.

No final do século XVIII, garante Pujol, os tratados de guitarra não se preocuparam em dar explicações e em expressa preferência sobre sonoridades. Somente quando o violão apa-

---

<sup>8</sup> Palletas utilizadas para se tocar as cordas.

rece com seis cordas simples é que há a manifestação de duas tendências: os que preferem o uso de unhas e os que usam a polpa dos dedos para tocar as cordas do instrumento. Essa polêmica, assim, surge com os grandes mestres virtuosos do violão. Dionísio Aguado, Mauro Giuliani e Francisco Carulli usavam e recomendavam que se usassem unhas, enquanto Ferdinando Sor e Mateus Carcassi condenavam seu uso. Pujol atribuí ao senso estético de cada violonista a escolha por uma ou por outra opção. Destaca ainda que Sor e Aguado são os mais claros a respeito do uso e benefícios do toque com ou sem unhas.

Pujol entende que entre esses dois violonistas a decisão do uso ou não de unhas decorre ao temperamento e educação musical distinta de ambos. Segundo Pujol, Sor era proveniente de um ambiente educacional musical muito austero. Participava de corais, aulas de solfejo, harmonia e contraponto. A vida de Sor foi agitada e seu caráter irrequieto e impetuoso. Por outro lado, Aguado demonstrou disposição para o estudo, era mais metódico e dedicado. Sua personalidade mais afetiva e serena o fez, expressa Pujol, um pedagogo admirável. Conclui Pujol:

Portanto pode admitir-se que o sentido da sonoridade que influenciou Sor, pode ser o costume generalizado na Cataluña; e em Aguado o costume da Castilha, possivelmente opostos. Isso nos parece improvável por se tratar-se de artista que cujo critério e empenho se limitam nobremente ao mais desinteressado espírito de generosidade inteligência e ao sincero amor para com a verdadeira arte. (P.5).

Foram essas influências das escolas de Aguado e Sor que serviram como referências para os violonistas posteriores até o surgimento de Francisco Tárrega. Sabe-se que Tárrega não tocou sempre com a polpa dos dedos e inicialmente nem suspeitava da possibilidade de melhor sonoridade. Discípulo e mestre de si mesmo suas conclusões decorrem do seu trabalho desenvolvido inicialmente com o uso de unhas e posteriormente com a polpa dos dedos.

Pujol lembra que jamais esqueceu a sensação de tão pura arte ao ver o violão tocado por seu mestre Francisco Tárrega. Não era só o toque com a polpa do dedo, eram o equilíbrio dado à forma e a maneira de posicionar os dedos, atos necessários para formar o som. Sua distinção estava na forma de ataque, na posição do dedo e claro no tipo de violão, construído pelo luthier Torres. Tais inovações elaboradas por Tárrega são produtos de horas de estudos, superação e dedicação ao instrumento.

Pujol, exprime, ainda que um mesmo instrumento muda suas condições de sonoridade quando tocado por mãos diferente. O som das cordas, segundo ele, depende da maneira, do ponto onde são tocadas, do seu diâmetro, de sua tensão e elasticidade. Além disso, Pujol lembra que um toque com unha produz um som mais metálico e um toque dado sem unha produz um som mais suave e puro.

Quando se observam os aspectos propriamente físicos relacionando a posição dos dedos e o ângulo em relação às cordas, Pujol explica que há uma mudança de timbre decorrente de forma como se toca a corda que resulta dos harmônicos naturais. O toque do dedo tira a

corda de sua posição de repouso, fazendo-a vibrar de um extremo ao outro. A repetição desse movimento origina uma descontinuidade e o ângulo com o e sem unha e a corda produz um som que com a unha, é mais agudo do que produzido pela polpa do dedo; ou seja, o toque com unha produz maior quantidade de harmônicos superiores e é a quantidade e a intensidade desses harmônicos que tornam o som mais metálico, o que não acontece com o toque com a polpa do dedo, resultante num timbre menos brilhante, porém, mais suave e mais sonoro, afirma Pujol.

Deve-se, no entanto, ver com ressalvas esses comentários de Emilio Pujol, que como discípulo de Francisco Tárrega era um notório defensor do uso do toque sem unhas. Repetida vezes no artigo *El Dilema de el Sonido de La Guitarra* (1922), ele garante que o som obtido com a polpa do dedo é de uma nobreza absoluta, um som que penetra até o mais distante da sensibilidade emotiva, como o ar e a luz penetram o espaço sem jamais feri-lo.

## **CAPÍTULO 2** **Primeiros Acordes**

Neste segmento, procurei mostrar um panorama das primeiras manifestações artísticas ocorrida em Fortaleza, retratando desde músicas folclóricas, religiosas até a atuação e formação das primeiras orquestras, grupos musicais e conjuntos populares. Além disso, a formulação e formação dos campos musicais e uma visão geral da Cidade mostrando a influência do seu crescimento urbano, as formações das classes sociais e as manifestações sócio culturais como a Padaria Espiritual, os Abolicionistas, A Academia Cearense de Letras, Sociedade de Cultura Artística, as escolas musicais e o Conservatório Alberto Nepomuceno.

### **2.1 As primeiras formações do campo artístico em Fortaleza**

O Estado do Ceará é um dos mais férteis celeiros da criatividade musical brasileira. A tradição musical local incorpora compositores eruditos, como, por exemplo, Alberto Nepomuceno, um dos principais representantes do nacionalismo brasileiro, e compositores populares, como Lauro Maia, maestro compositor responsável pela criação do ritmo balaceio, precursor do baião.

As primeiras manifestações musicais em território cearense estão ligadas ao folclore, às cerimônias religiosas e à formação de bandas militares. Uma vez que não havia escolas específicas de música no Ceará, toda a formação dos músicos atuantes nessas manifestações ocorreu informalmente, transmitida de geração a geração por meio da oralidade. Não por acaso, portanto, o patrono, maestro Alberto Nepomuceno, teve como primeiro instrutor o próprio pai, o professor, violinista, mestre de banda e organista da Catedral, Victor Augusto Nepomuceno. Em paralelo a essas manifestações populares, religiosas e militares, relatam-se a presença de músicos estrangeiros e a formação dos primeiros músicos cearenses em solo europeu.

Artigo escrito pela professora D'Alva Stella Nogueira Freire, *Uma Pesquisa em Torno da Existência do Conservatório de Música Alberto Nepomuceno e do Ensino da Música em Fortaleza*, dá conta de que os primeiros relatos sobre a atividade musical no Ceará datam do período colonial, ressaltando que o povo cearense é dotado de uma musicalidade espontânea e de inatismo.

Segundo a Professora Freire, essa musicalidade é expressa inicialmente nas manifestações religiosas, nas quais a música está ligada aos atos litúrgicos solenes e cantados. Também é pelas bandas de músicas que os jovens desenvolveram o seu gosto musical, chegando até o interesse desses por instrumentos como o piano, o violão, o bandolim e o violino. Nesse ponto, segundo a autora, o autodidatismo já não satisfazia as exigências – sociais, religiosas,

culturais e estéticas – da época e surgem então os primeiros nomes que se interessam por um aprendizado mais profundo e sistemático em música.

Assim é que, no começo do século XIX, o maestro Pe. Joaquim Bernardo de Mendonça Ribeiro Pinto, nascido em Aracati, foi nomeado mestre da escola da Vila de Fortaleza, mas logo, quando Fortaleza passou a ser a capital do Ceará em 1821, ele foi para Recife tornar-se aluno e colaborador do músico, poeta, compositor e patrono da cadeira nº 2 da Academia Brasileira de Música, Luis Álvares Pinto (1719-1789). Esse compositor pernambucano havia estudado e trabalhado como músico em Lisboa e, ao regressar, desenvolveu intensas atividades musicais no Recife. Autor de obras didáticas, como *Arte pequena para se aprender música* e *Arte grande de solfejar*, o maestro foi o responsável pela formação de vários músicos atuantes em Pernambuco durante o século XVIII. Foi também um compositor prolífico e escreveu centenas de obras (MARIZ, 1997, P. 31).

A professora D'Alva Stella Nogueira Freire comenta que há, também, dessa época, relatos da participação na vida social local de outros músicos não formados na Europa, bem como de imigrantes estrangeiros, tais como Manuel Magalhães (1853-1933) e Antônio Sobreira Lima (1880-?), que estudaram na Alemanha e Itália, respectivamente, e os maestros italianos Luigi Maria Smido e Ciro Ciarlini; o suíço Jean-Pierre Chabloz e ainda o chileno Avelino Tello.

O ensino de música sempre ocupou espaço na vida sociocultural da cidade de Fortaleza. O piano, por exemplo, era havido como instrumento de *status* e, durante bom tempo, foi um objeto de luxo e requinte, obrigatório nas salas das famílias mais ricas da cidade. Era comum, e quase regra, as famílias de posse em ter alguma de suas filhas como pianista. A ausência de uma escola de música obrigava-nas a procurar formação na Europa e vários foram os nomes da sociedade local que se destacaram como pianistas e professoras após estudos em Paris. Citam-se, entre outras, a Sra. Esther Salgado, uma das futuras fundadoras do Conservatório de Música Alberto Nepomuceno; Sra. Laura Maia, mãe do compositor Lauro Maia; as Sras. Alice e Lúcia Freire, e Estefânia Pastor, maranhense radicada em Fortaleza.

Na sequência, vemos um relato do ano de 1932, quando da diplomação de professores da Escola Normal Pedro II em que a pianista Lúcia Freire toca piano.

Revestiu-se de grande brilhantismo a solenidade realizada na Escola Normal Pedro II, para a entrega dos diplomas às professoras da turma de 1932, daquele estabelecimento. Esteve presente na cerimônia o Capitão Carneiro de Mendonça, altas autoridades, professoras, famílias e representantes da imprensa. O professor Hipólito de Azevedo abriu a sessão. Em seguida, as educadoras prestaram juramento regulamentar e receberam seus diplomas, debaixo de aplausos, havendo o discurso da oradora das normalistas, Maria Estela Pinto Nogueira, e do paraninfo Beni Carvalho. A professora Lúcia Freire executou números musicais ao piano e os conterrâneos Mozart Pinto Damasceno e Filgueiras Lima declamaram poesias. (O POVO, Fortaleza, 04 dez 2007. p. 8.)

Por outro lado, anota ainda Freire, o maestro e também compositor Ciro Ciarlini

fixou-se, com sua família, em Granja, onde criou e regeu a Filarmônica Musical, cujos instrumentos foram todos importados da Europa e onde prestou relevantes serviços à vida musical.

Vindo do Rio Grande do Norte, o maestro e compositor italiano Luigi Maria Smido fundou, em 1895, na cidade de Baturité, a banda musical Carlos Gomes. Em Fortaleza, ensinou piano, harmonia e composição a uma seleta e expressiva clientela. Regeu, juntamente com o maestro Henrique Jorge, a banda sinfônica do Batalhão de Segurança, quando da inauguração, em 17 de junho de 1910, do Theatro José de Alencar.

Em 17 de junho de 1910, após dois anos de espera, finalmente, a inauguração. A solenidade integra a programação de homenagens do Partido Republicano do Ceará ao seu líder, o oligarca Nogueira Acioly. O jornal A República, de 18 de junho de 1910 descreve a cerimônia, citando o momento tão esperado em que Acioly bate um martelo na mesa colocada no centro do palco e declara inaugurado o Theatro José de Alencar. Em seguida, refere-se ao discurso proferido por Júlio César da Fonseca Filho – Afinal, temos um teatro e todos nós o vemos materialmente considerado. O teatro, porém, não está só na sua arquitetura, mas, sobretudo na sua moral, no espírito que o deve dominar. Depois dessas ações protocolares, inicia-se a apresentação da orquestra do Batalhão de Segurança do Estado, executando a Protofonia da ópera O Guarani, de Carlos Gomes, sob a regência do maestro Luigi Maria Smido. Participam também do programa os cantores Porfírio Santos, Maria Amélia Jorge, Joana Ugolini Santos, a violinista Esther Gondim e a pianista Olímpia Bastos. Disponível em: <http://www.secult.ce.gov.br/TJA/>

Transferiu-se, depois, para a cidade do Rio de Janeiro, onde faleceu em 13 de agosto de 1943. Anos antes, em 1904, participara também da inauguração do Teatro Carlos Gomes no Rio Grande do Norte.

A orquestra do Teatro dirigida por Luigi Maria Smido tocou prevê programa e acompanhou o barítono Comoletti que cantou a canção do aventureiro do Guarani de Carlos Gomes e a ária de Fígaro do Barbeiro de Servilha de Rossini. (historia da cidade de Natal, 3 edição. Luis da Câmara Cascudo. Inauguração do Teatro Carlos Gomes em Natal no dia 24 de março de 1904. Disponível em: [http://www.fja.rn.gov.br/pg\\_artescenicasp](http://www.fja.rn.gov.br/pg_artescenicasp)

Em *Música Popular no Enfoque*, o pesquisador Miguel Ângelo de Azevedo, o Nirez, transcreve uma relação de nomes de cearenses ligados a música: Sátiro Bilhar (1860-1926), tio da compositora Ana Bilhar, é considerado o mais antigo chorão e cantor de modinha de que se tem notícias; Alberto Nepomuceno (1864-1920), compositor erudito, que escreveu várias peças populares, com versos de Juvenal Galeno; Catulo da Paixão Cearense, autor de *Luar do Sertão*, que, apesar de maranhense, passou a infância em Fortaleza; Henrique Jorge, atuante maestro e compositor (1872-1928), que fundou a Escola de Música Alberto Nepomuceno, e Edgard Nunes, fundador da Escola de Música Carlos Gomes. Nirez aponta ainda o Conjunto Liceal, cujo modelo de formação incentivou o surgimento de outros grupos musicais, entre eles

os Vocalistas Tropicais, que fizeram sucesso no Rio de Janeiro na década de 1930.

Sob essa mesma perspectiva, destaca-se a atuação do professor Oscar Cirino como agente formador dos primeiros violonistas da Cidade. Cearense de nascença teve seu diploma expedido pela extinta Escola de Música Carlos Gomes que, em 8 de dezembro de 1939, cita que Cirino concluiu com brilhantismo o curso de teoria e solfejo, além da especialidade violino. Assim é possível concluir que seu aprendizado em violão ocorreu de forma empírica, mas sua formação musical viera de modo formal. Em entrevistas ao Museu da Imagem e Som (MIS), Aleardo Freitas (1977) e Miranda Golinac (1978) atribuem a Oscar Cirino suas formações musicais. Também o professor do Conservatório de Música Alberto Nepomuceno José Mário de Araújo, deve parte de sua formação musical a Oscar Cirino.

Vê-se, então, que a música e o ensino dessa arte na Cidade sempre ocuparam um espaço na vida sócio-cultural e que essa pequena amostra de músicos e professores se sobressaem como formadores dos nossos valores artísticos musicais. Além disso, vale destacar a existência de vários conjuntos musicais e orquestras em Fortaleza: Orquestra Concertos e o Quinteto de Salão da Ceará Rádio Clube, regido pelo maestro Ercole Vareto, José Gorga e Mozart Brandão, a Orquestra de Danças do Ideal Clube; a Orquestra Sinfônica Henrique Jorge, a Orquestra Romântica regida por Cleóbulo Maia e, a partir dos anos 1960, a Orquestra de Cordas do SESI, a Camerata da Universidade Federal do Ceará e o grupo de Cordas do Conservatório Alberto Nepomuceno, que com certeza contribuíram para a formação dos músicos cearenses.

## 2.2 A formação do campo sociopolítico e cultural: a Fortaleza de antes do Violão Clube do Ceará

*Ao longe, em brancas praias embalada  
Pelas ondas azuis dos verdes mares,  
A Fortaleza, a loira desposada do sol, dor-  
mita à sombra dos palmares.  
(Poema A Fortaleza, PAULA NEY)*

No final do século XIX e começo do século XX, cinemas, praças, áreas de lazer, comércio, bares e restaurantes, geograficamente concentrados no centro da Cidade, tendo como limite o porto onde ficava a Ponte dos Ingleses, eram ponto de encontro de poetas, intelectuais e músicos; um conjunto de atividades e pensamentos que se organizavam e se relacionavam entre si.

Segundo o artigo *Sinopse de uma Geografia Urbana de Fortaleza*, do Prof. Dr. José Borzacchiello da Silva, no livro *Ah, Fortaleza*, o tecido urbano da cidade de Fortaleza se plênifica com o advento da comercialização do algodão. Na segunda metade do século XIX, uma cidade inexpressiva de ex-escravos, serviçais e mucamas, transformando-se em polo exportador de algodão. A intensificação do comércio exigiu a expansão portuária, cuja consequência foi a

construção da Ponte dos Ingleses. À medida que o porto se estabelecia, eram instituídos também pequenos núcleos de atividades, por meio dos quais a população ia ocupando os espaços ainda não habitados da Capital e promovendo, assim, a expansão da cidade.

À medida que o porto se estabelecia e se firmava como incipiente pólo exportador, pequenos núcleos de atividades se consolidavam, contribuindo para a expansão da cidade. (CHAVES; VELOSO; CAPELO, 2006, p. 33).

Geograficamente, comenta Borzacchiello da Silva (2006, p. 30), *o centro não es- pelhava Fortaleza em sua magnitude, ele era a cidade*. Era o pivô da concentração urbana, o polo comercial e cultural. Os famosos cafés, os cinemas, as praças, o Theatro José de Alencar, o Passeio Público (Praça dos Mártires) tudo estava no Centro.

O censo de 1940 mostra que a população de Fortaleza era superior a 180 mil habitantes; dez anos depois, já chegava aos 270 mil, e no final dos anos 1950, ultrapassava os 500 mil habitantes. Surgem, então, outros bairros, como Aldeota e Praia de Iracema.

No decorrer do artigo, Borzacchiello da Silva garante que a Cidade conheceu praticamente tudo em termos de transporte coletivo. Começou em 1880 com linhas de bonde por tração animal; seguem-se, em 1913, os bondes elétricos, desativados em 1947; em 1928 começou a operar o sistema de transporte coletivo por ônibus; em 1967 implantou-se um sistema de ônibus elétricos para algumas linhas, desativado em 1972.

Em *Bairros Modestos e sem Autonomia*, artigo escrito também para o livro *Ah, Fortaleza*, o jornalista Blanchard Girão comenta que, nas décadas de 1940/50, Fortaleza vivia em torno da Praça do Ferreira e seu limite eram os trilhos dos bondes da *Light*, razão pela qual nos bairros sem o acesso desses veículos todos dependiam dos bodegueiros para a obtenção dos produtos mais essenciais ao cotidiano.

Na década de 1940, informa Blanchard Girão, na rua dos Tabajaras, por conta da instalação do posto de comando do Pici<sup>9</sup> e do Cocorote, soldados dos Estados Unidos ocuparam a Vila Morena (Estoril) e montaram o *United State Organization* (USO), uma espécie de clube para os oficiais que estavam a serviço das Forças Aliadas durante a Segunda Grande Guerra. As senhorinhas nativas que tinham envolvimento com os ianques eram desprezadas pela população e chamadas pejorativamente de “Coca-colas”.

Pouco depois dos anos de guerra, começo dos anos 1950, a Praia de Iracema, servida por sua linha de bondes, tornou-se – evoca Blanchard Girão – o *point* das famílias de maior poder econômico. Artistas e boêmios frequentavam clubes e restaurantes da famosa praia, dentre os quais se destacavam o Jangada Clube, restaurante do espanhol Ramon, o restaurante Lido, do francês Charles D’Alva, e o Tony’s, o bar de Figueiredão e Candinha.

9 O nome Pici viria da abreviação de Posto de Comando, a qual as consoante P e C em inglês de pronunciam Pi e ci.



### 2.2.1 Fortaleza da “Belle Époque”

A expressão francesa “Belle Époque” (1850-1925) exprimia os vários setores sociais urbanos da cidade de Fortaleza, cuja emergência teve como base econômica as exportações de algodão na década de 1860. Nesse período, a Cidade se expande ganhando novos contornos e ares urbanos. Com a expansão, acontece a primeira modernização. Seguindo os moldes estéticos das metrópoles europeias, instalam-se bondes, cinemas, telégrafos, praças, *boulevards*, cafés, lagos artificiais, estátuas de deuses mitológicos que juntos vêm a compor uma nova imagem da cidade na época, ser moderno era se afrancesar e, portanto a cultura que não se integra a esse contexto era considerada à parte da sociedade.

No fim do século XIX e primeiras décadas do século XX, a cidade de Fortaleza foi palco de vários e marcantes movimentos socioculturais e políticos, dentre os quais se destacaram a Padaria Espiritual, o Movimento Abolicionista, a Academia Cearense de Letras, a Sociedade de Cultura Artística e as revoltas populares contra o poder político dominante. O aparecimento de movimentos culturais, a exemplo da Padaria Espiritual, em 1892, coincide com o advento de uma classe média sintonizada com as mudanças sociais vigente no País. (CHAVES; VELOSO; CAPELO, 2006, p. 107).

A Padaria Espiritual, fundada em 1892, foi um movimento cultural encabeçado por jovens escritores, pintores e músicos e seu lema era “alimentar com pão o espírito dos sócios e da população em geral”. Semanalmente, aos domingos, durante seis anos de atividades, um jornalzinho chamado *O Pão* foi “amassado” até o fechamento da Padaria em dezembro de 1898. Antônio Sales, Antônio Bezerra, Juvenal Galeno, Adolfo Caminha, Leonardo Mota e Rodolfo Teófilo foram alguns dos nomes que fizeram parte desse pioneirismo literário modernista cearense, precursor das academias de letras no Brasil. Em 1992, cem anos depois, um grupo de escritores, artistas plásticos, músicos e amantes da arte juntaram-se em torno d’outra publicação “pânica” homônima daquela a que homenageavam. Esse novo “pão”, mesmo sem a ousadia do primeiro, norteou-se pelo patriotismo, literatura e arte de alta qualidade e aversão aos estrangeirismos, chegando a publicar 52 números.

O Movimento Abolicionista, de acordo com Chaves, Veloso e Capelo (2006), culminou com a libertação dos escravos no Ceará em 1884, quatro anos antes da libertação oficial dos escravos no País por meio da Lei Áurea. Um dos destaques desse movimento foi o pescador Francisco José do Nascimento, mais conhecido como Dragão do Mar, líder do movimento dos jangadeiros que se negavam a fazer o embarque de escravos no porto de Fortaleza. Com esse posicionamento, o Dragão do Mar passou a ser considerado um símbolo da resistência popular cearense contra a escravidão.

Já a fundação, em 1894, da Academia Cearense de Letras, antecipou-se em três anos à criação da Academia Brasileira de Letras, foi motivada pela inquietação intelectual gera-

da dois anos antes com a criação da Padaria Espiritual. O Ceará ocupou então importante papel dentro do movimento literário nacional. Iniciando suas atividades com 27 membros, a Academia Cearense de Letras teve como primeiro presidente Tomás Pompeu de Sousa Brasil Filho e sua primeira publicação veio a público em 1896. No ano de 1922, encontrava-se com apenas oito membros e, ante a situação em que estava a Instituição, o seu então presidente, Justiniano de Serpa, deu início a uma fase de reformulação e reorganização institucional com vistas a dar-lhe um novo ânimo. Infelizmente, a morte de Serpa, no ano seguinte, fez a Instituição mergulhar na penumbra. E somente em 1930 houve, de fato, a reorganização da casa, que permanece atuante até os nossos dias (AZEVEDO, 1994).

A Sociedade de Cultura Artística do Ceará foi outro importante movimento cultural de Fortaleza. Surgida em 1936, essa instituição realizou na Cidade inúmeros concertos, recitais e espetáculos de dança, com nomes de grande importância artística no cenário nacional, além do que incentivou o ensino da música e Paurillo Barroso, Alberto Klein e outros professores estiveram à frente do processo de fundação do Conservatório de Música Alberto Nepomuceno (CEARÁ, 2002).

Segundo artigo de Irllys Alencar F. Barreira, intitulado *Fortaleza Rebelde, sob o sol de movimentos sociais*, no livro *Ah! Fortaleza*, foi com o surgimento das primeiras fábricas, no final do século XIX e começo do século XX, que apareceram as iniciais reações coletivas organizadas para defender o interesse dos trabalhadores.

Coordenada pelo Partido Socialista, a Organização Gráfica do Ceará e a Federação das Classes Trabalhadoras lideraram as primeiras manifestações operárias em defesa dos trabalhadores do Estado. Dentre elas, registram-se a dos trabalhadores da *Light and Power*, em 1917, e a dos operários da Estrada de Ferro de Baturité, em 1921.

O descontentamento popular contra a dominação da oligarquia Accioly<sup>10</sup> em 1912 teve a participação significativa das mulheres representantes da Liga Feminina, além, é claro, da participação dos operários.

Em 1925, aconteceu em Fortaleza um movimento contra o aumento nas passagens de ônibus. O protesto público concentrou-se na Praça do Ferreira e obrigou o comércio central a fechar as portas. Ainda segundo o artigo, houve, em 1942, após ser divulgado o afundamento de navios brasileiros por submarinos alemães, um protesto antinazista, que promoveu um quebra-quebra em estabelecimentos comerciais de emigrantes alemães, italianos e espanhóis.

Barreira indica ter sido na década de 1920, com Fortaleza chegando aos 100 mil habitantes, que emergiram os bairros elegantes de Fortaleza, como Jacarecanga, Aldeota e Praia de Iracema. Com eles aparecem as distinções sociais e a divisão social de classes, agravadas em 1932 com a migração da zona rural para a Capital, dando origem aos bairros do Pirambu e de

---

<sup>10</sup> De 1898 a 1912, o Ceará foi governado pela a Olygarquia Accioly, governo marcado por denúncias de corrupção e nepotismo. Accioly foi deposto por uma revolta popular.

Otávio Bonfim, os quais servem de sede aos chamados campos de concentração. Na década de 1950, a segregação dos moradores dos bairros periféricos foi mais claramente definida e acentuou ainda mais a divisão em estratos.

No começo do século XX, Fortaleza já detinha a sétima maior população do País e um ousado plano de reforma urbana concretizou a implantação de jardins, cafés, coretos e monumentos, bem como a construção de edifícios segundo os padrões estéticos europeus. O Theatro José de Alencar foi inaugurado em 1910, passando a ser o principal espaço cultural da Cidade.

Por volta de 1910, circulam os primeiros automóveis, ônibus e caminhões e ocorre a implantação do sistema de bondes elétricos. A Praça do Ferreira, sendo não só o ponto de estacionamento dos bondes, mas também de carros de aluguel, concentra intenso movimento.

Entre as décadas de 1920 e 1930, foram inaugurados diversos cinemas, como os Cines Rex, Majestic, Diogo e Moderno e, na década de 40, Fortaleza chega a ter doze salas de cinema. Bairros como Jacarecanga, Praia de Iracema e Aldeota passaram a ser habitados pelas elites, que começavam a valorizar a proximidade com o mar.

No começo do século XX, era realmente expressiva e espantosa a quantidade de jornais publicados em Fortaleza. Na Biblioteca Pública Dolor Barreira, estão catalogados 21 jornais: O Ceará, 1925-1930; Correio do Ceará, 1915- 1935; O Democrata, 1945- 1958; Diário do Ceará, 1920-1950; Diário do Estado, 1914-1919; Diário do Povo, 1947-1961; Diário da Tarde, 1945- 1946; O Estado, 1936-1992; Folha do Povo, 1912-1954; Gazeta de Notícias, 1927-1973; O Jornal, 1958; Jornal da Manhã, 1950-1951; Jornal do Comércio, 1924-1937; A Nação, 1931; O Nordeste, 1922-1964; O Povo, 1928; A Rua, 1933-1936; A Tribuna, 1922-1923; Tribuna do Ceará, 1957-1998; Unitário, 1903-1976 e Diário do Nordeste, 1981. Hoje, só existem três: O Povo, Diário do Nordeste e o Estado.

### **2.3 Nas ondas do rádio: a Ceará Rádio Clube**

Ao fundar em 1923 a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, Roquete Pinto dava início à era da radiodifusão no Brasil. Oito anos depois, em 28 de agosto de 1931, na então provinciana Fortaleza, fundava-se a Ceará Rádio Clube, a emissora que passou para a História com o nome de PRE-9, ainda hoje no ar.

Com a fundação da Ceará Rádio Clube (PRE-9), nos primeiros anos da década de 1930 do século XX, a música na Cidade teve, segundo Nirez, um grande impulso. O Quinteto Lumar, com Lauro Maia ao piano; o Trio Cearense; 4 Ases e um Coringa; Os Vocalistas Tropicais; o cantor Gilberto Milfont; Humberto Teixeira que, junto com Luiz Gonzaga, lançou em 1946 o ritmo baião; o maestro Eleazar de Carvalho; Luiz Assunção, autor da conhecida canção *Adeus Praia de Iracema*, foram destaques na programação musical da PRE-9. A maioria desses músicos migrou para o sul do País, como é o caso, em 1950, do Trio Nagô, Evaldo Gouveia e do maestro Mozart Brandão.

A inauguração da Ceará Rádio Clube significou, em termos musicais, uma contribuição fundamental, tanto para a formação de orquestras e grupos musicais quanto para a divulgação dos músicos cearenses.

Orquestra, Conjuntos, Cantores e Locutores da Pre-9. A Ceará Radio Clube tem uma orquestra com 16 figuras. Possui 3 conjuntos : Irmãos Vocalistas; Trovadores do Luar e Azes de Havai. Conta com 15 cantores e 6 cantoras, permanentemente, todos locais. Dispõe de 10 locutores, sendo um locutor-chefe, dois locutores esportivos, 3 animadores de programa e 4 anunciadores. “Cast” de rádio-teatro próprio com 15 elementos. (CAMPOS, 1940, p. 6).

Criada com suporte em uma associação integrada por amadores da radiotelefonia, e da qual faziam parte, entre outros, Jorge Otoch, Francisco Aprígio R. Nogueira, Clóvis Fontenele, Joaquim da Silveira Marinho e Álvaro de Azevedo e Sá, a Ceará Rádio Clube nasceu com o objetivo prioritário de fortalecer, através do rádio, a relação entre eles. Além do serviço de publicidade e programas de atrações e interesses gerais, a emissora divulgava as notícias oficiais do Governo federal, podendo ter sido essa a contrapartida para a autorização de sua instalação concedida pelos órgãos oficiais.

Seu principal representante, o Sr. João Demétrio Dummar, era um negociante sírio que chegara ao Brasil como imigrante aos sete anos, acompanhando a família, que veio morar em Fortaleza. Dummar viu no advento da radiodifusão um grande potencial sob o ponto de vista comercial, razão por que se empenhou na fundação da Ceará Rádio Clube. Antes, em 1928, havia fundado a *Sociedade Dummar & Cia*, em parceria com o jornalista Demócrito Rocha, que naquele mesmo ano fundara o jornal *O Povo*. Esses empreendimentos fizeram com que ambos se tornassem as figuras mais importantes da mídia jornalística e radiofônica da época.

Nos estúdios da Ceará Radio Clube — PRE-9, instalaram-se dois pianos franceses, nos quais tocavam ao vivo, nos programas da emissora, os músicos José Pompeu Gomes de Matos e Lauro Maia, este desde os 23 anos integrante da Orquestra da emissora dirigida pelo maestro Euclides Silva Novo. Com o decorrer do tempo, Lauro Maia criou o seu programa radiofônico, *Lauro Maia e seu Ritmo*, e nele, entre outros ritmos que divulgava — como o xote, o coco e o batuque — introduziu o balaceio, criado por ele e que deu origem ao baião.

A década de 40, quando um grande e injustamente pouco conhecido maestro e compositor cearense Lauro Maia (1913-1950), descobriu a riqueza desse manancial de música nordestina, e começou num ritmo que chamava de balaceio. O balaceio, a partir do próprio nome—que não consta sequer nos dicionários—, era uma adaptação do balanço rítmico da música de dança produzida pelos conjuntos de zabumba, sanfona, píforo e triângulo nordestino. Em artigo intitulado “Baião”, escrito especialmente para a revista Boletim social da UBC (União Brasileira de Compositores), de julho a setembro de 1949, Humberto Teixeira, um dos criadores do baião urbano, ia reconhecer implicitamente a importância dessa procedência, ao incluir uma longa enumeração de particularidades nordestinas capazes de explicar o baião: “Estrofe de Rogaciano

Leite... O balanceio de Lauro Maia... A viola de cego Aderaldo... (TINHORÃO, 1991, p. 219, 220).

Lauro Maia assumiu posteriormente a direção artística da Ceará Rádio Clube e passou a dirigir também a orquestra batizada de *Jazz PRE-9*, que se apresentava nos bailes elegantes da cidade de Fortaleza. Seu lugar nessa orquestra foi assumido por Demival Costa Lima, quando, já inteiramente dedicado à música se mudou para o Rio de Janeiro, onde tocou em cassinos.

Os principais cantores locais que se apresentavam na PRE-9, em meados de 1935, eram Moacir Wayne, José Jatahy, Romeu Menezes, Victor Loiola, João Milfont, Mores Neto e as Irmãs Gondim, acompanhadas pelos músicos violonistas Aleardo Freitas e José Menezes, este conhecido como Zé Cavaquinho. Nessa emissora, vários conjuntos, grupos musicais e orquestras se apresentaram durante décadas: o **Conjunto Liceal**, atuante pelos anos 1930; o conjunto **Vocalistas Tropicais**, que pontificou na década de 1940, e a própria **Orquestra da Ceará Rádio Clube, formada em 1947**. Na era dourada do rádio, vieram ao Ceará Augusto Calheiros, Vicente Celestino, Orlando Silva, Francisco Alves — o Chico Viola — entre outros.

Viu-se que não só em Fortaleza, mas em todo o Brasil, como atesta Luis Fernando Rabello Borges no artigo, *A Música na era de ouro do rádio em Porto Alegre, Uma comparação com o fenômeno rádio Nacional*, dentro das muitas possibilidades oferecidas pelo rádio como novelas e programas de auditório, o rádio significou um grande espaço tanto para divulgar música tocada ao vivo como gerador de emprego para músicos e cantores.

Sob o ponto de vista musical, tudo isso significou, como não poderia deixar de ser, um maior espaço para a música popular. A indústria fonográfica nacional já dava o ar de sua graça de forma relativamente expressiva desde os anos 10, notadamente a partir do samba “Pelo Telefone”, registrado no nome de Donga e na voz de Bahiano, em 1917, e o aparecimento de compositores José Barbosa de Silva, o Sinhô, e instrumentista como vários, entre eles Pixinguinha e Patápio Silva. (BORGES, 1999).

Já dessa época em diante vários violonistas passaram a compor, via rádio, o cenário musical da Cidade. Foi nesse âmbito que anos depois, entre 1970 e 1972, o programa *Uma voz e um violão*, dirigido pelo violonista Aleardo Freitas, contava com a participação de violonistas como Afonso Aires, Miranda Golinac, Francisco Soares, José Mário de Araújo, Oscar Cirino, João Lima, dentre outros. O programa era apresentado aos sábados, às 19h, e tinha a duração de trinta minutos. Em pesquisa encontrei o catálogo do programa de Aleardo Freitas, no qual se encontram 17 fitas. Nele estão o nome das músicas, os compositores, interpretes e a classificação em música instrumental ou vocal. Do compositor Francisco Tárrega encontra-se apenas a música *Lágrima* tocada por Aleardo em três oportunidades, a qual é uma música de pouca representatividade violonística, quanto ao aspecto técnico e musicais.

Dentre todos Oscar Cirino teve destaque especial, já que, além de violinista da orquestra da emissora, lecionava violão. Esses violonistas, participantes anos depois do Clube do

Violão, eram desprovidos de uma educação musical formal, pois à época não havia cursos profissionalizantes, escolas ou conservatório com habilitação em violão. Por conta dessa realidade a maioria deles aprendeu a tocar seus instrumentos convivendo entre si e assim transferindo mutuamente seus conhecimentos. A exceção era o professor Oscar Cirino, que tinha a formação de teoria e solfejo e violino pela Escola de Música Carlos Gomes, escola fundada em 4 de março de 1928, com sede a rua da Assunção, número 420.

Nessa época, Cirino lecionava a cerca de 100 alunos, segundo depoimento do professor José Mário de Araújo, desempenhando, portanto, papel fundamental na formação dos primeiros violonistas de Fortaleza. Entre outros, Cirino foi responsável pela formação de Aleardo Freitas e José Mário de Araújo. Aleardo tornou-se conhecido tanto por suas composições quanto por seu programa na Ceará Radio Clube e, mais tarde, por sua ativa participação no Violão Clube do Ceará e no Círculo Violonístico Villa Lobos. Já o professor José Mário de Araújo se dedicou ao magistério e, a partir de 1975, passou a compor o quadro docente do Conservatório de Música Alberto Nepomuceno. Ali organizou as primeiras matrizes curriculares para o ensino do violão clássico, sendo provável que tenha começado nessa época um processo mais acadêmico de formação dos nossos violinistas.

#### **2.4 Violão, até um dia quando houver mais alegria eu procuro você...**

**Paulinho de Viola**

Foi nessa ambiência que, em 1945, um grupo de amigos formado por Aleardo Freitas, Armando Correia Paiva, Miranda Golinac, José Patrício Ribeiro, José Borges, Francisco Soares de Souza e João Lima fundou o Violão Clube do Ceará.

Às reuniões domingueiras, sempre no horário das 9 às 12 horas da manhã, compareciam amadores e admiradores do violão, estando entre eles Cassiano Carvalho Rocha, Afonso Pedreira, José Marçal, Francisco Coelho, Geraldo Meneses, Álvaro Maia, Humberto Barroso, Antonio Drummond Filho, Afonso Ayres, o cantor José Vasconcelos — o Murici —, o Prof. Dr. Wagner Barreira, o intelectual Sâncio de Azevedo e seu pai poeta e escritor Otacílio de Azevedo, o mecânico Rian e muitos outros, criando um espaço de consagração. O Violão Clube era, nas palavras de Golinac, “uma organização informal, sem personalidade jurídica, composta de diletantes solistas de violão, no gênero popular e erudito, intuitivamente e por música”. (Entrevista ao Museu de Imagem e Som, MIS, 1977).

Vários artistas e admiradores estiveram em visita ao Violão Clube do Ceará, de modo que posso nominar cantores como Orlando Silva, Silvío Caldas, Carmem Costa, Vicente Celestino, Dorival Caymmi e José Brasileiro; o bandolinista Luperce Miranda; o poeta e jornalista Rogaciano Leite; o flautista Moacir Liserra; o grupo de teatro Companhia de Comédia Alma Flora; Julinho do Acordeon e, em destaque, a violonista argentina Maria Luiza Anido.

Dentre todas as atrações musicais que passaram pelo Violão Clube do Ceará, a presença da violonista argentina Maria Luisa Anido foi sem dúvida a mais importante, principalmente por sua fama internacional. Anido também se apresentou em Fortaleza no Theatro José de Alencar no dia 3 de junho de 1951 e o mérito de sua presença é atribuído ao Violão Clube do Ceará e à Sociedade de Cultura Artística.

Os recitais domingueiros, os programas de rádios, as apresentações da violonista argentina Maria Luiza Anido no José de Alencar, e o recital em comemoração a 15 anos do Violão Clube do Ceará no Clube dos Advogados mostram bem a importância e significado que o Violão Clube do Ceará teve na cidade de Fortaleza nesse período.

Anos depois de sua desativação, outras associações semelhantes surgiram, retomando nos mesmos moldes em que havia sido o Violão Clube do Ceará. Dentre elas anotamos o Círculo Violonístico Villa Lobos, na casa de Miranda Golinac, e as reuniões domingueiras promovidas por João Lima, ambos ex-integrantes do Violão Clube do Ceará, que só reforçam o legado que essa associação deixou no cenário artístico de Fortaleza.

## CAPÍTULO 3

### 1ª de dó, 2ª de dó, 3ª de dó e preparação

#### 3.1 Breves Reflexões sobre os conceitos de *habitus*, campo e capital aplicados ao Violão Clube do Ceará

Antes de iniciar o enfoque deste trabalho, ou seja, a aplicabilidade dos conceitos de *habitus*, campo e capital ao Violão Clube do Ceará, cabe primeiramente oferecer ao leitor uma breve perspectiva teórica desses conceitos desenvolvidos nos anos 1960 pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu e que ainda hoje considerados referência no campo da Sociologia. Isto porque Bourdieu observa a estrutura e a organização da sociedade junto com a relação individual de cada agente e, então analisa como a sociedade oferece as diferentes formas para que cada indivíduo se torne um agente social capaz de mudar ou de transformar a estrutura social.

##### 3.1.1 Sobre o conceito de *habitus*

*Habitus* é um conceito filosófico antigo originário do pensamento aristotélico e da Escolástica, recuperado e retrabalhado, como já referido, nos anos 1960, pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu. O *habitus* garante a coerência entre a sua concepção da sociedade e a do agente social individual; fornece a articulação e faz a mediação do individual com o coletivo. Por meio dessa noção, surge uma teoria específica da produção social dos agentes e de sua lógica de ação. No *habitus*, o social é internalizado no individual e nele se distinguem dois componentes— um para designar valores morais e outro que corresponde às posturas corporais. O indivíduo se diferencia por pensamentos, palavras e ações.

O *habitus* designa princípios pré-reflexivos geradores das disposições de avaliação cognitiva e também moral e de “escolha” de condutas ou cursos de ação que se mostram *eficazes e adequados*, no sentido de que, sem que o agente o saiba ou deliberadamente o almeje, tendem a ser objetivamente ajustados à situação. A noção de *habitus*, portanto, refere-se ao “sentido do jogo” incorporado pela prática do “jogo”, o que permite ao “jogador” efetuar, a cada momento, um sem-número de “jogadas”, todas elas pertinentes, plausíveis, adequadas, capacidade cuja eficiência supõe certa suspensão do cálculo racional.

Para Bourdieu, a socialização é caracterizada pela formação dos *habitus*, conceito que define da seguinte maneira: os condicionamentos associados produzem *habitus*, sistemas de disposição duradouros e transponíveis, estruturas estruturadas dispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, como princípios geradores e organizados de práticas e representações que podem ser objetivamente adaptadas a seu objetivo sem supor a visada consciente de fins e o controle expressivo das operações



necessárias para atingi-los, objetivamente “reguladas” e “regulares”; sem ser em nada o produto da obediência de regras e sendo tudo isso, coletivamente orquestrada sem ser o produto de ação organizada de um maestro. (BONNEWITZ, 2003, PÁG. 76-77).

Segundo Bourdieu, para se entender o conceito de habitus há’de se considerar duas dimensões do conhecimento – subjetiva ou fenomenológica e a objetiva.

A dimensão subjetiva do conhecimento se restringe ao âmbito familiar e mais cotidiano do indivíduo, havendo, portanto, segundo a crítica de Bourdieu, uma limitação no que se refere à dimensão social, dado que a ação do indivíduo esquece a visão de coletividade. Por outro lado, na dimensão objetiva do conhecimento, o indivíduo ultrapassa o sentido da intencionalidade individual e, nesse caso, a crítica de Bourdieu é a de que nessa dimensão o indivíduo não oferece subsídios adequados para compreender a mediação entre a estrutura e a prática, pois essa dimensão considera a prática uma simples decorrência mecânica da própria estrutura social.

Por isso é que Bourdieu analisa as duas possibilidades juntas: nem só os valores fenomenológicos imediatos e a consciência individual vistos na dimensão subjetiva nem só a valorização da estrutura sem explicar o sentido das coisas vistas na dimensão objetiva. Daí a necessidade de se formular outro tipo de conhecimento, mesclando e abrangendo essas duas dimensões, ao qual ele denominou de praxiologia e cujo conceito é muito parecido com o conceito de habitus, no sentido de que ambos fazem a articulação entre as estruturas das posições objetivas e das posições subjetivas dos indivíduos. Pensando assim, ambos os conceitos, habitus e praxiologia, possibilitam e probabilizam as ações individuais no meio social. O habitus, inconsciente, é a possibilidade dessa ação humana e se expressa de várias formas, abrangendo uma multiplicidade de relações.

### 3.1.2 Sobre o conceito de campo

Assim como o conceito de habitus, a ideia de campo encontra-se em um grande número de trabalhos analíticos que compõem a obra de Bourdieu. A formulação do conceito moderno de campo remete às descobertas científicas sobre o magnetismo adicionado às precedentes descobertas da ciência da Eletricidade. Cria-se, então, analogamente a mesma ideia em relação aos comportamentos e atitudes de determinados grupos sociais. Grupos específicos, assim como na Física, tendem a se atrair pelos seus pares, evidenciando afinidades e simpatias entre as pessoas, cujos magnetismos equilibram as várias combinações possíveis e criam uma relação de forças que se manifesta no interior do campo social.

Bourdieu define campo como o espaço estruturado de posições cujas propriedades dependem das posições dos ocupantes neste espaço. O campo pode ser analisado independentemente das características de seus ocupantes, embora essas características sejam, em parte, determinadas por eles.

Para que um campo funcione, entende Bourdieu, é preciso que haja objetos em disputas e pessoas prontas para contender o jogo, dotadas de *habitus* que impliquem o conhecimento e reconhecimento das leis imanentes do jogo, dos objetos das disputas etc. O campo é motivado por alguns fatores e é conduzido por uma regra geral. Sendo assim, o campo social é a maneira por meio da qual os agentes se deslocam de acordo com as regras.

### 3.1.3 Sobre o conceito de capital

Outro conceito presente na obra de Bourdieu é o chamado capital cultural, que para ele é adquirido e herdado durante a socialização vivida em fase primária com a família, mas que também pode provir de outras fontes, como as escolas e as universidades. A trajetória do indivíduo pelos campos e as relações estabelecidas por ele nesses campos é que determinarão o volume e o tipo de capital cultural que ele deterá.

No artigo *O conceito “capital cultural” em Pierre Bourdieu e a herança etnográfica*, a professora Maria Amália de Almeida Cunha analisa essa formulação de capital cultural desenvolvido por Bourdieu. Segundo ela, o conceito “capital cultural” mostra-se como ferramenta importante para apreender a dimensão simbólica da luta entre os diferentes grupos sociais e, conseqüentemente para entender as relações de dominação em uma estrutura social. A cultura dominante é a cultura dos grupos dominantes, não havendo, portanto, nenhuma cultura superior a outra. Bourdieu ensina que é a posse desses capitais que servirá como elemento de legitimação e distinção social. Toda essa estrutura simbólica é reconhecida e legitimada por todos.

Assim, lembra Almeida apud Cunha, a noção de capital cultural, para se tornar operacional, exige dispositivos que arbitrem e definam a cultura de determinado grupo como a cultura legítima e ainda que tais dispositivos se constituam como instância de validação da posse dessa cultura, emitindo indicadores, na forma ou não de certificados, que dão acesso às posições reservadas àqueles que detêm essa cultura. Consoante Bourdieu, os mecanismos usados para posicionar os indivíduos dentro da sociedade não são restritos simplesmente ao capital econômico, mas envolve a soma e as relações com outros capitais, entre os quais se encontram os capitais sociais, simbólico e cultural. É por meio desses capitais que os indivíduos se posicionam dentro dos campos e o acúmulo destes capitais nos campos determina a posição dentro da sociedade. Eles produzem o que Bourdieu chama de lutas simbólicas entre os mais variados grupos sociais. Nesses conflitos consagram-se valores que se tornam aceitáveis ou comuns.

No campo da música, por exemplo, é a luta simbólica que determina o que é clássico e o que é popular, o que é de bom ou de mau gosto. Embora, Pierre Bourdieu tenha, primeiramente, desenvolvido suas teorias com base na visão crítica da escola, cabe perfeitamente o uso do conceito de capital, principalmente o cultural, para se entender e explicar o que aconteceu no Violão Clube do Ceará e como os seus agentes se relacionaram.

Como citado anteriormente, o capital cultural descrito por Pierre Bourdieu é adquirido em grande parte na socialização familiar primária, mas há também outras fontes, como as escolas e as universidades. A trajetória do indivíduo nos campos e as relações por ele estabelecidas com tais campos, contudo é que determinará o tipo de aquisição e o volume desse capital cultural. A noção de capital cultural explica e permite a compreensão das desigualdades no desempenho escolar de indivíduos vindos de grupos sociais diferentes.

O capital cultural não está ligado ao capital econômico, de modo que o fato de um indivíduo ser rico não implica ter um capital cultural melhor.

Para Bourdieu, o entendimento do capital cultural pode se configurar de três formas: no estado incorporado, no estado objetivado e no estado institucionalizado.

No estado incorporado, estão como principais elementos constitutivos os gostos, o domínio maior ou menor da língua culta e as informações sobre o mundo escolar. A incorporação, feita por inculcação e assimilação, requer tempo e deve ser realizada pessoalmente por parte de cada indivíduo. Nesse estado incorporado insere-se o componente da herança familiar que, segundo Bourdieu, define o futuro escolar de seus membros descendentes. Os conhecimentos considerados legítimos são apropriados pelo indivíduo e o domínio maior ou menor da língua culta trazido de casa facilita o aprendizado dos conteúdos e dos códigos escolares, funcionando assim como uma ponte entre a família e a escola.

No estado objetivado, o capital cultural existe sob a forma de bens culturais, como, por exemplo, um livro ou uma pintura. Possuir bens econômicos que permitam a compra de um bem cultural não garante a apropriação simbólica desses bens, já que é necessário decifrá-los e, para tanto, é preciso possuir capital cultural no estado incorporado para entendê-los.

No estado institucionalizado, o capital cultural se materializa por meio dos diplomas escolares no ambiente institucionalizado de escolas e universidades que são as outras fontes transmissoras de cultura.

No sentido mais restrito, são os capitais culturais que apontam para um conjunto de instrumentos de apropriação dos bens simbólicos. A cultura é um elemento de luta e está ligada à dominação simbólica. Para Pierre Bourdieu o capital cultural funciona como ferramenta para entender também como uma classe dominante impõe suas relações legitimando-as por meio de práticas sociais e culturais.

### 3.1.4 A aplicabilidade dos conceitos de habitus, campo e capital ao Violão Clube do Ceará.

A música é a mais espiritualista das artes do espírito; além disso, o amor pela música é uma garantia de espiritualidade. (BOURDIEU, 2008, p. 23)

Como dito, *habitus* é um conjunto de disposições, atitudes e valores que fazem

com que as pessoas percebam o sentido do “jogo”. Aqueles que frequentavam o Violão Clube do Ceará tinham interesses em comum — o de tocar violão. Há entre os frequentadores e participantes um entendimento natural da regra do jogo. Eles elegeram uma excelência que os legitima e essa excelência é a da Escola do violonista espanhol Francisco Tárrega, sendo essa, portanto, a opção estética musical a direcionar o conjunto de preocupações que deu sentido a todo o trabalho e que se resume no *habitus*.

Nas artes, principalmente na música, é o conceito de *habitus* o de mais fácil percepção, pois as ações dos agentes são incorporadas em gestos e gostos musicais. É por essa razão que utilizo o conceito *habitus* para compreender o que foi a formação dos agentes do campo artístico no Violão Clube do Ceará.

No artigo *Pierre Bourdieu: a Teoria da Prática*, o professor Hermano Roberto Thiry-Cherques, garante que, para Bourdieu, o *habitus* é um sistema de disposições, são modos de perceber, de sentir, de fazer, de pensar, que levam a que se haja de determinada forma em certa circunstância. No Violão Clube do Ceará as rotinas corporais e mentais, frequentemente inconscientes de seus membros, vistas nos recitais domingueiros eram ideias abstraídas da Escola Tárrega e, com o tempo, foram formando o *habitus* musical do Violão Clube Ceará, por meio do qual os seus agentes vão perceber, julgar e valorizar o mundo. O *habitus* é constituído pelo *ethos*, a disposição moral; pela *hêxis*, as disposições corporais; e pelo *eidos*, o modo de pensar que dará sentido às ações dos agentes do Violão Clube do Ceará.

Segundo o artigo, no *habitus* se imbricam-se três categorias: uma cognitiva, em que se relacionam as referências históricas e na qual se podem incluir as definições teóricas e técnicas do instrumento. Outra relacionada com a prática que, no caso Violão Clube do Ceará, está ligada às habilidades dos violonistas e, por último outra categoria ligadas aos valores em que se criam e se transformam os gostos musicais. São essas categorias, diretamente ligadas ao conceito de *habitus*, que utilizo como ferramentas para entender o que aconteceu nas reuniões e nos eventos promovidos pelo Violão Clube do Ceará.

Segundo Bourdieu, a formação do *habitus* acontece durante a socialização dos agentes, sendo esta dividida em três fases: a familiar, a escolar e a aproximação de seus pares. São valores desenvolvidos e incorporados por parte de cada um ao longo da vida. Primeiro, no âmbito familiar, denominada de fase primária; depois, no contexto escolar e, por último, nos encontros entre os amigos que, no caso do Violão Clube do Ceará, veio a se configurar nos recitais.

A última fase configura-se como um termo de excelência ou grupo de referência em que os músicos/violonistas se aproximam de forma natural em decorrência do contato pessoal que entre si mantinham. Cada agente contribui com valores cognitivos, históricos, econômicos, culturais e políticos e, nesse intercâmbio e compartilhamento, ocorre a assimilação por parte pelo grupo. Cada agente, no entanto, dependendo do grau de capital (econômico, cultural, simbólico...) que detém, incorpora essa axiologia diferentemente e esses valores é que direcionam

suas ações, posicionamentos e avaliações dentro do seu campo de atuação, especificamente aqui, a siara musical de Fortaleza da qual o Violão Clube é um sub campo específico.

Além do *habitus*, também o conceito de *campo* ajuda a entender melhor o espaço vivido pelo Violão Clube do Ceará. Dentro do campo, cada agente/violonista possui dinamismo próprio e são movimentos no campo é que determinam as condutas individuais e/ou coletivas sustentadas, por exemplo, por valores morais e musicais que, defendidos pela ação de seus agentes, constitui o que se chamamos de *habitus*, consoante Bourdieu.

Percebe-se também o conceito de capital, pois no campo os agentes se moviam e acumulavam capitais: o capital cultural – que corresponde ao conjunto de qualificações ‘violonísticas’ incorporadas, tal como, por exemplo, a disposição do corpo, a forma de empunhar e tocar o violão; o capital social – em que pespontam os contatos sociais e os relacionamentos e, por fim, o capital simbólico, correspondendo aos rituais vistos nas apresentações dos recitais domingueiros.

O acúmulo e o volume desses capitais é o que deram a cada agente do Violão Clube do Ceará sua posição dentro da estrutura e, no que se refere a reputação e prestígio, o acúmulo de capital simbólico é o que se releva para o conhecimento e reconhecimento entre os seus pares. São, portanto, os capitais e a distribuição deles entre os agentes que permitem entender como cada um se posicionava no campo.

Portanto, a investigação empírica é a forma de reconhecer as estruturas que determinam as relações internas do Violão Clube do Ceará e os vínculos de um campo musical em Fortaleza. Mediante a aplicação dos conceitos de *habitus*, campo e capital é possível claramente entender o que aconteceu no Violão Clube do Ceará. Sua posição no campo musical em Fortaleza, as posições internas de seus agentes, suas relações com as ideias que defendiam e as articulações com a sociedade fortalezense.

Quanto à legitimidade há que se levar em conta a leitura tradicional em que existe uma hierarquia entre os instrumentos musicais com o piano, por exemplo, sempre tendo maior *status* do que o violão. Por isso o agente do Violão Clube se utilizou de uma estratégia chamada de “Escola Tárrega” que deu legitimidade a uma translação, uma mudança de campo em que o violão, tradicionalmente inferior, passasse a ter o prestígio necessário para o conseqüente reconhecimento de um grupo de violonistas.

### **3.2 Formação das dissonâncias, a implicação da teoria da prática**

A noção de *habitus* aplicado ao Violão Clube do Ceará incorpora a ideia de *hexis e illusio*<sup>11</sup> compondo três lógicas distintas: a de retenção, a da mediação e a da classificação.

11 O conceito de *illusio* também pensado por Bourdieu complementa o conceito de *habitus* e *campo*. Grosso modo, o *illusio* se define como o sentido do jogo.

O *habitus* exprime a centralidade do corpo como o *locus* privilegiado de análise do sujeito social. O corpo moldado reflete-se nos movimentos; toda a interiorização social se externaliza na pele e nela aparece o que se é socialmente. É o *habitus* apresentando-se pela *hexis* corporal, as práticas relacionadas com o corpo, que se identifica em cada agente/violonista do Violão Clube do Ceará. É aí que procuro notar uma unicidade dos violonistas, no tempo e no espaço, capaz de garantir uma ordenação dos acontecimentos e de dar-lhes sentido único.

O hábitus, como indica a palavra, é um conhecimento adquirido e também um haver, um capital (de que um sujeito transcendental na tradição idealista) o habitus, a héxis, indica a disposição incorporada, quase postural, mas sim o de um agente em ação: tratava-se de chamar a atenção para o primado da razão prática. (BOURDIEU, 2007, p. 61).

Não era dito a quem participava do Violão Clube do Ceará como deveria ser um violonista. Eles simplesmente se identificavam e se selecionavam como se houvessem regras ocultas que cada um entendia e aceitava.

Tal como a literatura e a pintura, a música está estritamente associada ao nível de instrução escolar e à origem social. O peso relativo da educação familiar e a educação propriamente escolar variam segundo o grau de reconhecimento e ensino dispensado as diferentes práticas culturais (BOURDIEU, 2006).

Lendo a biografia de Francisco Soares, vê-se que ele, desde pequeno, viveu em um ambiente familiar musical, dado que sua mãe, tias e irmãos eram praticantes da arte de tocar violão. Soares era considerado exímio intérprete de vários gêneros musicais e, segundo consta, por saber ler partituras, tocava músicas do repertório clássico, incluindo Villa Lobos e Francisco Tárrega.

Aleardo Freitas adquiriu capital cultural, inicialmente, por meio do estudo de piano com a madrastra e a convivência com irmãos e primos. Antes do violão, teve contato com cavaquinho, mas foi na sua vida de boêmio que Aleardo acumulou todo o capital cultural, o que é bastante evidente quando ele próprio, em entrevista ao Museu da Imagem e do Som (MIS), descreve o ambiente cultural das décadas de 1930 e 1940. Em sua vida “violonística” acompanhou vários cantores e músicos e, portanto, sua grande escola foi a oralidade.

O violonista Miranda Golinac foi talvez, de todos os que passaram pelo Violão Clube do Ceará, o mais dedicado ao estudo do instrumento. Em sua biografia, aparece como um músico dedicado à literatura, à música e ao violão. Em sua formação musical, estudou por partitura com o Professor Oscar Cirino e mais tarde com o Maestro Paulo Neves da Rocha. Fez curso de inglês na School Los Angeles, na Califórnia, e valendo-se desse estudo e impulsionado por sua curiosidade, leu livros o bastante para formar e alimentar seu capital cultural mais formal para o qual muito contribuíram suas condições econômicas e sociais. .

Já Armando Correia Paiva utilizou muito mais o seu capital social do que o seu capital cultural. Era mais um articulador, um organizador, um entusiasta. Seu dinamismo e seu

caráter amigo tiveram grande papel na criação e manutenção do Violão Clube Ceará. Era em seu apartamento onde aconteciam as reuniões domingueiras.

Não diferente dos demais violonistas, João Lima também teve, inicialmente, suas primeiras influências no ambiente familiar. Estudou teoria musical com Oscar Cirino, foi professor de inglês da Universidade Federal do Ceará e participou de programas de rádio na Ceará Radio Clube. Executava com muita facilidade músicas de famosos violonistas, como Mozart Bicalho e Dilermano Reis, considerados então os de mais difícil execução e interpretava muito bem o *Capricho Árabe*, de Francisco Tárrega, o que, certamente, situa João Lima mais próximo da proposta de se valer da Escola Tárrega pelo menos quanto ao repertório.

Assim, todos os agentes do Violão Clube do Ceará procuraram, por meio do seu capital cultural – suas opções estéticas em música e cultura geral – legitimar práticas musicais – os recitais – e é isso que se percebe haver acontecido no Violão Clube do Ceará. Foi com esses capitais sociais, econômicos e simbólicos, mas principalmente com o capital cultural, que criaram os valores e a estratégia com os quais ganharam um poder simbólico no seio da sociedade cearense.

É preciso lembrar, entretanto, que a Escola Tárrega é dotada de códigos e se faz necessário o entendimento destes para compreender os critérios adotados por Tárrega. Não é difícil notar que poucos violonistas do Violão Clube sabiam ou até mesmo adotavam o que verdadeiramente propunha Tárrega, pois seus capitais culturais não eram perceptíveis nessa direção e muito menos explícitos na forma de conhecimento consciente e sim mais de um reconhecimento como fator legitimador do campo musical por eles denominado de *Escola Racionalíssima de Francisco Tárrega*.

### **3.3 Violão: identidade e símbolo**

*“Fala por mim violão”. (Luiz de França)*

Na segunda metade do século XX, o conceito e a compreensão acerca da conquista da identidade começaram a se modificar e tais modificações possibilitaram perceber que diferentes grupos sociais criam identidades e que estas não são permanentes. É isso o que assinala Fernanda Maria Cerqueira Pereira, em sua dissertação *O Violão na sociedade carioca* (1900-1930). Baseado nessa observação, posso dizer que o Violão Clube do Ceará buscou formar uma identidade, uma elaboração simbólica, em termos da cultura violonística representativa na cidade de Fortaleza.

Quando se observam os fatos sociais e políticos da Cidade, tanto os que antecedem quanto os que ocorreram concomitantemente ao surgimento do Violão Clube do Ceará, nota-se que o processo identitário de uma cultura exclusivamente nacional se refletiu aqui em vários movimentos sociais, podendo-se mencionar, por exemplo, a xenofobia amplamente defendida

pela Padaria Espiritual e o movimento abolicionista aqui deflagrado anos antes da abolição oficial da escravatura.

Fernanda Maria Cerqueira Pereira atribui ao processo identitário o fenômeno ligado à criação dos Estados-nações e o surgimento de um regime político que carecia de novos símbolos representativos nacionais para a sua legitimação. Segundo ela, as teorias raciais explicitadas por Renato Ortiz e a valorização da miscigenação abraçada por Gilberto Freyre embasam esse processo:

...eu procuro mostrar que a identidade nacional esta profundamente ligada a uma reinterpretação do popular pelos grupos sociais e a própria construção do estado brasileiro. Creio que é o momento de reconhecermos que toda a identidade é uma construção simbólica (a meu ver necessária), o que elimina, portanto as dúvidas sobre a veracidade ou a falsidade do que é produzido...não existe uma identidade autentica mas uma pluralidade de identidade, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos. ( ORTIZ, p.8).

Nesse contexto de identidade nacional, o violão figura como um instrumento que pertence tanto a grupos sociais marginalizados quanto a outros mais reconhecidos. Quando se discute a busca de uma identidade pela valorização da cultura popular, para esses grupos sociais mais reconhecidos, que geralmente detêm o poder econômico e político, essa cultura popular vai ser trabalhada dentro de um padrão estético europeu para poder alcançar um *status* de cultura universal legitimada.

Assim, quando o Violão Clube do Ceará adotou a *Escola Racionalíssima de Francisco Tárrega*, o que está procurando, de fato, é legitimar a cultura “violonística” local.

### 3.3.1 O Violão Clube do Ceará numa visão pedagógica

No que diz respeito ao violão, estabeleceu-se, a princípio, em Fortaleza, um paradigma chamado a Moderna Escola de Violão, criada pelo violonista espanhol Francisco Tárrega (1852-1909). Para a sua difusão, foi criado o Violão Clube do Ceará que em sua ata de constituição se descreve como uma sociedade de caráter recreativo, cujo objetivo é difundir e incentivar a cultura do violão moderno com inspiração na *escola racionalíssima de Francisco Tárrega*.

O Violão Clube do Ceará apresenta-se como espaço para formulação de relações sociais e culturais, claramente perceptíveis na relação entre músicos, entre músicos e ouvintes e entre poetas e músicos.

Há troca de informações e aprendizado musical, tudo mediado por uma espécie de currículo oculto que produz um ritual de regras, regulamentos e normas não previamente escritas ou determinadas, tais como a rigidez dos horários, a divisão das partes nas apresentações, entre outras características.



O ensino de música no Brasil está fundamentado em cursos de longa duração quase sempre divididos nos níveis fundamental, médio e superior. Paralelamente, existem os cursos de férias, geralmente cursos livres, em que se enfatiza o desempenho por tarefas, sendo, nesse caso, o currículo voltado mais à *performance*.

O entendimento e a compreensão das várias propostas pedagógicas do ensino em música ajuda a esclarecer as ideias em que se fundamentam instituições como o Violão Clube do Ceará. Do ponto de vista musical, o Violão Clube do Ceará traz como referência a chamada “Escola Tárrega” na qual se expõe um conjunto de propostas musicais e literárias onde se enfatiza a questão formadora na perspectiva do grupo social. De fato foi nos recitais domingueiros que se instituiu o campo de formação musical em Fortaleza com um subcampo específico que era o violão.

Além disso, as condições de natureza sociológica foram favoráveis ao surgimento do Violão Clube do Ceará considerando que em Fortaleza houve, por certo tempo, um crescimento estético cujo dinamismo, aliado às condições sociais, levou a essa emergência. Nessa dinâmica, há uma luta interna para legitimar as ideias propostas com vistas a alcançar uma identidade própria.

Outra forma de compreender o que significou o Violão Clube do Ceará para Fortaleza é considerar a dimensão comunicativa, segundo a perspectiva de Bourdieu em que esse processo de comunicação é compreendido como uma disputa simbólica. Nesse caso, as disputas buscam o reconhecimento do Violão Clube do Ceará.

Ante esse fato, quando me aproprio do conceito de capital(is), o que busco por intermédio dele é entender como os principais articuladores e agentes do Violão Clube do Ceará – Francisco Soares, Alcardo Freitas, Miranda Golinac, Armando Correia Paiva, e João Lima – se apropriaram desse mecanismo para legitimar suas práticas “violonísticas”.

### 3.3.2 Violão e Piano

*O piano é o instrumento burguês por excelência.*  
(BOURDIEU, 2008. Pág. 24)

O piano sempre foi símbolo de uma sofisticação e refinamento de uma cultura musical elitizada entretanto, o violão, pelo menos no Brasil é o símbolo augusto da cultura popular.

O fato é que as famílias mais abastadas de Fortaleza encaminhavam seus filhos, geralmente as filhas, a estudar piano nos melhores centros de musicais da Europa. Exemplo desta asserção está em uma das personagens mais eminente da história do Conservatório de Música Alberto Nepomuceno – a professora e sua primeira diretora Esther Salgado Studart.

Em matéria divulgada pelo jornalista Ibiabina Gomes, no jornal O Povo de 15 de maio de 1966, retrata D. Esther como um exemplo máximo dentre as pessoas que fundaram o

Conservatório e ali lecionaram nos primeiros anos de vida da instituição. O título da reportagem, *Esther Salgado: meio século entre a música e o lar*, fazia referência aos 51 anos que D. Esther completava dedicados ao ensino de piano em Fortaleza.

Seus estudos começaram informalmente, como era comum naquela época, aos sete anos com a tia e pianista Amélia Barroso, para logo em seguida continuar com a pianista Estefânia Pastor, professora de merecida fama em Fortaleza por sua formação musical moldada pela educação parisiense.

Em 1908, viajou à Suíça com os pais e, durante quatro anos, estudou com a professora Madame Lombriser. Após esses anos, deslocou-se a Paris e durante dois anos foi aluna da professora Bianche Selva, reconhecida e admirada em Paris, segundo a citada reportagem. Somente no ano de 1913, após seis anos em solo europeu, retornou à Capital alencarina.

D. Esther dedicou sua vida exclusivamente ao ensino do piano, tendo começado em 1915 em sua residência e posteriormente no Conservatório, a partir de 1938, ano de sua fundação.

Na reportagem, D. Esther cita que Fortaleza contava com vários professores de privilegiados talentos e que estes fizeram parte do corpo docente do Conservatório. Dentre eles, cita Edinir Dutra Nunes, Gerardo Parente, Maria de Lourdes Parente, Consuelo Almeida, Annie Josetti, Bianca Vilar Ribeiro, Maria José Herbster e Maria Helena de Melo: todos honram o nome não apenas do Conservatório, mas do Ceará, completa. Demonstra orgulho ao ver alguns professores, colegas e alunos triunfarem, não apenas aqui, mas também em outras cidades do País. O pianista e concertista Gerardo Parente se transferiu para João Pessoa a convite do Conservatório Antenor Navarro; Annie Josetti, foi para a Escola de Música da Universidade da Bahia; Maria de Lourdes Parente passou a atuar como professora de piano no Estado da Guanabara; Aluísio de Alencar fixou residência no Rio de Janeiro e a pianista Florzinha Emídio Távora tornou-se professora do Conservatório Brasileiro, também no Rio, eis exemplos lembrados.

O repórter Ibiapina Gomes relata traços da personalidade de D. Ester. Retrata-a como uma pessoa meiga e dotada de uma fina sensibilidade artística. Indagada por qual compositor possuía maior preferência, ela responde: .... quando jovem, o meu preferido era Chopin. Hoje, sinto-me mais inclinada à música de Beethoven, à música de João Sebastião Bach.

Saudosa, D. Ester relembra a vida no Velho Mundo, da qual guarda agradáveis recordações, fala de seu casamento com o médico Elieser Studart e de seus três filhos, que estudaram piano com ela, mas que decidiram seguir outras profissões. Como dona de casa, lembra e reclama dos preços dos alimentos e tem saudades do tempo em que o tostão e o vintém pareciam ter um maior poder de compra. Ao terminar a entrevista, D. Esther reconhece o Conservatório Alberto Nepomuceno como seu segundo lar acentuando: ali encontro colegas e amigas com o mesmo ideal, estudando, pesquisando a ciência da música. É minha melhor distração e por isso, enquanto eu viver pretendo lá estar presente. Talvez o mais importante nesse relato seja reconhecer quem fez e como se fizeram os primórdios da formação musical mais “acadêmica” dos músicos em Fortaleza.

Em fins da década de 1940, foram outorgados e expedidos os primeiros diplomas do Curso de Piano a Zeneida Rangel Parente, Maria Ednir Nunes, Maria Consuelo Almeida e Maria Helena Melo, que logo ampliaram o corpo docente do Conservatório, integrando-se ao grupo fundador. Vários formandos, principalmente pianistas, à medida que concluíam o curso, passavam a fazer parte do corpo docente da escola ou lecionavam em suas casas. Francisca de Oliveira, Nízia Diogo Maia, Maria José Gurgel Herbster, Maria Bianca Villar Ribeiro, Annie Josete Façanha, Gerardo Parente, Flavio Campos, Afonsina Fontenele, Vanda Ribeiro Costa são alguns deles. Outros, entretanto, procuraram centros artísticos em outras regiões para cursos de especialização e aperfeiçoamento.

Durante as décadas de 1950 e 1960, voltaram ao Ceará, após curso no Rio de Janeiro e São Paulo, os professores Orlando Leite, Rita Plutarco, Hulda Porto Lima, Elba Braga Ramalho, D'Alva Stella Nogueira Freire, Flávio Gentil Campos e Teresa Vilela Tichy. Com eles renovaram-se as ideias didáticas e pedagógicas do Conservatório, pois seus professores fizeram reciclagem e logo se criaram os Cursos de Canto Coral e Instrumento (violino).

Portanto até o começo da década de 1960 a predominância dos professores era exclusivamente de pianistas.

O aspecto estético do piano era muito mais representativo na vida de Fortaleza e a relação social era mais viva. Essa valorização era formada pela Instituição formal que era o Conservatório de Musica Alberto Nepomuceno, fundado em 1938. Por outro lado, vindo de uma formação ligada pela práxis e a cultura popular existia o violão. No Conservatório o violão só passa a ter uma formação formal em 1965, quando o professor José Mário de Araújo passa a ensinar violão clássico.

Era preciso levar o violão ao nível de instrumento de concerto tal como o piano. Assim, a presença de uma violonista internacional, no caso, Maria Luiza Anido, fazendo um recital no teatro José de Alencar, em 1951, iria valorizar e inserir o violão no contexto social urbano de Fortaleza. Essa estratégia valorizaria o violão com o instrumento associado a símbolo nacional e não exclusivo a um só círculo social.

### 3.3.3 A música de teor clássico e a música popular

Nesta parte do trabalho, tenciono focar a polêmica discussão entre a música de conteúdo clássico e a música popular e, por conseguinte, a discussão sobre o violão clássico e violão popular. Inicialmente, um ponto que deve ser levantado é o de que a música de feição clássica seria mais “importante” do que a música popular, visto que esta seria mero entretenimento, e, por isso, vulgarizada, e aquela seria arte, restrita a um público seletivo. Como não poderia deixar de ser, essa polêmica refletiu na formação da cultura brasileira como um todo e naturalmente nas suas culturas regionais, entre elas a cultura cearense.

A música comumente chamada de clássica ou erudita remete a história da música ocidental produzida na Europa no período que se inicia aproximadamente desde o século IX e se estende até o começo do século XX. Teoricamente, a expressão clássica aplica-se a qualquer música que não seja folclórica ou popular e abrange as várias formas, estilos e gêneros musicais produzidos durante esse período. Frequentemente, essa música é reconhecida, pelo menos por grande parte da população, como uma música mais “refinada” e chique. Por outro lado, sabe-se que essa mesma música era, na sua época, bastante apreciada pelas camadas mais populares da sociedade europeia, e, portanto, era música popular europeia.

No Brasil, sua influência foi marcante após a transferência da Família Real para o Brasil em 1808. Já a música popular brasileira só veio a se constituir quando houve a formação das primeiras e distintas classes sociais. Quanto à música brasileira, pode-se citar o jornalista e escritor José Ramos Tinhorão: “ De fato, nos primeiros duzentos anos da colonização portuguesa no Brasil, a existência de música popular se tornava impossível, pois não existia povo. Somente no final do século XVIII, quando já eram evidente as primeiras classes sociais, é que os primeiros gêneros musicais populares produzidos no Brasil emergem como contraposição à música de perfil clássica: o lundu – dança africana provocante criada a com base nos batuques dos escravos – e a modinha – canção suave, romântica e chorosa de provável origem portuguesa.

Mais tarde, durante o período colonial e o Primeiro Império, eles se misturariam a outros gêneros musicais importados, como, por exemplo, a valsa, a mazurca, o scottisch, a polca e o tango e formariam o que se chama hoje de música popular brasileira. Mesmo assim, somente no século XIX é que surge o primeiro gênero tipicamente brasileiro – o choro – criado com o abasileiramento dos gêneros musicais europeus realizados pelos conjuntos de choros.

A consolidação da música popular brasileira tomou impulso com o surgimento do carnaval carioca (1910) e o gramofone (que chegam ao Brasil em 1900). O samba amaxiado Pelo Telefone (Pixinguinha, Donga e João da Baiana) gravado em 1917, é historicamente considerado o marco inicial da música popular brasileira e tido como o primeiro samba gravado no Brasil. Na década de 1930, com a popularização do rádio e do disco, é que definitivamente a música popular se estabeleceu.

O discurso sobre a busca de uma identidade e valorização da popular caminha paralela à música tocada ao violão, uma vez que o violão este era inserido em grande parte das músicas nacionais. Mesmo assim, a música nacional, para ser valorizada, deve ser trabalhada dentro dos padrões estéticos europeus. Essa valorização, no entanto, para adquirir um status universal, ocorre por meio dos padrões estéticos europeus, pois a cultura popular e o violão como seu ícone mais visível eram considerados de segunda linha e figuravam como representantes de uma música marginalizada pela elite nacional. Deve-se lembrar, porém, que, apesar disso, o violão transitava tanto entre as classes mais abastadas quanto entre os estratos mais pobres. A razão, certamente, é a própria constituição do violão, um instrumento que serve não só para acompanhamento, mas também para solo além da sua evidente portabilidade. Não se

deve, porém esquecer de que a popularidade do violão durante o Império o associava à marginalidade em oposição ao piano, símbolo de uma cultura mais elitizada.

Para as boas famílias dos anos 50, cantar e tocar violão eram coisas associadas à boemia decadente da Lapa, as brigas de navalha entre malandros de botequinsimundos, à cachaça, à pobreza e a prostituição (CASTRO, p. 105.).

É nesse sentido – de valorização da cultura nacional através da cultura europeia – que, em 1951, vem a Fortaleza a violonista argentina Maria Luiza Anido, considerada pelos jornais da época como a melhor violonista das Américas. A artista, em recital no Theatro José de Alencar, mostra o violão, assim como o piano, como instrumento de concerto através de um repertório especificamente “clássico”, que incluía Tárrega, Llobet, Mozart, Haendel, Ponce, Albeniz, Torroba e Villa Lobos. Tal fato veio a dar *status* e respeito a quem tocava violão na Cidade.

Foi esse ponto que os agentes do Violão Clube do Ceará trabalharam muito bem na distinção social ligada ao violão ao adotar simbolicamente a estética e a escola desenvolvida pelo violonista espanhol Francisco Tárrega. Foi uma estratégia para o aceite do violão por seus pares, ouvintes e pela sociedade em geral, mesmo que os repertórios fossem compostos, na sua maioria, por choro, valsas e outros gêneros tidos como populares.

A ideia de ritual também está presente no Violão Clube do Ceará. O conjunto de gestos e formalidades é encontrado em vários jornais da época o que demonstra a realidade sócio-cultural criada pela Associação. Constatou-se, ainda, que nos recitais, quase em sua totalidade recheados de músicas populares (choros, valsas e canções), solistas revezavam com cantores, passando o violão ao estado de acompanhante, fato que o distingue completamente do violão clássico.

### 3.4 O Violão no Brasil

Nesta seção presto alguns esclarecimentos sobre a história do violão no Brasil. Primeiramente, observa-se que desde as primeiras manifestações folclóricas e populares, a história da música popular se confunde e mistura com a própria história do violão.

O primeiro instrumento de cordas de que se tem notícia no Brasil foi trazido pelos jesuítas. Durante o período de colonização, a viola, instrumentos em voga na época na Europa, foi utilizada para auxiliar na catequese.

A viola, instrumento de 5 cordas, precursor do violão e popularíssima em Portugal, foi introduzida no Brasil pelos portugueses, que a utilizavam na catequese. Já no século XVII, referências são feitas à viola em São Paulo, uma delas colhidas por Mário Andrade: Em 1688 surge uma certa viola avaliada por dois mil réis, preço enorme para o tempo. (DUDEQUE, 1994, pág. 101.).

Nessa época a guitarra, a vihuela, o alaúde e viola eram populares na Europa. Desses instrumentos, a viola tornou-se aqui no Brasil instrumento próprio para acompanhar músicas folclóricas e levadas pelos bandeirantes para o interior do País, e hoje, a viola caipira é sua evolução.

No livro *Pequena História da Música Popular*, da modinha a lambada, o escritor e pesquisador José Ramos Tinhorão lembra que por volta de 1775, o cantor e violeiro Domingos Caldas Barbosa usava a viola para acompanhar nos primeiros gêneros populares no Brasil, modinhas e lundus.

Antes disso, outro instrumento, a guitarra havia sido encontrada aqui e pertencia ao bandeirante Sebastião Paes de Barros. Por outro lado, o violonista Fabio Zanon declara que a guitarra foi trazida para o Brasil pelos ciganos expulsos de Portugal pela inquisição, no século XVI. De fato, o violão, tal como conhecemos hoje, só foi desenvolvido na metade do século XIX, com os benefícios feitos pelo luthier espanhol Antonio Torres Jurado. Portanto, cronologicamente, o violão “moderno” só poderia surgir por aqui após essa data.

Lembro que, em termos de nomenclatura, violão e guitarra são o mesmo instrumento. Torres fez suas modificações na guitarra, um tipo de violão menor e com pares cordas duplas, e que no Brasil era conhecida como guitarra espanhola. A guitarra espanhola era maior do que a viola e não é de se admirar que para um leigo a guitarra fosse uma viola, porém, maior, justificando assim o acréscimo do aumentativo ão ao nome viola, acentuando assim a confusão entre a viola e o violão.

O pintor Frances F. Biard, instalado em 1858 no prédio do Paço Municipal, conta em seu livro *Dois anos de Brasil* que “quando havia viração, ia aproveitar à noite, perto da janela, e de uma casa fronteira, toda acesa, saiam sons de violão e de flauta nem sempre harmonizado; duas vezes pouco agradáveis cantavam romança que mais pareciam cantos fúnebres. (TINHORÃO, 1991. Pág.20).

Outras formas de confirmar a existência do violão se mostram na literatura, por exemplo, em *Memória de um Sargento de Milícia*, de Manuel Antônio de Almeida, no qual o autor se refere muitas vezes ao termo viola, em vez de violão ou guitarra, sempre que trata de instrumento urbano com o qual se acompanhavam as modinhas, gênero musical da época. Deseja o que no futuro veio ser uma diferença para o instrumento de uso na cidade e de caráter urbano, que era o violão, e a viola referindo-se ao instrumento de uso no interior e que se tornou a viola caipira atual. O professor Norton Dudeque assegura que depois de haver sido estabelecido a forma atual do violão, no final do século XIX, este no Brasil, tornou-se um instrumento essencialmente urbano.

Sendo assim, desde criação dos primeiros gêneros brasileiros, como a modinha e o lundu, a catequese dos jesuítas e a músicas folclóricas, o violão e a viola foram essenciais ao processo identitário nacional.

Muito antes do surgimento do Choro e da forma chorada de tocar, o violão já era um instrumento popular que acumulava uma grande participação em todo tipo de música feita fora das elites. Estava sempre presente no acompanhamento das serestas, doslundus, das cançonetas, na música dos barbeiros, enfim, tudo que se referiam as atividades de música popular anterior ao Choro (CAZES, 1998. Pág. 47).

Então, só depois de 1850, é que fica mais clara a diferença entre a viola e o violão. A viola torna-se um instrumento tipicamente sertanejo, e o violão passa a ser instrumento mais urbano. Além disso, outro fator que direciona o violão como instrumento de cunho estritamente popular é que até este momento, não há uma literatura específica para o instrumento publicada no País, “os exemplos existentes são escritos para piano, sem dúvida pelo fato de não haver violonistas capazes de ler música”, comenta Fabio Zanon.

Segundo o violinista Fabio Zanon, o primeiro concerto de violão de que se tem documento foi do violinista cubano Gil Orozco, em 1904. Nessa mesma época, começava a se destacar um dos precursores do violão moderno no Brasil, Joaquim dos Santos (1873- 1935), o Quincas Laranjeiras, considerado o pai do violão moderno e introdutor das ideias de Tárrega no Brasil, além de fundador da revista *O Violão* em 1928.

Quincas Laranjeira teve atuação mais ligada ao ainda embrionário violão clássico. Foi grande divulgador do método da escola de Tárrega no Brasil e compôs peças como *Prelúdio em Ré Menor* e *Andantino*, que mostram sua preocupação em fazer música séria para o violão (CAZES, 1998. Pág. 48).

Dessa época destaca-se também a reconhecida obra de João Teixeira Guimarães (1883-1947) ou João Pernambuco, por quem Villa-Lobos tinha grande admiração, chegando até compará-las às músicas compostas por Bach.

No ano de 1917, o violonista, de fama internacional, Agustín Barrios (1885- 1944) fez várias apresentações no Rio de Janeiro; no mesmo ano em que Américo Jacomino conquista a elite paulista, diminuindo o preconceito que havia contra o violão. Desde então, a imprensa de São Paulo e do Rio de Janeiro passou a considerar o violão como instrumento de concerto e até a elogiar e dar espaço na mídia aos violonistas Agustín Barrios, Canhoto e a espanhola Josefina Robledo, aluna de Tárrega, que também residiu no Brasil por vários anos e que estabeleceu os fundamentos da Escola Tárrega. Tais fatos criaram outra forma de ver o violão como instrumento de concerto, legitimando e dando *status* ao instrumento.

Da mesma forma, os violonistas do Violão Clube do Ceará usaram dessa estratégia. Para dar legitimidade ao violão, mostraram para a sociedade que violão, assim como piano, pode ser instrumento de concerto. Em razão dos recitais internacionais, da presença de professores estrangeiros, do uso do método da Escola Tárrega, aos poucos, o violão foi adquirindo nova ordem.

Nos centros urbanos mais desenvolvidos, São Paulo e Rio de Janeiro, concentraram-se as principais expressões artísticas no Brasil. Lá surgiram os nossos primeiros representantes e professores de violão, repetidos e referenciados em todo o País.

Na cidade de São Paulo o violonista uruguaio Isaías Sávio (1900-1977) estudou com Miguel Llobret e que, por sua vez, foi aluno de Tárrega. Nos anos 1930 Sávio fundou uma das melhores escolas de violão do País. Além disso, Sávio instituiu a Associação Cultural Violonística Brasileira, 1947, e foi professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, pioneiro no curso de violão do País. Seu mérito está na publicação de dezenas de métodos e arranjos. Fez cerca de 300 transcrições e revisões para o violão, além de compor perto de 100 obras para o violão.

Mesmo assim, Zanon garante que desde a década de 1930 há distinção social entre o violão popular e o violão clássico; e que o surgimento da rádio foi primordial na carreira de alguns violonistas populares.

A distinção entre o violão de concerto e o violão popular foi gradualmente se acentuando nos anos 1930, 40 e 50 e alguns dos músicos de maior visibilidade, como Dilermando Reis (1916-1977), Aníbal Augusto Sardinha, o “Garoto” (1915-1955), e Laurindo de Almeida (1917-1995), construíram quase que a totalidade de suas carreiras à sombra da Era do Rádio, criando um vasto repertório seresteiro no caso de Dilermando, incorporando alguns elementos impressionistas que apontam para a bossa-nova no caso de Garoto, ou simplesmente estabelecendo-se nos EUA como um músico de jazz no caso de Laurindo. (ZANON, 2006)

### 3.4.1 O Violão em Fortaleza

Em Fortaleza, vale destacar primeiramente a atuação do professor Oscar Cirino, que na década de 1940 foi um dos agentes formador dos primeiros violonistas da Cidade. Oscar Cirino foi responsável pela formação musical de Aleardo Freitas e Miranda Golinac, além de José Mário de Araújo, ainda hoje professor do Conservatório de Música Alberto Nepomuceno.

Criada com suporte no espírito inovador de expressivo grupo de pessoas que ocupavam, na capital cearense, importantes cargos administrativos, a Ceará Rádio Clube, inaugurada em 1934, significou, em termos musicais, peça fundamental, tanto na formação quanto na divulgação dos músicos cearenses. Oscar Cirino teria um destaque especial já que além de violinista da orquestra da rádio, lecionava violão.

Foi nessa emissora que vários conjuntos, grupos musicais e orquestras se apresentaram durante décadas. Dentre eles, o *Conjunto Liceal*, atuante pelos anos 1930; o conjunto *Vocalistas Tropicais* que pontificou na década de 1940, e a própria *Orquestra da Ceará Rádio Clube formada em 1947*. Desde então, vários violonistas passaram a compor, via rádio, o cenário musical da Cidade.



Na Rádio Assunção, 1972, O programa *Uma voz e um violão*, dirigido pelo violonista Alcardo Freitas, é um exemplo de como esse cenário se estrutura, pois conta com a participação de violonistas como Afonso Aires, Francisco Golinac, Francisco Soares, José Mário de Araújo, Oscar Cirino, dentre outros.

Dessa época, há temos registro de outros grandes violonistas, participantes do Clube do Violão, a maioria dos quais aprendeu a tocar seus instrumentos transferindo informações entre eles mesmos e que não tiveram uma escola violonística formal. Talvez a exceção tenha sido o violonista Oscar Cirino que, para superar a inexistência de uma escola específica para o ensino em violão, aprendeu a ler música com a pianista e professora Laura Maia Teles de Menezes, mãe do compositor, acordeonista e pianista Lauro Maia, e transferiu essa formação musical para o violão. A professora Laura Maia, como alguns pianistas da época, tinha em sua formação estudos em Paris e foi com essas informações que Oscar Cirino compôs o seu perfil de músico.

É provável que esse processo escolar de formação mais academicista do violão tenha tido seu começo a partir de 1965, ano em que o professor José Mário de Araújo veio a compor o quadro de professores do Conservatório de Música Alberto Nepomuceno e passou a organizar as primeiras matrizes curriculares desse instrumento. José Mário, assim como muitos violonistas da época, inclusive Alcardo Freitas, estudaram com Cirino, razão pela qual não seria nenhum exagero destacar o papel fundamental que ele teve na formação dos primeiros violonistas de Fortaleza, pois a essa época Cirino lecionava a cerca de 100 alunos. Segundo o professor José Mário de Araújo as lições recebidas de Cirino eram baseadas no método de Francisco Tárrega, metodologia que ele, José Mário, adota até hoje.

A estrutura curricular adotada pelo Conservatório era nos moldes da Escola Nacional de Música, do Rio de Janeiro, ou seja, baseada na formação musical europeia e convergindo os seus programas curriculares para música estritamente erudita tal como ocorria nas demais escolas musicais do País. Assim, inicialmente, o programa da disciplina Violão nas escolas de música não privilegiou a realidade social vivida pelos músicos violonistas da época em que recebiam formação “clássica”, elitizada e de base europeia, mas paralelamente desenvolviam manifestações culturais populares que a Academia considerava expressão artística de pouco “valor” musical.

O predomínio dessa visão curricular se estende por mais de 50 anos e apenas em 1989 se encontram referências à música popular brasileira nas matrizes curriculares do Conservatório de Música Alberto Nepomuceno.

Considerando que o Conservatório de Música Alberto Nepomuceno foi uma das instituições que deram origem à Universidade Estadual do Ceará (UECE) em 1975 e que os cursos nele ministrado passaram a compor o Departamento de Artes parece evidente que, no primeiro momento, as grades curriculares do Conservatório serviram de base para as grades curriculares do curso licenciatura em música da UECE. Em nosso trabalho elaboraremos um estudo de comparação e análise dos programas curriculares da UECE e do Conservatório.

Quanto à Universidade Federal do Ceará, tanto o seu Curso de Extensão em Música (CEM), criado em 1996, quanto o atual Curso em Educação Musical dele originado, trazem já uma marca mais voltada a contemplar também as manifestações musicais populares, pois as expressões artísticas produzidas dentro da Universidade, com base, por exemplo, no movimento coral e teatral, têm toda intensa conotação de democratização da arte, o que leva os cursos de formação de violonistas a estarem menos colados a uma visão “clássica”, “erudita”, “elitizada”.

Hoje, paralelamente ao Conservatório de Música Alberto Nepomuceno, existem outras escolas de músicas em Fortaleza, todas com a matriz curricular, no caso, do violão, para o popular. As principais são Ritmos Escola de Artes, Tocata, Musimania e Viva Música Viva.

Salvante a parte acadêmica, o violão sempre foi partícipe da cultura popular em Fortaleza, principalmente, hoje, quando praticamente em todos os bares o instrumento predominante é o violão e o gênero musical mais adotado é a música popular brasileira.

O violão é indissociável da cultura do Brasil. Faz parte da sua identidade nacional, ao se considerar que sua presença remonta aos tempos da catequese pelos jesuítas que embora não utilizassem o violão tal como o conhecemos hoje usavam instrumentos da família do violão. O instrumento trazido pelos portugueses no começo de nossa colonização é a guitarra, que é um violão, mas um pouco menor. A guitarra francesa como era conhecida no Rio de Janeiro, era o instrumento escolhido para acompanhar as músicas nos centros urbanos. Os primeiros defensores sérios do violão como instrumento de concerto, como o engenheiro Clementino Lisboa, o desembargador Itabaiana e o professor Alfredo Imenes, heroicamente se sujeitaram ao ridículo público ao se apresentarem, por exemplo, no Clube Mozart, centro musical da elite carioca, acentua o violonista Fabio Zanon.

Ao poucos, porém, o violão vai rompendo as barreiras impostas pelas diferenças sociais e, nos anos 50 do século passado, com o surgimento da Bossa Nova, atingem o *status* de principal instrumento de um novo movimento musical surgido no seio da classe média alta do Rio de Janeiro.

A Bossa Nova veio valorizar o instrumento violão principalmente com a execução do baiano João Gilberto que criou uma batida que viria a se tornar um marco da história desse movimento musical e que está registrada no disco *Canção do Amor Demais* de Elizeth Cardoso (1958), considerado como o lançamento oficial da Bossa Nova.

## CAPÍTULO 4

### Primeiras músicas

#### 4.1 Extra! Extra! – Relato das pesquisas hemerográficas

*“o mundo encantador da música... e os feiticeiros da melodia”*

Rogaciano Leite

Durante dezessete anos, entre 1945 e 1962, o Violão Clube do Ceará pontificou, em Fortaleza, como uma das mais festejadas sociedades de cultura musical voltada a difundir e divulgar a cultura do violão cearense. Em seus recitais, nas manhãs de domingo, peças de autores clássicos mundialmente conhecidos figuravam ao lado de composições de autoria de membros do próprio Clube, alguns dos quais são hoje considerados lendas de nossa música, como Aleardo Freitas e Francisco Soares.

Ao realizar, por meio dos jornais da época, a pesquisa hemerobiográfica sobre a existência e atuação do Violão Clube do Ceará, pude experimentar a mesma sensação anotada pela professora Dra. Maria Juraci Maia Cavalcante no artigo, *O Jornal como Fonte Privilegiada de Pesquisa Histórica no Campo Educacional*, no qual ela descreve a *surpreendente impressão de ver renascer pessoas e acontecimentos ....* O manuseio daqueles jornais e a leitura das notas, notícias e artigos sobre o Violão Clube me possibilitaram, tal como afirma Juraci, *“uma espécie de retorno ao passado”* como se testemunhasse e vivenciasse não só aqueles famosos saraus, mas também a atmosfera de toda uma cidade em sua relação com os acontecimentos do País e do Mundo.

Na transcrição do material encontrado em jornal fica evidente que o meu interesse maior repousa em caracterizar a importância do Violão Clube do Ceará como entidade cultural atuante. Esse é o meu tema principal, mas o *recorte temático não significará, contudo, que a totalidade dos conteúdos inscritos nas páginas do jornal deixe de ser observada, considerando que é justamente o confronto entre a particularidade eleita pelo pesquisador e o universo global de acontecimentos, que permite compreender o lugar e o valor dos fatos específicos nele pesquisados.*<sup>12</sup>

Entre as matérias de março a novembro do ano de 1945, encontrei, na *Gazeta de Notícias*, vários registros através dos quais podemos perceber que o Violão Clube foi uma iniciativa cultural e recreativa cuja boa aceitação na sociedade fortalezense começava a ser formulada.

---

12 Do artigo: “O Jornal como fonte privilegiada de pesquisa histórica no campo educacional”. Professora Dra Maria Juraci Maia Cavalcanti.

Nas edições dos dias 02 e 04 de março, pode-se ler sobre a suspensão das atividades da agremiação durante o período carnavalesco e um convite a todos os violonistas e apreciadores do violão para a reunião domingueira. Destaca-se no convite a preocupação da diretoria em tornar públicas as intenções, finalidades e relevância musical do violão e do Violão Clube do Ceará:

A diretoria do Violão Clube do Ceará comunica a todos os membros e público que durante os festejos carnavalescos ficará suspenso as audições costumeiras. Esta medida é tomada em virtude da finalidade artística dessa agremiação musical. (GAZETA DE NOTÍCIAS, 2 de março de 1945. p. 3.).

A tarde de ontem os elementos que compõem a diretoria do Violão Clube do Ceará estiveram em nossa redação solicitando-nos tornasse público as finalidades dessa organização diversional. Em primeiro lugar, informamos que o Violão já conta com um apreciável número de sócios; todos os elementos destacados da sociedade local, pretende congrega a totalidade dos que no nosso meio se dedicam a divina arte, no seio da qual o violão ostenta posição de relevância. Disseram-nos ainda os dirigentes violonistas que já se encontram tratando de conseguir uma sede definitiva, portanto a atual é apenas de caráter provisório. Todos os organizadores do violão estão empenhados nesse movimento, esperando contar com o apoio e a colaboração de quantos, de boa vontade e num ambiente de perfeita camaradagem e respeito, desejam ingressar no seio desta futura sociedade de amigos do som. Por nosso intermédio o violão passa aos interessados um convite para sua reunião hoje. (GAZETA DE NOTÍCIAS, 4 de Março de 1945, p.4.)

Em meio à expectativa dos últimos dias da Segunda Grande Guerra, as atividades do Violão Clube prosseguiram normalmente. Se a manchete de capa da Gazeta de Notícias do dia 15 de julho de 1945 dava destaque à guerra -*Prossegue o devastador ataque contras os objetivos nipônicos em Honshu, rádio de Tóquio afirma que não há indícios de desembarque americano no arquipélago* – à página 3 publicava-se o primeiro programa musical do Violão Clube do Ceará, apontando o repertório do recital e seus principais executantes:

1ª parte:

- 1 – Caixinha de Música- Isaias Sávio – Interpretado por Miranda Golinac
- 2 – Te Recuerdo- Guilherme Gomes – Interpretado por Miranda Golinac
- 3 — Serenata- Schubert Bernadino — Interpretado por João Lima
- 4 — Recordando- choro-João Pernambuco — Interpretado por João Lima
- 5 — *O Teu Sofrer- valsa -Donizeth Lima — Interpretado por Álvaro Maia.*
- 6 — *Dime que si-valsas- Isaias Sávio — Interpretado por Francisco Soares*
- 7 — Olhos Negros- Canção Russa- Interpretado por Aleardo Freitas.

2ª Parte:

- 1 — *Souvenir d`um réve- Bairros Soares- Francisco Soares*
- 2 — *Estudo — Francisco Soares*

- 3 —Arlete – valsa de Aleardo Freitas
- 4 —Dança Ritmada n 1 —Aleardo Freitas
- 5 – Interrogando — choro de João Pernambuco por João Lima
- 6 —Elegie – Massonet M. Cortez por Miranda Golinac
- 7 —Émilse Maria – valsa Armando Paiva e Aleardo Freitas por Aleardo Freitas
- 8 —Pequeno Pescador – Estudo de Francisco Soares por Francisco Soares

Uma semana depois, 22 de julho de 1945, a *Gazeta de Notícias* ainda faz repercutir em manchete a Segunda Guerra Mundial —*Impotente para resistir, o Japão terá que se render. Ou então o Império Nipônico será submetido a uma destruição virtual* —e nas páginas internas divulga o programa do segundo recital do Violão Clube do Ceará:

Parte 1ª:

- 1 —Três da Manhã —valsa de João Lima
- 2 —Elegie —Massenet M. Cortez —João Lima
- 3 —Lucia —Valsa de Oscar Cirino —João Lima
- 4 —Prelúdio 20 – Chopin – Isaías Sávio, Interpretado por Miranda Golinac
- 5 —Estudo em forma de valsa —Miranda Golinac —Interpretado pelo autor
- 6 —Corrant- Bach –Isaias Francisco Soares
- 7 – Nara – Valsa de Francisco Soares —idem
- 8 —Dança n<sup>o</sup> 1 —Francisco Soares por Francisco Soares
- 9 —Pricezita- polca Aleardo Freitas —Interpretado por Aleardo Freitas
- 10 – Tristeza —canção Aleardo Freitas

Parte 2ª:

- 1 —Mazurca n 1- Isaias Sávio —Interpretado por Miranda Golinac.
- 2 – Reboliço –Choro de João Pernambuco —João Lima
- 3 —Ao Luar —Valsa de Levino —João Lima
- 4 —Sons dos Carrilhões – João Pernambuco, Interpretado por José Borges.
- 5 – Emily – Valsa Aleardo Freitas —Interpretado por Aleardo Freitas
- 6 —Celebre Serenata –H. Toseli —Interpretada por Aleardo Freitas

7 —Doce Mistério da Vida – arranjo de tremulo de Aleardo Freitas —Interpretado por Aleardo Freitas

8 – Estudo —Francisco Soares por Francisco Soares

9 —Reverie de Schuman Bernadine por Francisco Soares

*Parte 3<sup>a</sup> —números variados*

Na edição de 6 de outubro de 1945, falava-se já da crescente popularidade do Violão Clube —*Dia de Festa no Violão Clube do Ceará — Amanhã será executado um grande programa em homenagem ao aniversário de Aleardo Freitas — Convite ao público:*

Dia a dia está crescendo a popularidade do Violão Clube do Ceará original agremiação de finalidade artística e diversionais que vem funcionando a algum tempo com bastante sucesso. Amanhã, domingo, no Violão Clube do Ceará vai comemora, com maior brilhantismo o aniversário de Aleardo Freitas. Será uma homenagem de admiração pelo o criador do balaceio, considerado um dos expoentes de nossa musica popular. Na matinal de amanhã será desenvolvido expressivo programa capaz de agradar aos finos gostos dos mais exigentes espectadores. Tomaram parte dessa festa, dedicando os presentes com sua arte o violonista Francisco Soares, João Lima e Afonso Ayres nomes que dispensam comentário. Também participara o aplaudido tenor José Brasileiro. Por intermédio da Gazeta, a diretoria do Violão Clube do Ceará, convida aos seus associados e especialmente aos amantes da arte, para assistirem a matinal com que homenageara, amanha, a partir da 09h30min, Aleardo Freitas o criador do balaceio. (GAZETA DE NOTÍCIAS, 6 de outubro de 1945, p.4.)

Acabada a Segunda Grande Guerra, o assunto das manchetes passa a ser a polarização das eleições presidenciais —*No país prosseguem os preparativos para as eleições em dezembro próximo, o General Dutra pelo PSD e o Major Brigadeiro Eduardo Gomes pela UDN* – mas as atividades do Violão Clube continuam tendo destaque, como se lê abaixo:

Revestiu-se de completo êxito a matinal realizada no domingo último pelo o Violão Clube do Ceará, em caráter especial a fim de recepcionar o renomado pianista conterrâneo Aluisio de Alencar Pinto um dos nomes mais evidente da arte brasileira. Estiveram presentes os sócios daquela agremiação artística diversional, como também outras pessoas convidadas tendo o acontecimento se prolongado até meio dia em um ambiente com muita cordialidade. Durante a matinal, vários violonistas de grande destaque em nosso meio artistico executaram números de música selecionada que foram grandemente aplaudidos. No fim da reunião o distinguido visitante externou a sua opinião que foi francamente elogiosa para o Violão Clube do Ceará que dia a dia conquista maior conceito pela a sua notável atuação em prol de uma das artes mais populares do Brasil. (GAZETA DE NOTÍCIAS, 16 de novembro de 1945, p 6).

O crescente prestígio do Violão Clube comprova-se já no seu primeiro aniversário: a Gazeta de Notícias do dia 28 de abril de 1946 notícia em sua página principal a comemora-

ção do primeiro aniversário de sua criação. Note-se que o reconhecimento do Violão Clube do Ceará já era tanto e ultrapassara as fronteiras alencarinas que recebeu de presente um violão de uma acreditada fábrica de violões de São Paulo:

O mundo artístico cearense encontra-se-a em festa, no próximo domingo, 28, pelo efeito do primeiro aniversário de inauguração do Violão Clube do Ceará, agremiação artística recreativo que já expôs de modo elegante em nossa capital. Raro é domingo que o Violão Clube deixa de realizar as suas audições de música e outros assuntos harmônicos com as suas horas de arte. Por isso, é que, entre os seus componentes reina uma vibração única, uma coesão notável. Agora mesmo, acaba esse novel grêmio de conseguir um lindo violão para ornar ainda mais e ampliar seu patrimônio, instrumento confeccionados com esmerado capricho por acreditada casa do gênero, de São Paulo, que considerou a sua melhor obra fabricada para a America do Sul, pela a que monta seu material em Cr\$ 10.000. Pela primeira vez os nossos violonistas da estirpe de Aleardo Freitas, Francisco Soares, Afonso Aires e João Lima, terão o ensejo de executar números magníficos de seus repertorio em instrumento tão eficaz e belo. (GAZETA DE NOTÍCIAS, 24 de abril de 1946, p.3).

No programa do recital do primeiro aniversário do Violão Clube do Ceará, incluiu-se a composição *Capricho Árabe*, de Francisco Tárrega, sendo esta a primeira vez que, publicamente, o Violão Clube se identifica com o Violonista espanhol.

No programa a ser exibido, hoje, destaca-se: Noturno de Chopin, Choro nº14, Capricho Árabe, e Estudo nº62 sob a dedilhação de Francisco Soares; Arlete, Recuerdo, Olhos Negros, Salmos de Recordações, El Caminitito por Aleardo Freitas; San Luiz Bloo, Subindo ao Céu por João Lima números exclusivos para o violão. Número de banboneon, números de diversos conjuntos regionais, recitativos e canções brasileiras, por elementos que conhecem os segredos do dial. (GAZETA DE NOTÍCIAS, 28 de abril de 1946, p.1).

Dois dias depois, 30 de abril, o mesmo jornal ressalta o grande sucesso do primeiro ano de existência do Violão Clube do Ceará, destacando em sua capa que “*Magnífica Festa de Arte assinalou a decorrência do primeiro aniversário do Violão Clube Ceará- Executadas Lindas Páginas de Música – “Bolsa” para o Instituto dos Cegos* “. Foi, segundo o jornal, uma matinal artística das mais brilhantes. Apesar das chuvas caídas naquele dia, o entusiasmo em torno da festa se manteve e dezenas de pessoas compareceram para conferir a fama que a agremiação já possuía assinala o jornal.

A sessão foi aberta pelo Sr. Armando Paiva que transmitiu a presidência ao Sr. Tarcisio Soriano Aderaldo, sendo então iniciada a apresentação artística, que provocou nos presentes verdadeiros espirituais, após ver o Sr. Francisco Olavo de Sousa, um dos baluartes do Violão Clube do Ceará, agradecido Compareceu a magnífica matinal do Violão Clube do Ceará o Sr. Esmeraldino Vasconcelos, diretor do Instituto dos cegos que concorreu para o maior brilhantismo da mesma. Num gesto de magnanimidade os diretores do Violão Clube do Ceará fizeram correr uma bolsa entre as pessoas presentes em benefício ao Instituto dos Cegos tendo arrecadado uma considerável quantia. (GAZETA DE NOTÍCIAS, 30 de abril 1946, p.1).

Confirmava-se de certo modo o que fora publicado em março de 1946 no número 5830 do mesmo jornal em matéria assinada por Vital de Freitas: *“passo a considerar o Violão Clube do Ceará a sala-de-estar da Arte desta gleba mui querida, pois ali tem desfilado, num espírito de suma cordialidade, grandes artistas nacionais.”*

Outro relato da grande convivência social do Violão Clube do Ceará se destaca na imprensa em julho de 1946: um desafio futebolístico entre o Violão Clube do Ceará e a Mimosa Orquestra, chamado de *“ Violão Clube X Mimosa Orquestra- Uma original disputa entre as duas afamadas agremiações artística – mas não se trata de instrumentos musicais e sim de pelota”*. No mesmo artigo, o Jornal destaca que o Violão Clube do Ceará se tornou uma das mais atraentes matinais artísticas e que ao mesmo tempo exerce a função social de filantropia, *“dando espetáculos em benefícios as associações de caridade”* conclui. A *Gazeta de Notícias* noticiou, no dia 16 de julho de 1946, inclusive que houve uma sessão extraordinária do Violão Clube sobre este jogo de futebol a fim de atrair público para o original evento entre as duas agremiações musicais.

Como sala-de-estar da arte de nossa terra, o Violão Clube do Ceará recebeu em 4 de março de 1947 mais um de seus ilustres visitantes — o Professor Moacyr Liserra — a qual tinha conquistado o público fortalezense em recital realizado no Theatro José de Alencar e proclamado pela crítica como o maior flautista da América do Sul. As notas sobre o evento, pinçadas de um recorte de jornal, provavelmente a *Gazeta de Notícias*, dão conta de que o convidado foi a figura central do serão musical, *“O Professor Moacyr Liserra foi a figura central, mas, para fazer justiça à prata da casa, cumpre-nos destacar também a parte de Aleardo Freitas, que é o maior violonista do Ceará”*. Todos os que, naquela data, compareceram à sede do Violão Clube do Ceará tiveram superadas todas as suas expectativas e foram, segundo as notas, presenteados com momentos de inefável prazer.

A aprovação dos estatutos no ano de 1947 também virou notícia na imprensa local:

No dia 1 de abril de 1947 teve lugar, domingo último, às 9 horas da manhã, a reunião de assembléia geral no Violão Clube do Ceará para a aprovação do Estatuto, que deverão esse vitorioso grêmio. Essa reunião desenrolou-se num ambiente de absoluta cordialidade, tendo sidos lidos todos os artigos dos referidos Estatuto, e, que, posto em discussão foi aprovado por unanimidade. Presidindo a assembléia o Sr. Antonio Drummond Filho, secretariado pelo Sr. Vital Freitas. Encerrados os trabalhos o presidente adiantou que ia proceder a publicação no Diário Oficial e depois registrar e imprimir os referidos estatutos. (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1 de abril 1947, p.2).

O *O Povo* de 13 de março de 1947 trouxe uma matéria em que relewa a constante presença no Violão Clube do Ceará de vários artistas de áreas diferentes e, especificamente nessa data, a de artistas da Companhia de Comédias Alma Flora. Considera-o ainda como um ambiente propício para o surgimento de mais artistas.



Músicos, cantores, pintores, escultores, literatos, etc., etc., ali se encontram os autógrafos de luminosos célebres, corroborando as minhas palavras. Na seqüência, dá destaque a mais uma das suas matinais embebecedoras e desta vez com a presença de diversos artistas da Companhia de Comédias; Alma Flora; sendo que todos eles encenaram números primorosos de canto e outros gêneros finos da ribalta. Cobre de elogios o jovem violonista João Lima, o mais novo entre os membros do Clube, alçando-o à condição de genialidade na história do violão cearense... e fator de triunfo indiscutível dessa novel agremiação lítero-musical-recreativa. Rogaciano Leite escreveria em sua coluna O Povo e a Vida de 13 de março de 1947 que a exemplo da Argentina, da Espanha e mesmo do México, o Violão Clube não somente é uma escola de violão, mas um ninho de onde voarão futuros artistas e, ainda, um ambiente sadio e elegante, onde uma bem educada rapaziada sabe divertir-se sem afetar os sentimentos de qualquer moral aprimorada. (O POVO, 13 de março de 1947, p.3).

O entusiasmo de poetas, músicos e outras personalidades do mundo intelectual com o Violão Clube pode-se bem dimensionar na reportagem intitulada *O Violão Clube do Ceará – Numa recreativa manhã domingueira —O mundo encantador da música...e os feiticeiros da melodia!*, do poeta e jornalista Rogaciano Leite, publicada em 13 de março de 1947 no jornal *O POVO* (p.3). Abre a matéria um poema do próprio Rogaciano:

Como dúcidos sons de tremulas cascata  
Na quietude solene e lúbrica das matas.  
Ao rolar do perfume em cálidas vertigens;  
Ou o embale da folha a música da brisa  
Que entre verdes ramais narcótica desliza  
*Como um sonho de amor nos cérebros das virgens.*

*Assim de um bom violão os lírios descante  
Entre lírios de sons fluídicos, vibrantes,  
Palpitam na emoção pasmódica do espaço  
É a alma de Beethoven, o espírito de Verdi  
Que se desmancha em sons e languindo se perde  
Num prelúdio sutil de harmônico compasso!*

Logo em seguida, a indagação “*Que fazer, num domingo nublado quando até o sol tem preguiça de surgir no céu?*” remete ao texto de uma reportagem poético-descritiva em que Rogaciano Leite dá a entender que descobriu por acaso o Clube do Violão quando passeava pelo centro de Fortaleza à procura de assunto para a sua coluna.

(..) Íamos passando a Rua Senador Alencar, quando ouvimos o som de uns violões, um som atraente e envolvente, que descia de umas janelas do 1º andar de um prédio sem alegrias exteriores.- Que é isso?..Perguntei. – Deve ser uma pensão alegre- Respondeu-me Nelson- Não pode ser outra coisa, vamos subir. E que surpese a primeira cara que vimos foi a de Drumond.- que é isso aqui velho amigo. \_ Ah! Você não sabia não? Aqui é o Violão Clube. (*O POVO*, 13 de março de 1947, p.4).

O Violão Clube era também generoso com os seus admiradores, como se deduz desta notícia em que se divulga uma homenagem ao Sr. Guaracy Carvalho Lima, funcionário

do Banco do Brasil e artista amador da boa música, reconhecido nos meios sociais da Cidade.

Constituiu retumbante sucesso a hora de arte levada efeito domingo último, pela manhã, no Violão Clube do Ceará como justa homenagem ao nosso estimado conterrâneo o Sr. Guaracy Carvalho Lima, funcionário do Banco do Brasil, e, ao mesmo tempo, artista amador da boa música, que em sua breve estadia entre nós, tem verificado de perto, a afeição que ainda lhe dedicam os seus antigos companheiro e amigos de trabalho, lutas e alegrias. (GAZETA DE NOTÍCIAS, 5 de maio 1948, p.3).

Destaca-se nesse mesmo artigo a presença de um grande público que, com grande entusiasmo, aplaudiu as apresentações do Quinteto Jangada, Aleardo Freitas, do cantor Muricy e de Julinho do Acordeon.

Proclamado pela *Gazeta de Notícias* como o poeta da voz, o cantor Silvio Caldas marcou sua presença numa das mais belas visitas ao Violão Clube do Ceará. Numa noite de quinta-feira do dia 25 de maio de 1948, Caldas foi recepcionado por fãs e artistas locais ávidos por demonstrar seus afeto e admiração pelo astro do *broadcasting* nacional. A solenidade foi iniciada com solos dos violonistas Aleardo Freitas e João Lima. Em seguida o próprio Caldas brindou a todos com músicas de Noel Rosa e Ari Barroso. Mais adiante, o virtuosismo ao violão de Francisco Soares. O cantor Muricy interpretou diversos números e Guilherme Neto, cantando *Arlete* de Aleardo Freitas, foi também muito ovacionado. Conta a matéria que o violonista João Lima, fazendo uso de seu “*diabólico violão nordestino*” e com seu estilo norte-americano, interpretou *fox-trots* e *swings* e por fim Silvio Caldas deixa suas impressões e dedicatória no livro de atas do Violão Clube.

Revestiu-se de impotente cintilância a recepção do Violão Clube do Ceará, quinta-feira última, ao querido cantor e patricio Silvio Caldas. A sede desse grêmio, precisamente as 20 horas, mostrava-se desde já locupletada de fãs desse astro da *broadcasting* nacional e também de artistas contemporâneos, ávidos por demonstrar-lhe seu afeto e admiração. Sob retumbante salva de palmas, acompanhado pelo Dr. Tarcisio Soriano Aderaldo do Violão Clube e Vital Freitas, secretário, Silvio Caldas penetrou nos salões desse grêmio, iniciando-se então o programa com o solo de violões por Aleardo Freitas e João Lima que executaram *Dime que si* numero que agradou plenamente..... Silvio Caldas deixa suas impressões de registro do Violão acompanhando-se de uma sua foto com dedicatória. Foi, sem dúvida alguma coroada de êxito a homenagem que o Violão Clube do Ceará prestou ao poeta da voz. (GAZETA DE NOTÍCIAS, 25 de maio 1948, p.8.).

*Música divina música* —começou assim o texto escrito por Vital Freitas no dia 17 de junho de 1948 na *Gazeta de Notícias*. Chamado-os de artistas de alto quilate, Freitas aclamava a dupla de violonistas Mussapêre, cearense que não vinha a Fortaleza há mais de vinte anos e que já tocara em quinze países, e Chirstancho, colombiano cujo cartaz se consolidou como maestro da Grande Orquestra Colombiana.

Aguardado com grande interesse realizar-se-á o festival com os violonistas Mussapêre e Christancho. Trata-se de dois artistas geniais, o primeiro um índio tabajara nascido no Brasil que durante cinco anos constituiu a maior sensação de toda a América. Francisco Christancho, por sua vez é líder da grande Orquestra na Colômbia e exímio harmonista no violão. A apresentação dos dois artistas contará de certo um imponente espetáculo com uma presença de um grande auditório. (GAZETA DE NOTÍCIAS. 17 de junho de 1948, p.7.).

Em depoimento à *Gazeta de Notícias*, no dia 22 de junho de 1948, o violonista cearense Mussapêre mostra-se impressionado com as atividades desenvolvidas no Violão Clube do Ceará.

Depois de serem delirantemente aplaudidos, Mussapêre e Christancho escreveram no livro de impressão do Violão Clube do Ceará as seguintes palavras: “estou orgulhoso e sensibilizado e isso tudo é muito pouco para exprimir o contentamento que me invadiu e me encheu a alma nesse dia. Eu julgava que o Violão Clube do Ceará fosse uma pequena reunião de amadores do pinho, mas foi um equívoco. Isso aqui é uma concentração de gênios artista e poetas fecundos. Sinto-me deveras agradecida e jubilada pela maneira cativante como fui recebida por todos os componentes dessa valiosa agremiação. (GAZETA DE NOTÍCIAS. 22 de junho de 1948, p. 4).

Provavelmente, dentre todas as atrações musicais que passaram pelo Violão Clube do Ceará, a presença da violonista argentina Maria Luisa Anido destaca-se como a mais importante, tanto pela excelente violonista que era —os jornais da época davam-na como a maior violonista das Américas —quanto pelo fato de ser uma mulher sobressaindo-se em um cenário dominado por homens. O mérito de sua presença em Fortaleza dá-se ao Violão Clube do Ceará e coube à Sociedade de Cultura Artística anunciar o importante evento:

No próximo dia 19 de junho, no Theatro José de Alencar, sob o patrocínio da Sociedade de Cultura Artística e do Violão Clube do Ceará, os amantes da boa música e admiradores de seus grandes intérpretes, terão a feliz oportunidade de, pela primeira vez em Fortaleza, ouvir e aplaudir uma concertista de violão de rara sensibilidade e invejável técnica, e que é uma glória autêntica da violonista universal- Maria Luisa Anido. (GAZETA DE NOTÍCIAS, 3 de junho de 1951, p.2).

Anido foi a primeira mulher violonista da América e se consagrou nas platéias de toda a Europa, onde fez concertos em vários países como França, Inglaterra, Alemanha, Itália e Espanha. Foi considerada como um dos expoentes da chamada Escola Tárrega. O programa de violão apresentado por Maria Luiza Anido no José de Alencar foi o seguinte: Parte I: Canção Leonesa de R. Villar, Dança nº 5 de Granados, Fandanguillo de Moreno Torroba e Asturias de Albeniz. Na Parte II: Sarabande de Haendel; Andante (3ª sonata), Trêmulo de Tárrega e Variações sobre a Jota de Tárrega e Llobet. A parte III: Canção Mexicana de Esperon, Prelúdio III de Villa Lobos, Minueto de Ponce, Triste nº 4 de Aguirre, Preludio Pampeano e Aire Norteño de Maria Luisa Anido.

Espetáculo verdadeiramente inédito nos domínios da música clássica e moderna será oferecido ao nosso público, amante da boa música, pela a consagrada concertista Maria Luisa Anido- glória portenha do violão- em seu recital de gala no Teatro José de Alencar. Na próxima terça feira, dia 19, sob o patrocínio da Sociedade de Cultura Artístico e o Violão Clube do Ceará. Artista de mérito excepcional, de grande pureza de estilo e a mais destacada representante da chamada Escola Tárrega do inolvidável mestre Francisco Tárrega, hespanhol que enobreceu e aristocratizou o violão. Maria Luisa Anido mostrara ao público fortalezense. (GAZETA DE NOTÍCIAS, 17 de junho de 1951, p.7).

A presença de Anido em Fortaleza configura-se como um grande acontecimento cultural que merece ampla divulgação na imprensa. No dia 3 de junho, a *Gazeta de Notícias* em manchete anunciou: *Uma virtuose do violão. Maria Luisa Anido e seu próximo recital em Fortaleza*. Lembrava aos amantes da boa música a oportunidade de ver e ouvir uma glória autentica do violão universal e um dos raros expoentes da Escola Tárrega, a primeira mulher violonista das Américas consagrada na Europa.

Um dia antes de sua apresentação, a *Gazeta de Notícias* apresenta na capa, *Chegou, Ontem Maria Luiza Anido, A renomada violonista dará hoje, no Teatro José de Alencar o seu primeiro recital*.

Como estava anunciado, chegou às 21 horas de ontem, viajando em um dos aparelhos de carreira, a renomada violonista argentina Maria Luisa Anido, cujo valor artístico é inconfundível. A notável violonista portenha, que já teve a oportunidade de se exhibir para platéias brasileiras, obtendo grande sucesso, vem até nós, graças a Sociedade de Cultura Artística e o Violão Clube do Ceará, que não, mediram esforços no sentido de trazer a esta capital grande valores artísticos. (GAZETA DE NOTÍCIAS, 18 de junho 1951, p.6).

O sucesso da apresentação de Anido avalia-se pelo artigo que se segue:

Valendo de um instrumento música de pouca intensidade de som, como é o violão, mas sabendo obter a sonoridade perfeita, quer nos pianísimos, quer nos fortíssimo, graças a sua técnica privilegiada, Maria Luisa Anido brindou o nosso público com páginas valiosas dos mestres da música clássica e moderna, como Mozart, Haendel, Albertniz, Moreno Tórroba e Tárrega. (GAZETA DE NOTÍCIAS, 27 de junho 1951, p.7).

O *O Povo* trouxe em manchete no dia 1 de setembro de 1952 o falecimento do violonista Afonso Aires, vítima de um infarto, instantes depois de deixar o trabalho na Ceará Rádio Clube. Considerado um dos mais completos e conhecidos violonistas populares do País, Afonso Aires pertenceu ao *cast* da Rádio Mayrink Veiga do Rio de Janeiro; da Rádio Baré de Manaus; da Ceará Rádio Clube de Fortaleza e de outras rádios do País.

*A propósito de um conceito*, título do texto de Murilo Augusto Anacleto, na *Gazeta de Notícias* do dia 21 de abril de 1953, é uma descrição de como funcionava o Violão Clube do Ceará.

O Violão Clube- que, há muito, existe em Fortaleza- é uma nota poética e singular na passagem artística e social da capital alencarina. Longe de ser uma sociedade estruturada dentro dos sólidos princípios e postulados, social e jurídico, com era de supor, com uma finalidade característica, com uma personalidade jurídica, e estreita pela austeridade de estatutos e regimentos, etc...é algo deliciosamente diferente do comum, do vulgar, é livre, é pessoal e independente...é com realismo, imagem de uma sociedade humana. Lá não existem sócios fundadores ou contribuintes; beneméritos ou honorários; nem diretores nem diretorias; nem proposta nem proponentes; nem deveres nem direitos calculados, estudados, codificados, ratificados..existem apenas amigos, amigos do Violão Clube; e toda sua vida social e artística se espelha o espírito e a alma de seus freqüentadores..(GAZETA DE NOTÍCIAS, 21 de abril 1953, p.7).

No dia 18 de abril de 1957, a *Gazeta de Notícias* trata, em sua página 2, da sessão solene de comemoração do décimo quinto aniversário do Violão Clube do Ceará realizada no Edifício Granito, sede do Clube do Advogado.

O violão Clube conhecida e tradicional entidade diversional de Fortaleza, completará no próximo domingo, dia 21, o seu 15<sup>a</sup> aniversário de fundação. Como não poderia deixar de ser, a atual diretoria do Clube organizou um bem elaborado programa de comemoração que será cumprido oportunamente. Do programa consta a realização de imponente sessão solene a ter lugar as 10 horas da manhã de domingo, na sede do Clube dos Advogados, gentilmente cedido por seus diretores, no Edifício Granito. Por nosso intermédio, a diretoria do Violão Clube, encarece o comparecimento de todos os seus associados a mencionada solenidade para que a mesma seja da mais brilhantes e concorrida. (GAZETA DE NOTÍCIAS, 18 de abril 1957, p.2).

No dia 21 de abril de 1957 foi publicada a comemoração do 15<sup>o</sup> aniversário de fundação do Violão Clube do Ceará. Ressalta uma divergência em termos de datas, o jornal afirma que a fundação do Violão Clube do Ceará foi ao dia 21 de abril de 1942, segundo o livro de ata a primeira reunião foi no dia 21 de abril de 1945.

Nessa época participavam do Violão Clube do Ceará: Wagner Barreira, José Tarcísio Silva, Remo Figueiredo, Miranda Golinac, Alcardo Freitas, Francisco Soares, Francisco Coelho, Armando Correia Paiva, Gustavo Araújo, Oscar Cirino e João Lima. Além disso o Violão Clube do Ceará mantém contato em São Paulo com o violonista Ronoel Simões e no exterior com a violonista argentina Maria Luiza Anido.

Transcorre hoje, o 15<sup>o</sup> aniversário do Violão Clube do Ceará, entidade tradicional de nossa terra, e que muito tem realizado pelo aprimoramento artístico de Fortaleza. O Violão Clube foi fundado em 21 de abril de 1942, e teve sua primeira reunião na sua atual sede a Rua Senador Alencar 161. (GAZETA DE NOTÍCIAS, 21 de abril 1957, p. 1).

Em 6 de maio de 1957, o Violão Clube do Ceará homenageou o escritor e jornalista Antonio Bulhões, redator do jornal *Para Todos* e que veio ao Ceará a fim de coletar dados para uma reportagem sobre o movimento cultural e artístico cearense. A homenagem fez parte do Festival de

Violão que se realizou no Clube do Advogado, onde a Diretoria proclamou a presença de todos os seus associados, bem como de todos os apreciadores de violão e demais entidades artísticas.

Parece indiscutível, como se pode deduzir das várias notícias e artigos de jornal, que o Violão Clube era um ponto de encontro entre artistas locais em busca de reconhecimento e artistas de renome nacional e internacional que por aqui passavam e lá eram homenageados, além de ter sido também um local para receber amigos ilustres e artistas amadores.

## 4.2 Descrição das atas do Violão Clube do Ceará

Entre os anos de 1945 e 1962, existem catorze registros feitos em atas de reuniões. O confronto entre os números das atas e as suas respectivas datas nos leva a concluir que apenas algumas das reuniões dominicais eram objeto de relato formal e, mesmo assim, às vezes, de forma sucinta, incompleta ou apenas para registrar a presença de visitantes ilustres. Em algumas delas constam tão somente as assinaturas dos presentes e nada mais, o que revela de certa forma o caráter um tanto quanto informal das reuniões no Violão Clube do Ceará.

Abordando o programa musical da reunião de fundação ocorrida em 22 de abril de 1945, relata a ata inaugural que Aleardo Freitas tocou Schuman, Bach, Beethoven, Chopin e Francisco Tárrega, embora no programa não apresente registro, e, executando várias peças clássicas, apresentaram-se também Miranda Golinac, José Patrocínio Bezerra e João Lima. Descreve-se assim a primeira ata de reunião:

[...]a ata da sessão inaugural da sociedade diversional Violão Clube do Ceará realizada na data de 22 de abril de 1945. numero 1. Aos vinte e dois de abril de 1945 as 9h30min da manhã na sede provisória a rua senador Alencar 161 altos sob a presidência do Sr. Armando Correia Paiva realizou-se a seção de fundação do Violão Clube do Ceará uma sociedade de caráter recreativo independente de qualquer credo político ou religioso e que se propugnará única e exclusivamente a difundir e incentivar a cultura do violão moderno baseado na escola racionalíssima de Francisco Tárrega- Glória do violão internacional. O presidente iniciou seus trabalhos da sessão dizendo dos fins da sociedade e convidando os seguintes consórcios para comporem a diretoria: Presidente, Antonio Drumond Filho; vice, Antonio Esmeraldo Sobrinho, 1º secretário, Francisco Miranda Golinac, José Patrício Bezerra e Aleardo Freitas Guimarães. Em seguida o presidente disse que os consórcios acima empossados em seus cargos e aprovados por unanimidade. Pela ordem o Sr. Armando Correia Paiva com a palavra agradeceu a indicação o presidente do Violão Clube do Ceará. Foi executado o seguinte programa pelos solistas: Aleardo Freitas que interpretou Bach, Beethoven, Schumam, Schubert e Chopin executando ainda música de Francisco Tárrega Golinac, João Lima e Jose Patrício Bezerra executando musicas clássicas.

Na ata de número 2, datada de 15 de julho de 1945, registra-se o primeiro recital oficial do Violão Clube do Ceará. Sob a presidência de Armando Correia Paiva e na presença de sócios e apreciadores foram tocadas peças clássicas e populares constantes de um programa musical dividido em duas partes, a saber:

1ª parte:

- 1 — *Caixinha de Música* — Isaias Sávio — Interpretado por Miranda Golinac
- 2 — *Te Recordando* — G. Gomes — Interpretado por Miranda Golinac
- 3 — *Serenata*- Schubert — Interpretado por João Lima
- 4 — *Interrogando* — João Pernambuco — Interpretado por Miranda Golinac
- 5 — *O Teu Sofrer* — Donizeth Lima — A. Maia.
- 6 — *Dime que si* — Isaias Sávio — Interpretado por João Lima
- 7- *Olhos Negros* – canção russa Aleardo Freitas — Interpretado por Aleardo Freitas.

**2ª Parte (todas interpretada pelos respectivos compositores)**

- 1- *Valsa Sertaneja* — Francisco Soares
- 2 — *Estudo* — Francisco Soares
- 3 — *Arlete* — Aleardo Freitas
- 4 — *Dança Ritmada nº 1*- Aleardo Freitas
- 5 — *Nelsa* — Aleardo Freitas
- 6 — *Elegie* — Aleardo Freitas
- 7 — *Emile* — Aleardo Freitas
- 8 — *Pequeno Pescador* — Francisco Soares

O citado programa, segundo a ata, foi muito bem executado e delirantemente aplaudido pelos presentes, tanto em sua parte clássica quanto em sua parte popular. Nesta se destacaram as músicas *Arlete*, de Aleardo Freitas, e *Valsa Sertaneja* de Francisco Soares. Como nada mais houvesse de que tratar, foi logo dado por terminado o primeiro recital no Violão Clube do Ceará.

Do dia 22 de julho de 1945, a ata de número 3 registra a sessão do segundo recital do Violão Clube do Ceará ocorrido na sede provisória da rua Senador Alencar, 161. O programa do recital foi antecipadamente divulgado em periódico local “*por gentileza do nosso prezado e valoroso sócio Antonio Drumond Filho.*”

1ª parte:

- 1 — *Lucia*- Oscar Cirino — Interpretado por José Borges.
- 2 — *Prelúdio número 20* Chopin-Sávio- Interpretado por Miranda\_Golinac.
- 3 — *Estudo em Forma de Valsa*- Interpretado por Miranda Golinac.

4 —*Princezita* de Aleardo Freitas Interpretado por Aleardo Freitas

5 —*Tristeza* canção Ritmada de Aleardo Freitas Interpretado por Aleardo Freitas

2ª Parte

1 —*Mazurca n 1*- Isaias Sávio Interpretado por Miranda Golinac.

2 —*Sons dos Carrilhões* —João Pernambuco Interpretado por José Borges.

3 —*Emily* de Aleardo Freitas Interpretado por Aleardo Freitas

4 —*Celebre Serenata* de Toselli Interpretado por Aleardo Freitas

5 —*Doce Mistério da Vida*- estudo de Trêmulo de Aleardo Freitas Interpretado por Aleardo Freitas

A seguir, na terceira parte, foram executados números de caráter popular, incluindo choros, valsas, rancheiras, blues etc. de conhecidos autores nacionais e estrangeiros. Teve registro a presença do tenor Sr. Olavo Ramos o qual cantou várias músicas do seu repertório. Na descrição da ata, o Sr. Presidente justificou a ausência do violonista Francisco Soares —o Sarasate<sup>13</sup> da Terra do Sol —e João Lima —o diabólico do pinho —e avisou que o próximo encontro do Violão Clube do Ceará teria que ser cancelado pois Aleardo Freitas e Miranda Golinac, representando o Violão Clube do Ceará, apresentariam um pequeno programa de violão no *Circle of English Conservatory*, atendendo um pedido do professor Euclides César.

No dia 5 de agosto de 1945, registra-se a ata de número 4. Sob a presidência de Armando Correia Paiva, consócios, amigos e aficionados pelo violão, realizam mais uma sessão cultural e recreativa. Estavam presentes, entre outros, os violonistas e colaboradores Aleardo Freitas Guimarães, Francisco Soares, João Lima, Jose Borges da Silva, Francisco Miranda Golinac, Meton de Alencar Lima, Cassiano Rocha, Olavo Ramos Pereira e José Freitas.

Consta que não houve programa oficial. Dentre os vários números de caráter popular e clássico que foram executados, os que mais impressionaram pela melódica e segura interpretação foram: *Souvenir du Reve*, de Augustin Barros, e *Noturno nº 2*, de Chopin, executados por Francisco Soares, e *Constelação* de Aleardo Freitas.

João Pernambuco, Rogério Guimarães, Henrique Brito, Isaias Sávio, Beethoven, Juan Rodrigues, foram outros autores que também tiveram suas composições executadas por João Lima, Miranda Golinac, José Borges e Aleardo Freitas.

Entre as músicas populares obtiveram ainda ruidosos aplausos, *Louca*, valsa tocada por Francisco Soares, *Interrogando*, maxixe-choro de João Pernambuco, interpretada por João

---

<sup>13</sup> Como era conhecido o violonista Francisco Soares



Lima, *Choro nº 14* de Aleardo e o famoso *blues* americano *Star Dust*, tocado por Erivaldo. Houve ainda músicas cantadas: *Flor de Lis*, por Olavo Pereira, e *Baloleira e Papae Noel*, cantadas por José Freitas.

O conteúdo da ata de número 5 é a reunião realizada no dia 16 de dezembro de 1945 e que contou com a presença do tenor Jose Brasileiro —o Murici— cantando música de Vicente Celestino com acompanhamento do violão de Aleardo Freitas. Intercalaram-se as músicas de canto com as instrumentais tocadas por Aleardo Freitas, João Lima e Miranda Golinac. Por fim, para comemorar a presença do famoso tenor, foi servido um finíssimo coquetel.

Das atas de números 6 a 8 não existem registros, apenas assinaturas; em relação à ata de número 7, ela foi escrita aos trinta e um dias de março de 1946 e consta que nesse dia prestou-se uma homenagem ao Sr. Acácio Vidal, comerciante e sócio do Violão Clube do Ceará.

Do dia 28 de abril de 1946, a ata de número 9 registra a comemoração do primeiro aniversário de fundação do Violão Clube do Ceará e a passagem da Presidência ao Sr. Tarcisio Soriano Aderaldo.

Datada de 13 de outubro de 1946, a ata de número 10 registra uma homenagem ao cantor e compositor baiano Dorival Caimmy que desde 1938, quando sua música “O que é que a baiana tem” foi incluída no filme “Banana da Terra” estrelado por Carmen Miranda, vinha obtendo sucesso em todo Brasil.

No ano de 1947, dois registros: em 30 de março e 16 de outubro. Nesta última data consta uma declaração escrita em ata pelo cantor Vicente Celestino.

Em 20 de maio de 1948 inscreveu-se em ata uma recepção ao cantor Silvio Caldas.

Na ata de número 11 houve o registro da visita dos violonistas Mussapêre e Cristancho, e na ata de número 12, de 21 de junho de 1951, o Clube do Violão faz constar a presença da violonista argentina Maria Luiza Anido. A Presidência passava a ser exercida então pelo Dr. Wagner Barreira e a primeira secretaria por Miranda Golinac. Na ata de número 13, de 21 de abril de 1961, o Clube do Violão comemorou seus 16 anos de fundação. No ano seguinte —1962— em 15 de agosto, a ata de número 14 registra a morte de Armando Correia Paiva. Esse é também, provavelmente, o dia que marca o fim das atividades musicais do Violão Clube do Ceará.

### 4.3 Fatos e fotos

Ao analisar as fotos de alguns violonistas do Violão Clube do Ceará, observei que raramente os critérios técnicos defendidos pelo violonista Francisco Tárrega são seguidos, o que sugere haver dúvidas ou informações imprecisas sobre o que ele realmente propôs. A breve exposição que faço sobre o que pesquisei e entendi sobre o método empregado por Francisco Tárrega confirma, de algum modo, o que se declara acima.



Aleardo Freitas e Fábio Girão

Como se sabe, os conceitos técnicos adotados por Francisco Tárrega vieram a definir o que veio a se chamar a Moderna Escola do Violão. Durante anos, ele desenvolveu e utilizou vários exercícios com escalas, arpejos, formas de ligados e trêmulos que, segundo ele próprio, facilitariam a execução das peças musicais e proporcionariam a evolução instrumental do violonista. Precisamente suas intervenções se dão na forma como os dedos pulsam as cordas, na posição peculiar da mão direita, no uso do banquinho de apoio, na colocação do violão sobre a perna esquerda e no toque sem unha. Onde se sentar, como se sentar, como colocar o violão, as posições da destra e da esquerda são detalhes que, juntos, resultarão numa movimentação muscular que permite melhor execução, pois decorre de uma adaptação natural entre o corpo e o instrumento e constitui, além disso, uma forma de relaxamento.



Francisco Soares ao centro

Francisco Tárrega não escreveu nenhum método para o violão, porém todos os conceitos por ele desenvolvidos estão nos escritos de seus principais discípulos, dentre os quais se destaca, já tantas vezes dito, o violonista e pesquisador Emilio Pujol.

Por meio de algumas fotos e gravuras de Francisco Tárrega, é possível observar facilmente o que ele propôs: deve-se sentar na frente de uma cadeira sem braço, colocar o pé esquerdo num banquinho de mais ou menos 15 cm de altura, apoiar o violão na perna esquerda, o que resulta numa postura ereta da coluna vertebral. Como a mão direita tem função primordial na execução no violão, pois todo o esforço rítmico está concentrado nela, o antebraço deve ficar sobre o arco do violão, fazendo com que essa mão caia sobre a boca do violão sem forçá-la. Os dedos indicador, médio e anular dessa mão ficam numa posição de aproximadamente 90° em relação às cordas e o dedo polegar toca as cordas de forma independente dos outros dedos. A posição ideal da mão esquerda é aquela em que o dedo polegar fica atrás do braço, enquanto as demais tocam as cordas com as pontas e numa abertura natural entre eles. Isso é o que menos se vê nas fotos que registram os integrantes do Violão Clube do Ceará em atuação.

#### 4.4 Qual é a música?

Lembrando mais uma vez o que já comentei, o compositor e violonista espanhol Francisco Tárrega revolucionou a técnica violonista por meio do que rotulou de Escola Tárrega. Ela conjuga uma teoria e um método mediante os quais se estabelece uma nova maneira de se pensar o violão e traz implícito um repertório musical que se tornou consagrado pela difusão e popularização promovidas por muitos de seus alunos – principalmente, Emilio Pujol (1886- 1980) e Miguel Llobret (1878-1938) —e que hoje é adotado por vários conservatórios. Nas pesquisas feitas há duas publicações icnográficas sobre o repertório tocado no Violão Clube do Ceará, veiculadas na *Gazeta de Notícias*, nos dias 15 e 22 de julho de 1945, não destacando a presença de nenhuma composição de Francisco Tárrega. Eis o programa de 15 de julho de 1945:

1ª parte:

- 1 — *Caixinha de Música*- Isaias Sávio — Interpretado por Miranda Golinac
- 2 — *Te Recuerdo*- Guilherme Gomes — Interpretado por Miranda Golinac
- 3 — *Serenata*- Schubert Bernadino — Interpretado por João Lima
- 4 — *Recordando*- choro-João Pernambuco — Interpretado por João Lima
- 5 — *O Teu Sofrer*- valsa -Donizeth Lima — Interpretado por Álvaro Maia.
- 6 — *Dime que si*-valsa- Isaias Sávio — Interpretado por Francisco Soares
- 7 — *Olhos Negros*- Canção Russa- Interpretado por Aleardo Freitas.

## 2ª Parte:

- 1 —*Souvenir d`um réve*- Bairros Soares- Francisco Soares
- 2 —*Estudo* —Francisco Soares
- 3 —*Arlete* – valsa de Aleardo Freitas
- 4 —*Dança Ritmada n 1* —Aleardo Freitas
- 5 – *Interrogando* — choro de João Pernambuco por João Lima
- 6 —*Elegie* – Massonet M. Cortez por Miranda Golinac
- 7 —*Émilse Maria* – valsa Armando Paiva e Aleardo Freitas por Aleardo Freitas
- 8 —*Pequeno Pescador* – Estudo de Francisco Soares por Francisco Soares.

## Programa do recital de 22 de julho de 1945:

## 1ª Parte:

- 1 —*Três da Manhã* —valsa de João Lima
- 2 —*Elegie* —Massenet M. Cortez —João Lima
- 3 —*Lucia* —Valsa de Oscar Cirino —João Lima
- 4 —*Prelúdio 20* – Chopin – Isaiás Sávio, Interpretado por Miranda Golinac
- 5 —*Estudo em forma de valsa* —Miranda Golinac —Interpretado pelo autor
- 6 —*Corrant*- Bach –Isaias Francisco Soares
- 7 – *Nara* – Valsa de Francisco Soares —idem
- 8 —*Dança nº 1* —Francisco Soares por Francisco Soares
- 9 —*Pricezita*- polca Aleardo Freitas —Interpretado por Aleardo Freitas
- 10 – *Tristeza* —canção Aleardo Freitas

## 2ª Parte:

- 1 —*Mazurca n 1*- Isaias Sávio —Interpretado por Miranda Golinac.
- 2 – *Reboição* –Choro de João Pernambuco —João Lima
- 3 —*Ao Luar* —Valsa de Levino —João Lima
- 4 —*Sons dos Carrilhões* – João Pernambuco, Interpretado por José Borges.
- 5 – *Emily* – Valsa Aleardo Freitas —Interpretado por Aleardo Freitas

6 —Celebre *Serenata* –H. Toseli —Interpretada por Aleardo Freitas

7 —*Doce Mistério da Vida* – arranjo de tremulo de Aleardo Freitas —Interpretado por Aleardo Freitas

8 – *Estudo* —Francisco Soares por Francisco Soares

9 —*Reverie* de Schuman Bernadine por Francisco Soares

Parte 3<sup>a</sup> —números variados

Como se percebe, não há nesses dois registros nenhuma música composta por Francisco Tárrega ou que o relacione com o repertório musical que se tornou consagrado pela difusão e popularização promovida por seus alunos, principalmente Emilio Pujol e Miguel Llobret e hoje adotado por vários conservatórios.

#### 4.5 Um toque de mestres

Nesse segmento, tracei uma pequena biografia dos agentes estudados. Mediante a cada histórico, foi possível ver a posição de cada agente dentro do campo musical, suas relações sociais e quais seus principais capitais movidos nesse campo.

##### 4.5.1 Francisco Soares de Souza (1907- 1986)

Francisco Soares de Souza, cearense da cidade de Quixadá, nasceu no dia da música, 22 de novembro, do ano de 1907. Desde garoto, a música o acompanhava, pois em ambiente familiar sua mãe, tias e irmãos eram praticantes desta arte. Autodidata, tinha o violão como *hobby* e os exercícios de partituras de violão clássico eram realizados nos intervalos das suas atividades comerciais e de fiscal de rendas da Prefeitura de Quixadá. Foi excelente compositor e exímio intérprete não só de suas músicas no gênero valsa, choro, prelúdio, modinha, como também de músicos eruditos, incluindo Villa-Lobos e Francisco Tárrega.

As valsas, choros e modinhas de Chico Soares eram muito apreciadas em Fortaleza já nos anos 30, assim como também suas interpretações de Villa Lobos e Tárrega, difundidas através de programas radiofônicos como Uma voz e um violão, na antiga PRE-9, hoje Ceará radio Clube, e os constantes recitais no “Clube do Violão do Ceará” e do “Círculo Violonístico Villa-Lobos” em que se apresentava junto com Aleardo Freitas, Miranda Golinac, Fábio Girão, Bayron e com o poeta Rogaciano Leite. (O POVO, 23 de outubro de 1998, p. 7).

Nos anos 1930, tocou na antiga PRE-9, a Ceará Rádio Clube, fundada por João Dummar, ora como solista, ora acompanhando grandes instrumentistas ou cantores convidados.

Em 1945, participou da fundação do *Clube do Violão*, do qual foi nomeado diretor artístico. Mais tarde, atuou no Círculo Violonístico Villa-Lobos, reunindo amigos para saraus e recitais.

Existiu por um determinado tempo, em Fortaleza, o Clube do Violão, entidade cultural e artística que proporcionou aos amantes daquele instrumento e a quantos gostam de música, a vinda de vários artistas de renome nacional e internacional ligados ao violão. Funcionava na esquina das ruas Senador Alencar com São Paulo, altos, e tinha como dirigentes as maiores expressões do instrumento de Américo Jacomino em nossa terra. (O POVO, 24 de janeiro de 1993, p. 6).

Compôs, em parceria com o poeta Rogaciano Leite, a valsa *Emília*, escrita em homenagem a Emília Correia Lima —Miss Brasil 1955— representando uma singela homenagem à beleza da mulher brasileira.

Em 1961, por intermédio do amigo e também músico José Menezes, Francisco Soares gravou, pela Philips, no Rio de Janeiro, o LP *Um Recital no Clube do Violão*, do qual constavam, ao todo, 12 músicas de sua autoria, algumas com o acompanhamento de José Menezes, parceiro nos áureos tempos da PRE-9/Ceará Rádio Clube. No citado LP, foram gravadas as seguintes composições: face A; Lenda Tabajara (corrido), Retalhos do Luar (valsa), Faísca (choro), Angústia (valsa), Cangapé (choro) e Segredos dos Teus Olhos, (valsa), face B; Araçanga (choro), Vânia (valsa), Tira-Teima (choro), Seresta (valsa), Choro Triste (choro) e Jane (valsa). Único registro da obra do compositor e violonista, possui músicas de sentido acentuadamente popular, como valsas e choros. A sua forma de compor, sem utilizar-se de recursos inexpressivos e repetitivos, caracterizou-se pelo virtuosismo instrumental, adquirido na sua incessante busca de aprimoramento.

Francisco Soares ou simplesmente Chico Soares, como era conhecido, só gravou um disco ao longo de sua carreira. Em 1961, com a ajuda do amigo e violonista José Menezes então morando no Rio de Janeiro, a Philips gravou o LP *Um Recital de Violão no Clube do Violão*. (O POVO, 23 de outubro de 1998. P.8).

Sua obra musical para o violão que inclui valsas, choros, prelúdios, modinhas e estudos está ganhando novos espaços e sendo registrada por outros violonistas. Por Sebastião Tapajós (LP *Brasilidade*, 1989), as músicas *Samburá*, *Choro Terno*, *Caboré*, *Valsa de Esquina*. Por Cristina Azuma, brasileira radicada em Paris (CD *Guitare Plus*, 1996), as músicas *Caboré I*, *Peneirando*, *Lenda Tabajara* e a valsa *Sílvia Helena*. Pela violonista carioca Maria do Céu (CD *Choros do Ceará*, 2000), as músicas *Caboré 2*, *Cangapé*, *Peneirando*, *Caboré 1*, *Choro n.º 19*, *Samburá*, *Clipe 2*, *Jane*, *Clipe 1*, *Choramindo*, *Tira-Teima* e *Aquário*. Por Nonato Luiz (Ceará, 2001), a música *Araçanga*. No CD, *Ceará de Choro e Valsa*, 2006, as músicas *Ripio* (Choro n.º 10), *Zíper* (Choro n.º 9), *Escuta-me* (Choro n.º 18), *Cabocla*, *Itaperi* (Choro n.º 6), *Colcha de Retalhos*, *Valsa Triste*, *Carícia*, *Choro n.º 2*, *Valsinha n.º 3*, *Saveiro* (Choro n.º 16), *Elba*, *Lembrança*, *Veleiro* (Choro n.º 12).

O violonista José Mário de Araújo recuperou e publicou no livro *Preservação da Cultura Violonística do Ceará*, 1986, parte da obra de Francisco Soares antes mesmo da sua morte. Nele encontra-se as partituras de Retalhos de Luar, Choramando, Angústia, Samburá, Araçanga, Caboré, Aquário e Cangapé. Desde 1990, quando a editora francesa Henry Lemoine publicou o álbum de partituras dez *Serestas Brasileiras*, a obra de Soares está sendo conhecida na Europa, Estados Unidos e Japão. Um comentário da violonista Maria do Céu sobre a obra de Francisco Soares resume adequadamente as características da música deste compositor.

A obra do Francisco Soares me interessou pela qualidade e beleza. Ela tem balanço, sofisticação harmônica, melodias elaboradas, expressivas e o mais importante é a simplicidade com que soam, o que faz que seja entendida ou sentida por qualquer pessoa. (O POVO, 8 de outubro de 2002, p ?).

Francisco Soares deixou um legado de cerca de 50 composições, que inclui peças para violão, piano e canto, elaborada ao longo de mais de 40 anos de dedicação à música. Apesar de sua evidente qualidade, essas composições só começaram a sair do ostracismo em que estavam em eventos e acontecimentos que podem ser considerados decisivos. Primeiro a já referida gravação em 1961 do LP, *Um Recital no Violão Clube*, com músicas próprias. Segundo, a dedicação do seu sobrinho, Airton Costa Soares, organizador e divulgador de sua obra e que catalogou todas as escolas de música do Brasil e várias dos Estados Unidos e Europa e para ela mandou várias partituras de Francisco Soares.

Na cidade do Rio de Janeiro, Airton Soares frequentava os recitais de violão com as partituras e gravações de Francisco Soares debaixo do braço e o recital desse trabalho e algumas peças do tio são gravadas por violonistas conhecidos, como Sebastião Tapajós (LP *Brasilidade*, 1989), Cristina Azuma, brasileira radicada em Paris (CD *Guitar Plus*, 1996) e Nonato Luiz (Ceará, 2001) e participam do álbum de partituras dez *Serenatas Brasileiras*, publicada pela editora francesa Henry Lemoine.

Terceiro, o trabalho de pesquisa e gravação de dois CDs realizado pela violonista carioca Maria do Céu. Ex- integrante da Orquestra de Violões do Rio de Janeiro, ao conhecer a obra de Francisco Soares, em 1995, através de seu divulgador familiar, Dr. Airton Costa Soares, Maria do Céu passou a incluir obras do cearense em seus recitais. Mais tarde, 1999, teve um projeto de CD aprovado pela Lei Roanet, mas, não conseguindo patrocínio, resolveu ela própria bancar a gravação de CD. Em 2004, com o auxílio de bolsa do Instituto Rio Arte, desenvolveu a pesquisa *Choros no Ceará* sobre a obra de Francisco Soares.

Em Fortaleza, durante a década de 1940, Soares foi proprietário do Café Record e depois de um posto de carros de aluguel. Mais tarde, nos anos 1950, foi dono de uma loja de louças nas esquinas das ruas Liberato Barroso e Major Facundo. Casou-se em 1937 com Núbia de Alcântara e Silva, que lhe deu cinco filhos: Janice Maria, Roberto (faleceu aos quatro anos), Sílvia Helena, Lílian e Vânia. As mulheres todas receberam homenagem do pai por meio de

belas composições. Lílian lhe deu dois netos: Daniele e Rud. Francisco Soares de Souza faleceu em Fortaleza em 1º de novembro de 1986.

#### 4.5.2 Aleardo Freitas Guimarães (1914- 1994)

Aleardo Freitas Guimarães, filho de José de Freitas Guimarães Filho e Andrea Amorim de Freitas Guimarães, nasceu em Fortaleza no dia 9 de outubro de 1914. Casou-se em 26 de dezembro de 1942 e dessa união teve sete filhos: Alja Maria, Aleardo, Adna Maria, José Airton, Alano, Aliana e Amarildo, o mais novo. Desses, Aliana, economista, toca violão e Alano toca piano, além de ser compositor, poeta-contista e artista plástico.

Aleardo começou a trabalhar cedo. Aos dezesseis anos foi, ao lado do pai, ajudante na firma Salomão e Cia e dois anos depois, também com o pai, trabalhou como despachante aduaneiro. Exerceu esse cargo durante toda a sua vida e nele se aposentou percebendo em determinada época tantos os proventos da aposentadoria quanto o salário de apresentador de programas na Ceará Radio Clube e Rádio Assunção. Trabalhou também como proprietário de taxi e paralelamente sempre atuou como violonista, compositor e letrista.

Assim como o trabalho, a música entrou muito cedo na vida de Aleardo. Quando criança, lembra-se de repetir as melodias que a senhora D. Maria José, que o criou, sempre cantarolava para que ele dormisse. Aos oito anos começou a estudar piano na casa de sua madrasta. O interesse que demonstrou o fazia passar várias horas ao instrumento, o que ensejou muitas reclamações de sua madrasta e por conta disso abandona o instrumento quando, segundo lamenta, “já estava no segundo livro”.

Aos 15 anos, em férias escolares, vai à casa de seu primo Leonardo na cidade de Itapipoca, e ao chegar, depara-se com Leonardo tocando cavaquinho e logo lhe vem o interesse em aprender também a tocá-lo. Depõe:

[...] Foi ligeiro com ele foi rápido. Então tinha lá como um vizinho dele, Wilson Araújo, que é hoje o proprietário da loja Esquisita, e o Edson. Então logo depois o Leonardo (primo) não tinha o que me ensinar, ele só tinha me ensinado mesmo o dó maior, aí eu parti para o Wilson e o Edson, passei um mês em Itapipoca assim. (Entrevista de Aleardo Freitas ao Museu do Fonográfico do Ceará, 1972)

Ao cavaquinho aprendeu sua primeira música, mas, ao retornar a Fortaleza, é presenteado pela tia Áurea com um violão e um mês depois abandona o cavaquinho. Ao violão gostava mais de solar, mas também acompanhava. Logo que aprende os primeiros acordes, faz, em 1930, a sua primeira composição, um samba-canção chamado *Vivo na Solidão*.



[...] Porque na rua D. Manuel eu desenvolvi rápido o violão porque em frente a mim morava o Maestro Figueiredo. O Maestro Figueiredo tinha três filhos o Edesio, o mais velho, que tocava violoncelo, violão, piano, bandolim, violino, tudo ele tocava, os instrumentos que tinha na casa dele. Tinha o segundo era o Newton, tocava bandolim e o mais novo tocava violino. Eu deveria ter nessa época uns dez anos. (Entrevista de Aleardo Freitas ao Museu do Fonográfico do Ceará, 1972)

Sua primeira composição foi gravada somente em 1949, embora seja de data anterior. *Maricota é a Tal*, em parceria com o pandeirista Danúbio Barbosa Lima e baseada na canção sertaneja *Maricota Sai da Chuva*, é registrada pelo conjunto vocal *Os Vocalistas*, mas Aleardo nunca recebeu nenhum pagamento referente a direitos autorais.

Precedente historicamente ao ritmo baião, o *balanceio* surgiu, segundo Aleardo, à mesma época da inauguração da Ceará Radio Clube, a conhecida PRE 9. Atribui a si e ao parceiro e compositor Lauro Maia o título de divulgador do ritmo *balanceio*.

[...] lá Edifício Diogo, no nono andar então o Mario do Conjunto Vocalistas Tropicais levou o Orlando Silva, acho que o Dorival Caymmi também, pra ver o conjunto .. então eles cantaram aquelas musicas dos Anjos do Inferno... ai o Orlando disse assim –tá muito bom o Conjunto de vocês, eu to achando uma maravilha mas, eu acho que vocês deveriam cantar musicas aqui da terra, música aqui da região. Ai eu fiquei com aquele negócio na minha cabeça.. ai fiz o tal do Tiririca. (Entrevista de Aleardo Freitas ao Museu do Fonográfico do Ceará, 1972)

Quando Lauro Maia lançou em 1945 no Cassino Atlântico a música *Eu vou até de manhã*, com o ritmo *balanceio*, já tinha feito antes, aqui em Fortaleza, em parceria com Aleardo, musicas com o tal ritmo.

[...] Eu lancei foi com ele (Lauro Maia) mesmo aqui. Quando eu fiz esse Tiririca e o Maricota é a tal foi quando Lauro fez aquele *balanceio* dele, eu vou até de manhã... (Entrevista de Aleardo Freitas ao Museu do Fonográfico do Ceará, 1972)

Em depoimento feito para o Museu Fonográfico do Ceará, MIS, esse mérito é reivindicado também pelo pandeirista Danúbio Barbosa Lima do conjunto Os Tropicalistas que exprime ter criado o *ritmo balanceio* quando fez a interpretação da música *Tiririca* de autoria do próprio Aleardo. Aleardo reconhece, mas lembra-se que de fato Danúbio apenas repetiu, no tamborim, o ritmo de sua melodia. Segundo Aleardo, mesmo sem a “*pancada*”, seria *balanceio* de qualquer maneira.

[...] Sim a pancada do tamborim.. ele (Danubio) deu a pancada.... essa pancada acompanhando a minha melodia... (Entrevista de Aleardo Freitas ao Museu do Fonográfico do Ceará, 19

Uma de suas composições mais pedidas, segundo o próprio Aleardo, é a valsa *Arlete* feita em 1945. Aleardo acha que isso acontece porque o público não conhece suas outras composições mais elaboradas, tais como *Lamento Cigano*, *Boneca Morena*. Assim como a valsa *Arlete*, Aleardo compôs várias músicas com nomes ou títulos femininos: *Mulher que não beijei* foi feita para sua esposa; *Silvia Helena* é uma valsa-solo de violão em lá maior feita para sua sobrinha; *Eunice Maria*, em parceria com Armando Paiva, foi composta para a filha do Dr. Eunice Barros de Oliveira e a música *Emily*, para a filha de Alexandre Vidal.

Seus estudos ao violão foram iniciados com o Professor Oscar Cirino, músico e violinista da Ceará Rádio Clube —PRE 9, que tocava muito bem o instrumento. Além de Aleardo, Cirino foi professor de outros primeiros violonistas da Cidade, como Francisco Soares, José Mário de Araújo e João Lima. Sobre sua iniciação musical para o violão, Aleardo assim depõe:

[...] Foi ainda na rua Dom Manuel, ou melhor, minto eu já tinha me mudado, mas quando eu tocava violão na rua Dom Manuel que eu morava lá, eu gostava de tocar violão na calçada de noite. Então o Oscar Cirino, o Professor Oscar Cirino, vinda da festa do Clube Iracema de noite, e parava assim vendo eu tocar violão e esse menino cada semana que eu passo aqui ele tá tocando melhor voce num quer aprender musica não meu filho? Eu não eu la quero saber de musica. Então eu me mudei pra rua Princesa Isabel ai eu ja tinha 4 anos de violão ai resolvi estudar musica com e estudei musica com ele uns três meses e aprendi e estudei teoria e piano com a D. Laura Maia mãe do meu amigo Lauro Maia. (Entrevista de Aleardo Freitas ao Museu do Fonográfico do Ceará, 1972)

Antes dessa educação mais formal, Aleardo aprendia observando outros violonistas e mediante método informal, ensinou os violonistas Vilamar Damasceno e Raul Soares.

[...] Antes de estudar por musica meu professor quando eu sabia que o Sargento Nascimento ia tocar eu ia pra janela la na Dom Manuel ia tocar a Marcha dos Marinheiros. E ficou aquela Marcha dos Marinheiroa na minha cabeça e acabei tocando agora em sol maior já pensou?.... assim em brincadeira o Vilamar Damasceno, o Vilamar aprender comigo o negocio de tremulo ensinei o tremulo a ele. Ensinei agora por ultimo o Raul Soares, eu não sei se ele vai dizer que eu ensinei esse tremulo. O tremulo é da Escola do Tárrega o trêmulo é o moto continuo e faço como eu não aprendi com ninguém eu faço trêmulo com o dedo mínimo médio e indicador. Mas faço também com o anelar. (Entrevista de Aleardo Freitas ao Museu do Fonográfico do Ceará, 1972)

No *Violão Clube*, Aleardo era um dos mais assíduos e marcava presença praticamente em todas as reuniões.

[...] O Armando é meu amigo foi quem fez o Violão Clube aqui Eu e ele dizia: o Violão Clube sou eu, porque cedi a sala o apartamento e você. Você é como pé de boi, num falta um domingo, os outros violonistas não vem. (Entrevista de Aleardo Freitas ao Museu do Fonográfico do Ceará, 1972).

Na década de 1940, Aleardo teve gravada pelo Trio Nagô a música *Sem dizer nada* e pelo cantor Décio Amorim, que tinha o pseudônimo de Epaminondas, a música *Quem dá mais*. Apesar do relativo sucesso dessas músicas, Aleardo nunca recebeu qualquer pagamento de direitos autorais.

Embora nunca tenha participado oficialmente de nenhum grupo musical e sequer estudado no Liceu, às vezes era visto no *Conjunto Liceal*, um conjunto vocal formado por alunos e ex-alunos do Liceu do Ceará, o qual tinha como líder o seu amigo flautista Walmir Chagas e essa seja talvez a explicação para que participasse algumas vezes do conjunto, inclusive fantasiado de “liceretista”.

Aleardo não deixou nenhum registro gravado em LP e ele próprio atribui isso ao descaso e à não preocupação em fazer um registro de seu trabalho.

[...] É desleixo também meu, mas, eu vou ver se eu gravo na casa do Cristiano que ele tem um gravador akai, mas ele vai comprar um melhor eu vou gravar uma fita. Pra vê se gravo um elepê. (Entrevista de Aleardo Freitas ao Museu do Fonográfico do Ceará, 1972)

Aleardo descreve o ambiente cultural das décadas de 1930 e 1940 do século passado como fraco e, em 1972, data da sua última entrevista, ainda o considera fraco. Pondera que muitos só acompanham e a leitura por música era maior anos atrás. Lembra-se de que naquela época as serenatas aqui em Fortaleza tinham a contribuição da pouca iluminação da cidade e isso dava todo o charme ao tocar-se o violão à luz da lua porque às dez horas tudo se apagava. Lamenta Aleardo que esse clima de romantismo tenha sido quebrado com a ampliação da iluminação pública para todos os lugares.

No ano de 1950, Aleardo Freitas foi à Rádio Jornal do Comércio, no Recife. Em matéria publicada em 13 de janeiro de 1950, no *Diário da Noite*, o jornalista Ubirajara Mendes relata quão impressionado ficou ao ver Aleardo tocando violão: *O seu violão é inconfundível. A sua técnica e personalíssima, as suas músicas são completas*. Ubirajara Mendes termina dizendo que aquele momento ficara marcado na lembrança e reforça: *Um fim de tarde bom e amigo, com a música extra-ordinária do meu amigo cearense*.

Na Rádio Uirapuru, Aleardo Freitas apresentou junto com os cantores Jataí e Fábio Girão, o programa *A Seresta não Morreu*. Não é possível confirmar por quanto tempo Aleardo participou do programa o qual ia ao ar sempre aos domingos no horário das 20hs05min. Em recorte da *Gazeta de Notícia* de 23 de março de 1958, lê-se que o programa já se tinha firmado no conceito do público que ficava preso ao rádio nesse horário. No mesmo relato, Aleardo é tido como um grande violonista.

Aleardo acompanhou, em sua trajetória musical, vários cantores, como por exemplo, José Jatayh, que tinha composição gravada por Luiz Gonzaga; Mário Alves e Evaldo Gouveia, do Trio Nagô; Hildemar Torres na Rádio Jornal do Comércio no Recife; Nelson Abreu,

cantor e funcionário do Banco do Brasil; Murici Vasconcelos, cantor profissional, Otavio Santiago, cantor fluminense; Fred Benevides filho, do poeta Artur Eduardo Benevides, e cantores de fama nacional como Lúcio Alves, Carmem Costa, Vicente Celestino e Silvio Caldas.

No seu 63º aniversário de nascimento, em 9 de outubro de 1977, Aleardo Freitas foi objeto de matéria no *O Povo*. Traça-se um pequeno histórico do violonista e aponta-se que não poderia passar em branco tão importante data para a nossa música popular. A matéria foi escrita pelo pesquisador Nirez e ressalta que Aleardo toca seu violão como ninguém, usando o trêmulo todo especial onde usa inclusive o dedo mínimo.

Aos trinta anos de idade, Aleardo Freitas já tinha sido eleito o melhor violonista do Ceará interpretando músicas clássicas de Bach e Villa-Lobos. Morreu em 1994, aos 80 anos, deixando registradas 48 peças para violão e 82 canções.

#### 4.5.3 Miranda Golinac (1908- 1980)

Francisco Miranda Golinac nasceu em Fortaleza no dia 3 de novembro de 1908. Seu pai, de origem francesa, chamava-se Norberto Golinac e a mãe, Joanita Miranda Golinac, era natural do Ipu, Ceará.

Frequentou a escola primária nos anos de 1918 a 1926 e fez, mais tarde, o curso de inglês na *School Los Angeles* na Califórnia. Além disso, possuía curso de rádiotécnico amador através do Instituto Rádio Técnico Monitor de São Paulo.

Começou a trabalhar no comércio no dia 17 de maio de 1920, na Casa de Móveis Geraldo, situada, então, à rua Major Facundo, 45, exercendo o cargo de caixeiro vassoura, destinado aos jovens iniciantes e entre cujas atribuições se incluía varrer o armazém, limpar as balanças e burnir os pesos de latão. Apesar de sua intensa e ininterrupta atividade comercial durante 54 anos, sempre estudou sozinho, valendo-se dos muitos livros didáticos que possuía. Em dezembro de 1966, aposentou-se pelo INPS no cargo de correspondente português-inglês da extinta firma Carneiro Gentil Sociedade Anônima, na qual trabalhou por quase 21 anos, mas continuou em atividade prestando serviços profissionais na chefia da secretaria da Catu do Brasil S/A, empresa formada por um complexo de firmas e dividida em diversos setores.

Golinac casou-se no dia 21 de novembro de 1928 e ficou mais de 45 anos com sua esposa Dona Neusa com a qual teve 5 filhos, quatro mulheres e um homem: Joaniata Menezes Golinac, Berenice Menezes Golinac, Sarah Menezes Golinac, Aunice Menezes Golinac e Francisco Miranda Golinac Filho

Seu principal *hobby* era singularmente dividido em três: violão, música e literatura. Sua iniciação em música se deu por intermédio do professor Oscar Cirino e mais tarde foi aprofundada com o maestro Paulo Neves da Rocha.

[...] Deve observar que no dia 7 de março de 1935 a noite quando recebi as primeiras aulas de violão com o professor Oscar Cirino, eu fui aqui em Fortaleza o segundo aluno de violão deste querido mestre. Eu estou precisando essa data, 7 de março de 1935, por que ela esta consignada no livro em que eu primeiro aprendi violão o método de violão de Mateus Carcassio. Adquirido naquele tempo na loja melodia que era de proprietário, se não me engano, do professor e violonista Edgar Nunes. (Entrevista de Miranda Golinac ao Museu do Fonográfico do Ceará, 1974)

A música popular brasileira era para Golinac a mais agradável de se tocar, principalmente as composições de Noel Rosa, João de Barro, Ari Barroso, Pixinguinha, Dorival Caymmi, Herivelto Martins, Lamartine Babo, Ernesto Nazareth, Benedito Lacerda e outros. Quanto ao violão, Golinac destacava João Pernambuco, Josué de Barros, Américo Jacobino – o Canhoto, autor da celebre valsa Abismo de Rosas – o inimitável Garoto, Rogério Guimarães – o inspirado melodista de Noite de Prazer e Norma – e finalmente Dilermando Reis, todos eles formando, em sua opinião, uma turma de peso no que se refere ao talento musical. No bandolim, Golinac citava Luperce Miranda e o famoso Jacob Bittencourt; na flauta destacava Benedito Lacerda e Dante Santoro; no cavaquinho Waldir de Azevedo e no saxofone Luiz Americano.

Golinac gostava de solar ao violão os gêneros clássicos e românticos, bem como o popular brasileiro sobre o qual comentava ser algumas músicas de uma dificuldade técnica de execução maior do que muitas páginas clássicas ou românticas do século XIX. Cita como exemplos os famosos choros atonais do inesquecível Garoto e também as músicas de Ernesto Nazareth arranjadas ou transcritas para violão, como o tango Tenebroso e a valsa Turbilhão de Beijos.

Além da música, Golinac gostava de escrever contos, crônicas e poesias, tendo publicado alguns trabalhos nas revistas cariocas Vidas Domesticas, O Malho e Jornal das Moças, todas publicações já desaparecidas. Em Fortaleza publicou nos jornais Gazeta de Noticias, O Povo, Unitário e Correio do Ceará.

Dos anos de 1930 a 1935, colaborou com o teatro amadorista, trabalhando em grupos de teatro no Cine Teatro Pio X e no Centro Artístico Cearense. Fez e foi um pouco de tudo: cenógrafo, ponto, contrarregra, maquinista, figurante, secretário e comediógrafo. Chegou a apresentar algumas peças, como Lígia, comédia satírica de costumes, e Abaju Vermelho, do gênero alta comédia, ambas musicadas pelo saudoso maestro Euclides da Silva Novo. Golinac acreditava que o sucesso dessas peças decorria da não-concorrência da ainda inexistente radio-difusão e da pouca repercussão que tinha à época no Ceará, o cinema.

Nesse mesmo período, Golinac fundou, junto com seu cunhado Nirez Menezes, o Grupo Violões do Norte, cuja estréia pública se deu em maio de 1931 e do qual faziam parte, além do próprio Golinac, os violonistas Oscar Cirino, Vicente Freire, Romel Menezes, José Maia, Francisco Napoleão Freire e Luiz Assunção, fundador da tradicional Escola de Samba Luiz Assunção.

No ano de 1945, Golinac fez parte do Clube do Violão, que pontificou em Fortaleza como uma das mais festejadas sociedades de cultura musical, voltado a difundir e divulgar a

cultura do violão cearense. Em seus recitais, nas manhãs de domingo, peças de autores clássicos mundialmente conhecidos figuravam ao lado de músicas de autoria de membros do próprio Clube, alguns dos quais são hoje considerados legendas da música cearense como Aleardo Freitas e Francisco Soares

(...) Parece-me que em maio de 1944, se não me falhe a memória, foi fundado aqui em Fortaleza o Violão Clube do Ceará, composto por Aleardo Freitas, Armando Correia Paiva, Miranda Golinac, Jose Patricio Ribeiro, Jose Borges, Francisco Soares de Souza e João Lima. A sede provisória na Rua Senador Alencar entre a Major Facundo e Barão do Rio Branco apartamento e residência do Armando Correia Paiva que foi o seu primeiro e único presidente. As reuniões domingueiras sempre no horário das 9 as 12 horas da manhã, compareciam amadores e admiradores do violão. Entre eles, recordo bem de Cassiano Carvalho Rocha, Afonso Pedreira, o notável e excelente compositor violonista, meu cumpadre e amigo Francisco Soares, José Marçal, Francisco Coelho, Geraldo Meneses, Alvaro Maia, Humberto Barroso, Antonio Drumond Filho, o saudoso e muito conhecido violonista Afonso Ayres, o cantor José Vasconcelos, conhecido no meio boêmio como murici, o Coelhinho da brahma, o Dr. Vagner Barreira, o intelectual Sanches de Azevedo e seu pai poeta e escritor Otacilio de Azevedo, mecanico Rian e muitos outros. . (Entrevista de Miranda Golinac ao Museu do Fonográfico do Ceará, 1977.

Realmente marcante, o Clube do Violão valorizou a cultura “violonistica” de uma época e realizou encontros matinais com a participação de pessoas de real valor e importância do nosso meio artístico de então.

Em 1951, o Violão Clube, junto com a Sociedade de Cultura Artística, trouxe a Fortaleza a violonista argentina Maria Luiza Anido.

(...) O Violão Clube do Ceará marcou época no nosso meio e teve oportunidade de apresentar no Teatro José de Alencar, em junho de 1951, o notável concerto de violão interpretado pela a grande violonista argentina Maria Luisa Anido. Esse concerto foi também patrocinado pela Sociedade de Cultura Artística, orientado e animado pelo conhecido musicista Paurillo Barroso, autor da conhecida opereta “Valsa Proibida”. Desafortunadamente, tanto a Sociedade de Cultura Artística como o Violão Clube desapareceram no avatar dos tempos. (Entrevista de Miranda Golinac ao Museu do Fonográfico do Ceará, 1974)

Amante do violão, Golinac compôs algumas músicas tanto para o violão solo quanto para canto. Sua primeira composição foi uma valsa chamada *Neusa*, dedicada à sua esposa. Durante anos, Golinac foi um colecionador de partituras de música, métodos e estudos escritos diretamente para o violão, uma vasta literatura “violonistica” que incluía também revistas especializadas como *Guitar News*, *O Violão*, *Violão e Mestre* e *B. M. G*, além de possuir uma discoteca com mais de mil composições diferentes, nos gêneros popular e erudito, executadas em solo de violão por artistas célebres como Andrés Segovia, Narciso Yepes, Julian Bream, Barbosa Lima, Laurindo de Almeida, Luis Bonfá, Irmãos Abreu, Turíbio Santos, Sebastião Tapajós, Américo Jacobino, Dilermando Reis, Rogério Guimarães e muitos outros.

Golinac também lecionou violão e sua primeira aluna foi a filha Joanita Golinac, a qual se tornou solista e compositora. Na qualidade de presidente do Círculo Violonístico Villa Lobos, apresentou no dia 29 de maio de 1968 o terceiro recital da entidade no Conservatório de Música Alberto Nepomuceno, reunindo vários solistas, entre eles as senhoras Marly Nóbrega, Joanita Maria Menezes Golinac e Valda Mora de Leite, além de José Mário de Araújo, Paulo Tavares, Pedro Carlos Ventura, Luiz Nóbrega e Paulo Cesar Ribeiro.

#### 4.5.4 João Lima (1923-??)

João Lima nasceu em Fortaleza no dia 30 de setembro de 1923. Com dez anos de idade, começou a aprender cavaquinho, passando depois para o violão. Estudou com seu irmão Afonso Lima Bastos. A primeira música que aprendeu e tocou com maestria foi *Gota de Lágrima* valsa de Mozart Bicalho, que era o bicho-papão dos violonistas da época. Depois estudou teoria musical com o maestro Lisboa, tenente e músico da marinha, aprimorando depois este estudo com o professor Oscar Cirino, por quem passaram quase todos os violonistas de nossa terra.

No dia 9 de setembro de 1979 o *O Povo* publica matéria, intitulada *João Lima; 56 de idade, 46 de violão*. Não é apenas um aniversário a mais pois, João Lima faz parte da vida musical de Fortaleza, desde 1935, quando iniciou o seu aprimoramento por meio do estudo da teoria musical, anotava a matéria.

João Lima fez curso primário no Colégio Cearense e o ginásio e o colegial no velho Liceu do Ceará.

Em 1948, João Lima, que já tinha participado algumas vezes de programas na Ceará Rádio Clube (PRE-9), foi contratado pela então nova emissora de Fortaleza – Radio Iracema – como violonista e diretor seu regional. Ocupou esse lugar até 1953, quando resolveu concluir os estudos voltado para a carreira para do magistério.

No ano seguinte, logrou êxito no vestibular para a Faculdade Católica de Filosofia iniciando o curso de Letras Anglo-Germânica daquela faculdade onde se bacharelou em 1957. Passou então a ensinar inglês em diversos estabelecimentos de ensino da Capital, entre eles, Ginásio Santa Maria Goretti, Ginásio Assunção, Colégio São José, Colégio Demócrito Rocha. Fez parte do Magistério Oficial do Estado a partir de 1965 após concurso realizado em 1964. Foi também professor da Universidade Federal do Ceará, onde lecionou inglês e de jornalismo.

Professor de violão, dezenas de alunos passaram por suas mãos, entre elas: Tarcísio Gondim, Luiz e José Carlos. Formou uma turma de jovens violonista no Seminário Salvatoriano de Parangaba.

João Lima foi muito conhecido em Fortaleza por acompanhar ao violão vários cantores, como Vicente Celestino, Orlando Silva, Sílvio Caldas, Carlos Galhardo, Augusto Calhei-

ros, Nelson Gonçalves, Emilinha Borba, Heleninha Costa, Lupe Ferreira, Carmem Costa, José Jatahy, Dalva de Oliveira e Gregório Barrios.

Como compositor João Lima é autor de *Adna Maria*, valsa dedicada a filha de Aleardo Freitas, ojeriza a Bossa Nova, João Lima no *Choro, I remember you, um Fox, Too Hot, Fox-trot, Seis Horas da Tarde*, samba *Margarida*, valsa, *Virgem Peregrina*, valsa *Flor em Botão*, *bolero* e muitos outros.

João Lima é um violonista popular que executa solos de peças de Dilermando Reis, Rogério Guimarães, José Augusto de Freitas, Mozart Bicalho, além dos violonistas cearenses como Aleardo Freitas, Francisco Soares e Miranda Golinac.

### 3.5.5 Ronoel Simões (1938-2010)

Embora não tenha sido de fato um integrante do Violão Clube do Ceará, Ronoel Simões aqui aparece em destaque não só pelo que representa para a cultura “violonística” do Brasil – o maior colecionador de partituras e músicas feita para o violão- mas, principalmente, pela relação que desenvolveu com alguns componentes do Violão Clube do Ceará. Miranda Golinac e Aleardo Freitas mantiveram, por muitos anos, através de cartas, contato com Ronoel e por seu intermédio, adquiriram partituras e métodos. Em ligação a Ronoel, em 13 de abril de 2009 confirmei tanto a existência de tais contatos quanto a de gravações de Francisco Soares quando este visitou sua residência em São Paulo. Na *Gazeta de Notícias* do dia 21 de abril de 1957, Ronoel Simões é destacado como um dos contatos do Violão Clube do Ceará.

Antes de começar a lecionar violão em 1953, trabalhava com seus irmãos em um barzinho. Nunca se considerou um violonista-concertista. Quando aparecia num recital era tocando junto com outro concertista como, por exemplo, o famoso violonista uruguaio Isaias Sávio. Considerava-se mais um admirador, um amante, um colecionador. Estava sempre no Circuito Violonístico e nesse espaço conheceu e fez amizades com grandes violonistas: a argentina Maria Luiza Anido e os brasileiros: Abel Fleury, Garoto, Dilermano Reis, Bernadino e Villa Lobos. Alias, o primeiro encontro com Villa Lobos no Rio em 1943 é um fato marcante em sua vida!

[...] me apresentei a ele como colecionador de discos de violão. Eu falei “Eu moro em São Paulo, estudo violão há dois anos e também coleciono discos de violão há dois anos.” Aí ele falou: “Coleciona discos de violão?” Ele falou com admiração, viu, não foi caçoando, não, falou com muita admiração. Até me lembrei, naquela situação ele disse: “Poxa, estou perante um molecote aqui que pelo menos gosta de violão, coleciona discos de violão.” Então ele gostou muito. “Coleciona discos de violão?” E eu falei “É. E lá na minha coleção tem um disco do senhor.” (SANCHES, 2007, p. 34 ).

Quando chegou a São Paulo, em 1958, vindo da cidade de Araraquara, Ronoel não tinha, com certeza, a intenção de constituiu o que hoje é um dos maiores acervo de partituras



e gravações do mundo. São 70 mil partituras e sete mil gravações e como para Ronoel não há limites, ele continua, aos 87 anos, a colecionar tudo o que tenha relação com o violão. O universo de sua coleção abrange gêneros como erudito ao popular, passando *jazz* e flamenco. Não é por acaso, portanto, que até hoje muitos estudiosos e violonistas procuram seu arquivo pessoal para pesquisa. Pelo imenso histórico que tem, a sua coleção, segundo boatos surgidos há alguns anos, recebeu uma oferta de compra da Fundação da Guitarra Americana e do Museu da Imagem do Som (MIS). Ronoel acentua, no entanto, nunca ter posto à venda o seu acervo e muito menos ter estipulado a ele algum valor. Confirma, porém, um telefonema de Armando Faro, Diretor do MIS, propondo sua compra. O ponta pé inicial de sua coleção foi em 1944:

[...] Eu me lembro que comprei cinco discos. Naquele tempo era o 78 rpm, o disco custava 12 mil réis cada um. Me lembro que era um do Canhoto, um do Dilermando Reis, um de Mozart Bicalho e dois não me lembro, outros populares aí. Comecei a comprar discos naquela ocasião. Música de violão eu também comecei a comprar algumas, mas ultimamente, a partir de 1977, por aí, comecei a colecionar também muita música, tudo que cai na minha mão eu guardo, geralmente. Livro sobre violão também sobre a literatura do violão tem bastante, gosto de ter. E agora tem os DVDs, né? Tenho já bastante DVD e CD, mas eu gosto do violão em geral. (SANCHES, 2007, p. 33 ).

Já nos anos 1950, com o violonista e professor uruguaio Isaias Sávio, Ronoel fundou uma associação de violão e antes dessa fundara Ronoel, com Bernardini, o Clube do Violão, uma revista para possibilitar intercâmbio de informações. Ainda hoje incentiva alunos e novos compositores, apoia tanto a criação de academias de músicas quanto as realizações de eventos, novas gravações de músicas e programas de rádio e televisão voltados para a difusão e divulgação da cultura violonística.

Para Ronoel, no entanto, nos anos 1950 e 1960, o violão tinha mais prestígio. Os recitais, sempre lotados, faziam parte do cotidiano dos violonistas e apreciadores do violão. Mesmo com maiores dificuldades e com a população menor, o interesse da época era bem maior do que hoje. Em cidades pequenas no interior de São Paulo a frequência variava entre 300 a 320 ouvintes, número que hoje nem nas grandes cidades é alcançado.

[...] havia mais entusiasmo pelo violão, tinha mais público do que hoje. Os recitais iam bastante gente, hoje vai pouca gente, não há muito interesse, afirma. Não sei se a televisão que influenciou nisso, essas coisas, Mas a gente, os que tocam violão aí, eu digo pra eles: ó vocês devem fazer o que pode, devem tocar, se exhibir, gravar discos, compreende, pra difundir o instrumento. (SANCHES, 2007, p. 32 ).

Esse quadro de abandono das salas de concerto, segundo Ronoel, prossegue porque os violonistas de hoje não tem cuidado com a técnica ou com a preparação com um repertório de qualidade. Aconselha ele que os novos violonistas devem procurar se dedicar ao máximo ao instrumento; estudar teoria musical e solfejo; ouvir música; frequentar concertos assistir DVDs, acessando a internet, tudo como objeto de aperfeiçoamento para apresentar o violão o melhor possível.

Enumera ainda, para justificar o esvaziamento das salas de concertos, a implantação do ensino de violão em várias escolas públicas, o que, na sua visão, colabora com uma difusão imprópria e desfavorável à progressão do instrumento, pois entende que tocar e divulgar o instrumento em locais de boa estrutura é o que estimula o interesse do público.

Também o surgimento de uma grande variedade de tipos de instrumentos como violão de sete cordas, violão de dez, violão elétrico, traz confusão no entendimento do público colaborando com seu conseqüente afastamento dos concertos. Confirma isso citando possuir gravações de Paul Galbraith, um excelente violonista, toca muito bem o violão de seis cordas as *Folias de Espanha* de Ponce e outras peças. Agora ele está tocando violão de oito e dez cordas e isso confunde e dispersa bastante o interesse do público.

Por fim, acredita que a facilidade com que se consegue tudo na internet desestimula o surgimento de compositores. Além disso, com o processo de reprodução xerográfico, o mercado das casas de música tende a uma extinção. Em São Paulo, por exemplo, só existe a Vitale; a Fermata fechou. Se por um lado se amplia a divulgação, por outro são prejudicados os compositores quanto ao direito autoral.

Apesar de tudo isso, Ronoel Simões se manteve firme no entusiasmo por tudo o que diz respeito à arte “violonística”.

#### 4.5.6 Armando Correia Paiva

O nome de Armando Correia Paiva aparece todos os depoimentos, notas de jornais como importante articulador e também responsável pelo sucesso e perpetuação do Violão Clube do Ceará. Com seu dinamismo, caráter amigável e temperamento festivo, Armando Correia Paiva, sem dúvida é um dos principais agente motivador da criação e continuidade do Violão Clube do Ceará.

Armando Paiva era um dos discófilo apaixonado que tivera a aventura de ouvir grandes peças musicais, de conhecer bons compositores e interpretes. Soube difundir entre os companheiros, com o gosto quase temático as melhores gravações que mandava buscar fora do Ceará, contagiando-os de entusiasmo e emoção pelas grandes melodias. (UNITÁRIO, 26 de agosto de 1962).

Basta dizer que o endereço do Violão Clube do Ceará a rua Senador Alencar 161, altos, era simplesmente seu apartamento.

## CAPÍTULO 5

### Cadência Perfeita Maior

#### 5.1 Violão, o sucesso!

Muitos são os pontos que contribuíram e contribuem para o sucesso do violão como um dos instrumentos mais populares em todo o Mundo. Características próprias, como extensão sonora, riqueza harmônica, baixo custo e o peso reduzido tornaram o violão um instrumento acessível à maioria das pessoas. Por sua facilidade de transporte e execução apresenta um forte caráter socializador, sendo comum, por exemplo, encontrar grupos de pessoas reunidas em torno de um violão em festas e bares. Por sua extensão harmônica, é propício tanto ao acompanhamento do canto quanto à execução de músicas instrumentais mais complexas, o que certamente contribui para que muitos intérpretes tenham o violão como seu instrumento preferido.

O fato de ser o violão o instrumento mais popular do Brasil, sem dúvida, decorre de seu timbre fascinante que ele possui, tão adequado a música brasileira. Além disso, é ele instrumento individual e de fácil aquisição, pelo seu insignificante custo, podendo ser transportado facilmente por seus adeptos. (A GAZETA, 14 de julho de 1950. P.6.)

Hoje em dia, o violão apresenta-se com uma grande variedade de formas e tamanhos, adequando-se a diversos estilos de execução. É um instrumento presente em todos os estilos de música popular, como MPB, choro, música erudita, *jazz*, sertanejo e o fato de se encontrar em qualquer banca de jornal revistas contendo cifras para acompanhamento de músicas de vários estilos contribui significativamente para a sua enorme popularidade.

Além de tudo isso, o sistema tonal fez com que os instrumentos temperados<sup>14</sup>, como o violão, prevalecessem na preferência da maioria das pessoas.

##### 5.1.1 Qual é o tom?

*A vida e o movimento se confundem. Na Arte mais do que em qualquer outra parte. Na Música, mais que em qualquer outra Arte.* (BARRAUD, 2005, p. 11). Henry Barraud, em seu livro *Para Compreender as Musicas de Hoje*, garante que não há momento na história da

---

<sup>14</sup> O sistema temperado consiste em dividir a oitava em 12 semitons exatamente iguais. É o sistema usado na afinação de certos instrumentos de sons fixos (piano, violão), de modo que uma tecla ou traste pode servir para produzir mais de uma nota, de nomes diferentes, mas de som igual, como, por exemplo, fá sustenido e o sol bemol, o que era impossível no temperamento desigual.

música que não se situe numa trajetória cuja origem não remonte ao mais distante passado e cujo fim não se perca num futuro incerto.

Por esse raciocínio, uma obra de arte não se forma casualmente. Existe um complexo de fatos e fatores os quais a definem ou a modificam de forma contínua, em constante movimento. De todas as artes, a música para tomar forma depende de vários elementos: a técnica, os estilos, seus modos de expressão, transformação dos instrumentos musicais e também da linguagem musical. Portanto, na música uma suposta visão mais completa e objetiva, como a simplesmente mostrada em muitos livros de História da Música configura, conforme Barraud, um relato impreciso.

O ritmo, a melodia, alguns timbres e certas escalas são elementos naturais encontrados na música. A linguagem musical não é, porém, um dado natural, é parte de uma criação contínua, consoante Barraud. Todas as civilizações, desde as mais primitivas, associam aos seus atos sociais atividades ligadas ao canto, à dança e aos instrumentos musicais vistos como elementos naturais. Barraud vê a música não como uma “evolução”, mas como algo em movimento. Sob essa perspectiva, os períodos barroco e o clássico não são distintos, mas sim um movimento criado na música.

Partindo dessa ideia de que a música é um contínuo em constante movimento, observam-se as várias etapas dessa “evolução”. De início, a música foi caracterizada por uma só linha melódica; depois esta única linha melódica se “move” para várias linhas melódicas, as quais se agregaram e em seguida se agrupam formando os acordes que, por sua vez, se hierarquizam constituindo encadeamentos que se relacionam com as leis acústicas e, por fim, é estabelecido um sistema rigoroso e lógico, que é o sistema tonal.

Esse sistema tonal fundamentou a música ocidental desde o fim da Idade Média, século XV, o que corresponde ao período barroco. Foi ele amplamente utilizado até a segunda metade do século XIX e só no começo do século XX começa a passar por várias rupturas. Apesar disso, principalmente na música popular e no *jazz*, ainda hoje é largamente utilizado.

No sistema tonal, a ideia de tonalidade ou tom remete como referência, às escalas maiores e menores, e é sobre elas que o sistema foi elaborado. Dentro dessas escalas maiores e menores formou-se uma hierarquização interna em que umas notas têm preponderância sobre outras.

Ficou também estabelecido que as notas ou acordes executados causassem ora a sensação sonora de repouso, ora de movimento ou de tensão. O efeito sonoro em que há a sensação de repouso é o que se chama de *tônica* – o tom central que é o ponto de partida e o ponto final da música. Por outro lado o som que tivesse como sensação uma tensão crescente seria identificado com a função de *subdominante* e a tensão máxima que prepara para o retorno ao tom principal (*tônica*) é a função *dominante*.

Outra característica do sistema tonal é permitir que os tons possam variar de altura – transição entre o agudo e o grave – mudando assim o centro tonal o que se consegue utilizando um acorde ou uma cadência de passagem que leva a um novo tom, o que se chama de *modulação*.

Teoricamente, com a evolução da música, muitos compositores levam essa relação da *tônica* com as outras notas à exaustão e aos poucos o domínio técnico da modulação possibilita o deslocamento para intervalos distantes e pouco ligados à *tônica*. Com isso diminuiu a importância dos critérios tonais e abandona-se aos poucos a noção de hierarquia de alturas, essencial ao sistema tonal, em favor da estruturação de outros parâmetros como a intensidade, o que transforma, o sistema de composição, favorecendo o surgimento de parâmetros musicais e conseqüentemente novas estéticas musicais.

Até o surgimento, no século XX, dos sistemas de som eletrônicos e dos amplificadores, a evolução acústica do violão foi praticamente o único procedimento musical básico. Essa evolução técnica do instrumento teve como resultado novas possibilidades com bases nos quais surgiram o artesão, construtor ou *luthier*, preocupado em obter modelos cada vez mais perfeitos, e o virtuose ou intérprete, indivíduo com habilidades instrumentais fora do comum.

Historicamente, a evolução dos instrumentos em busca de uma melhor resolução acústica foi lenta e resultado de muitas tentativas em que acertos e erros iam se sucedendo até se alcançar um ponto de excelência acústica, resultado da forma de construção e acabamento, que correspondem aos valores estéticos musicais de cada época.

No caso do violão, essa tradição de manufatura do instrumento remonta à *Vihuela*, instrumento popular em toda Europa e considerado o antecessor do violão. A *vihuela* surgiu na Espanha durante o século XVI, período da Renascença, e ao substituir o alaúde motivou a criação de um dos mais importantes repertórios de música instrumental. O professor Norton Dudeque, em seu livro *A História do Violão*, argumenta que a *vihuela* é talvez o mais antigo instrumento que pode ser relacionado ao violão moderno.

A *vihuela* era, de fato, um instrumento muito parecido com o violão. Seu fundo (parte de trás) é plano e geralmente possui seis ou sete ordens, ou seja, cordas duplas, afinadas em uníssono. Seu tamanho era bastante variado. Algumas contavam com uma só roseta<sup>15</sup> central e outras até cinco usadas como decoração do tampo<sup>16</sup>, o que conferia uma estética muito especial ao instrumento. Os trastes eram iguais aos de todos os instrumentos de cordas da época: eram trastes móveis feitos de tripa enrolada ao redor do braço. A princípio eram em número de nove ou dez e mais adiante chegaram até doze.

Os compositores de *vihuela* muito contribuíram para o desenvolvimento da linguagem musical do século XVI com o uso da forma *tema com variações*, o uso de indicação de tempo, indicações de desenvolvimento do sistema modal para o tonal, desenvolvimento da música instrumental e a criação de um repertório para *vihuela* e voz, além do desenvolvimento de um estilo harmônico de acompanhamento.

15 Desenho feito em torno da boca do violão. A função da roseta é decorar e proteger a borda da boca.

16 Principal parte do corpo do violão. É no tampo onde as cordas são fixadas, e aproximadamente no centro há uma abertura, a boca, a qual permite a passagem do ar em vibração.

Ao final do século XVI, a *vihuela* caiu em desuso e entrou na moda a guitarra barroca de cinco ordens, na qual foram frequentes as modificações para adaptá-la às novas exigências.

Tudo isso contribuiu para a evolução e o estabelecimento do violão como instrumento cujo ápice, em termos de construção, aconteceu em torno de 1850 com as inovações concebidas por Antonio Torres Jurado, que determinaram, então, o modelo de violão que é seguido até hoje.

Foi com Torres que o violão se tornou tecnicamente apropriado para reproduzir os estilos musicais da época ao agregar recursos técnicos suficientes para se tocar músicas compostas inicialmente para o piano. Portanto, a evolução desse instrumento levou a um patamar de suporte técnico musical similar ao do piano, que era símbolo de sofisticação e refinamento musical. Apesar disso, o violão não atingiu um *status* similar ao piano provavelmente porque a estratificação social fez do piano um instrumento das classes dominantes e do violão um instrumento das classes subordinadas.

## 5.2 A linguagem harmônica da música

Sabe-se que em termos de ciências harmônicas nada é absoluto, podendo uma mesma melodia comportar diversas opções de acompanhamento, todas independentes e indissociáveis da capacitação, originalidade, estilo e sensibilidade de cada arranjador envolvido no fazer musical. Igualmente, um mesmo trecho ou um mesmo acorde pode ser analisado sob diferentes ângulos e métodos – anota o violonista Dr. José Estevam Gava.

Basicamente, na composição de uma música se utilizam três elementos importantes, quais sejam, a melodia, a harmonia e o ritmo, cuja combinação cria a estrutura e o estilo<sup>17</sup> da música. O componente mais importante numa música é a melodia, teoricamente uma sequência de notas organizada de tal forma a dar sentido musical para quem escuta. A harmonia é a execução simultânea de várias melodias e possui diversas possibilidades de execução, entre elas a que usa somente os acordes para acompanhar o canto e aquela em se fazem o acompanhamento e o solo ao mesmo tempo – *chord melody*. O ritmo do ponto de vista da teoria seria a duração dos sons e sua intensidade. Muitas vezes é o ritmo que vai determinar o estilo musical de uma composição. Com esses elementos é que se definem o conceito e o método de composição e com os quais se estabelecem a forma musical e a sua instrumentação e, conseqüentemente, também, a criação do gênero musical. Portanto, esses elementos, ao serem claramente reconhecidos, permitem ao compositor e aos ouvintes identificar o estilo e o gênero de música tocado.

Tendo essa premissa como referência analisar harmônicas de músicas, revela a opção de leitura acerca de um discurso musical. Portanto, ao examinar o que e como os violonista do

---

<sup>17</sup> A palavra estilo designar maneira com que o compositor, em sua época, apresenta os elementos musicais básicos.

Violão Clube do Ceará tocavam e compunham, busquei uma compreensão do seu discurso musical e se ele guarda coerência com as ideias que a Escola de Tárrega queria seguir.

### 5.2.1 O repertório e os gêneros musicais do Violão Clube do Ceará

Sobre o repertório tocado no Violão Clube do Ceará há duas publicações iconográficas ambas veiculadas na *Gazeta de Notícias* de 15 e 22 de julho de 1945 e as anotações no livro de atas. Como se constatam pequenas diferenças na sequência das músicas bem como a inclusão ou exclusão de algumas numa e noutra fontes, fiz um quadro comparativo.

#### Quadro comparativo do repertório descritos pelos jornais e pelas atas

Descritas pelo jornal	Descritas pela atas
<p>1ª parte:</p> <p>1 - Caixinha de Música- Isaias Sávio 2 - Te Recuerdo- Guilherme Gomes 3 - Serenata- Schubert Bernadino 4 - Recordando- choro-João Pernambuco 5 - O Teu Sofrer- valsa -Donizeth Lima 6 - Dime que si-valsas- Isaias Sávio 7 - Olhos Negros- Canção Russa</p> <p>2ª Parte:</p> <p>1 - Souvenir d'un réve- Bairros Soares 2 - Estudo - Francisco Soares 3 - Arlete -Aleardo Freitas 4 - Dança Ritmada n 1 - Aleardo Freitas 5 - Interrogando - João Pernambuco 6 - Elegie - Massonet M. Cortez 7 - Emilse Maria -Armando Paiva e Aleardo Freitas 8 - Pequeno Pescador -Francisco Soares</p> <p>Jornal dia 22 de julho de 1945</p> <p>1ª parte::</p> <p>1 - Três da Manhã - valsa de João Lima 2 - Elegie - Massenet M. Cortez 3 - Lucia - Valsa de Oscar Cirino 4 - Prelúdio 20 - Chopin - Isaias Sávio 5 - Estudo em forma de valsa - Miranda Golinac 6 - Corrant- Bach -Isaias Francisco Soares 7 - Nara - Valsa de Francisco Soares 8 - Dança n o 1 - Francisco Soares 9 - Pricezita- polca Aleardo Freitas 10 - Tristeza - canção Aleardo Freitas</p> <p>2ª Parte:</p> <p>1 - Mazurca n 1- Isaias Sávio 2 - Reboleço -Choro de João Pernambuco 3 - Ao Luar - Valsa de Levino - João Lima 4 - Sons dos Carrilhões - João Pernambuco 5 - Emily - Valsa Aleardo Freitas 6 - Celebre Serenata -H. Toselli 7 - Doce Mistério da Vida -Aleardo Freitas 8 - Estudo - Francisco Soares</p>	<p>1ª parte:</p> <p>1 - Caixinha de Música - Isaias Sávio 2 - Te Recordando - G. Gomes 3 - Serenata- Schubert Bernadino 4 - Interrogando - João Pernambuco* 5 - O Teu Sofrer - Donizeth Lima 6 - Dime que si - Isaias Sávio 7- Olhos Negros - canção russa</p> <p>2ª Parte</p> <p>1- Valsa Sertaneja - Francisco Soares* 2 - Estudo - Francisco Soares 3 - Arlete - Aleardo Freitas 4 - Dança Ritmada no 1- Aleardo Freitas 5 - Nelsa - Aleardo Freitas* 6 - Elegie - Aleardo Freitas 7 - Emile Maria- Armando Paiva e Aleardo Freitas 8 - Pequeno Pescador - Francisco Soares</p> <p>1ª parte:</p> <p>1 - Lucia- Oscar Cirino 2 - Prelúdio n2 de Chopin. 3 Estudo em Forma de Valsa- Interpretado por Miranda Golinac. 4- Princezita de Aleardo Freitas 5 - Tristeza canção Ritmada de Aleardo Freitas</p> <p>2ª Parte</p> <p>1-Mazurca n 1- Isaias Sávio 2-Sons dos Carrilhões- João Pernambuco 3-Emily de Aleardo Freitas 4-Celebre Serenata de Toselli 5-Doce Mistério da Vida de Aleardo Freitas</p>

Com suporte nesses programas constatam-se claramente quais são os gêneros musicais mais tocados nos recitais do Violão Clube do Ceará: registram-se 11 valsas: *Arlete, Emily, Valsa Sertaneja, Dime que si, Três da Manhã, Lúcia, Estudo em forma de valsa, Nara, O teu sofrer, Emilse Maria e Ao luar*; 4 choros: *Recordando, Interrogando, Reboição e Sons dos Carrilhões*; 5 estudos: *Caixinha de Música, Estudo, Souvenir d`um revê, Pequeno pescador e Prelúdio n20* ; 6 canções: *Te Recuerdo, Serenata, Canção Russa, Tristeza, Serenata Schubert e Doce mistério de vida*; Danças: *Dança Ritmada nº1, Dança nº1 e Courant*; um mazarca e um polca e duas de gêneros não determinado.

Considerando ser a valsa o gênero mais tocado pelos integrantes do Violão Clube do Ceará, e ainda o fato de que o Choro como gênero genuinamente brasileiro também fazia parte de seus recitais e de seus processos de composição, optei por fazer a análise harmônica de cinco valsas *Arlete e Emily* de Aleardo Freitas, *Retalhos de Luar* de Francisco Soares, *Adna Maria* de João Lima e *Devaneio* de Miranda Golinac e, de passagem, destaco o choro que era visto nos recitais e uma das principais formas de composição dos violonistas do Violão Clube do Ceará.

Acho importante destacar quem as composições de Aleardo Freitas, Francisco Soares, Miranda Golinac e João Lima encontrei gêneros musicais europeus e em alguns dos processos técnicos defendidos por Tárrega ainda que modificados, como justifica Aleardo Freitas neste depoimento.

[...] Antes de estudar por musica meu professor quando eu sabia que o Sargento Nascimento ia tocar eu ia pra janela la na Dom Manuel ia tocar a Marcha dos Marinheiros. E ficou aquela Marcha dos Marinheiroa na minha cabeça e acabei tocando agora em sol maior já pensou?... assim em brincadeira o Vilamar Damasceno, o Vilamar aprender comigo o negocio de tremulo ensinei o tremulo a ele. Ensinei agora por ultimo o Raul Soares, eu não sei se ele vai dizer que eu ensinei esse tremulo. O tremulo é da Escola do Tárrega o trêmulo é o moto continuo e faço como eu não aprendi com ninguém eu faço trêmulo com o dedo mínimo médio e indicador. Mas faço também com o anelar. (Entrevista de Aleardo Freitas ao Museu do Fonográfico do Ceará, 1972).

### 5.2.2 A valsa

A valsa é uma dança de compasso ternário e tem origem nas danças camponesas tradicionais austríacas.

A palavra é de étimo alemão Walzen, que significa girar ou deslizar. É uma dança de compasso ternário (3/4) com acento no primeiro tempo e um padrão básico de passos-passo-espera, resultando em um deslizar vivamente pelo salão. Com braços entrelaçados ao nível da cintura, tornou-se logo uma dança independente com contato mais próximo entre os parceiros. No fim do século XVIII a antiga dança campesina passou a ser aceita pela alta sociedade, especialmente pela vienense.



O nome da música que acompanha a dança também é valsa. Os compositores mais famosos do estilo são Strauss, Chopin, Brahms e Ravel.

A valsa chega ao Brasil com a Corte Portuguesa em 1808. Foi a dança de salão de preferência da elite do Rio de Janeiro até a chegada da polca em 1845. Ao longo da segunda metade do século XIX, ela continuaria tendo grande aceitação e seria, nas palavras do pesquisador José Ramos Tinhorão, um dos “únicos espaços públicos de aproximação que a época oferecia a namorados e amantes”. Para o jornalista Luis Nassif, quando já havia desaparecido de outras partes do mundo, começou o século XX como gênero romântico por excelência, se impondo sobre a modinha, a toada e a seresta e só perdendo o posto para o samba-canção nos anos 1940.

No Brasil, à valsa, assim como todas as músicas europeias, foi aos poucos sendo acrescentada o “molho” dos instrumentistas brasileiros. O professor Dilmar Miranda argumenta que essa mistura local ensejou outra forma de valsa, a valsa-canção.

[...] a valsa aqui receberá uma forma peculiar de interpretar, “temperada com uma pitada de malemolência e sotaque local, gerando inclusive a peculiar valsa-canção”, tornando-a um dos gêneros prediletos de compositores e intérpretes, com três modos de expressão: dança de pares enlaçados (escândalo para a época), forma-canção e instrumental [...] (MIRANDA, 2001, p. 238).

As mudanças feitas por músicos brasileiros ocorrem no plano modulatório, na expressividade, no andamento, no acento rítmico e essa é a vertente da valsa brasileira – acentua Miranda.

O pesquisador e músico Mozart de Araújo assegura que a valsa já existia no Brasil desde 1819. Segundo ele, as valsas de D. Pedro I foram as primeiras a serem compostas no Brasil. A valsa chegou ao Brasil diretamente de Viena e não por meio da França ou Espanha, como exprimem alguns pesquisadores, contesta Araújo.

O abasileiramento da valsa, ocorrido no Primeiro Império, se processou lentamente, ganhando maior realce por volta de 1870.

É impressionante como a valsa se amoldou aos diversos níveis artísticos da música brasileira tanto no terreno da música folclórica como popular e erudito. Ela figura nos catálogos de obras Alberto Nepomuceno, Villa Lobos, Camargo Guarnieri, Carlos Gomes e Francisco Mignome da mesma forma como é ouvidas no fundo do quintal dos chorões cariocas ou executadas nas sanfonas do interior do país. José Maria Campos Manzo. ([www.collectors.com.br](http://www.collectors.com.br))

Assim como outros gêneros abasileirados, a valsa possui diferentes formas. A mais comum obedece a sequência parte AA BB CC A. Essa é a forma, considerada por muitos músicos como a mais autêntica. A música *Epomina* de Ernesto Nazareth, por exemplo, segue essa forma, mas assim como o choro, existem outras valsas com diferentes formas. Se *Ela Perguntar*

de Dilermano Reis está na forma AA BB AA; *Uma Valsa Dois Amores*, A B A, e *De Coração* de Jacob do Bandolim, A B A, até as mais recentes, como *Valsinha* de Chico Buarque estão nessa forma A B A.

Padrão mesmo encontra-se na métrica em três tempos. O tempo forte é marcado primeiro, seguido por dois tempos fracos. Em alguns casos, há o uso de tempos em *rubatos* (roubados, em italiano), que musicalmente significa atrasar ou desacelerar o tempo, e o uso de portamento, ou seja, deslizamento de uma nota a outra. Essencialmente, a valsa brasileira obedece a uma pulsação-padrão, as formas são variadas e a condução harmônica semelhante ao choro, com o uso de tons vizinhos de quinta ou tons homônimos.

### 5.3. As valsas no Violão Clube do Ceará

As valsa analisadas serão: Arlete e Emily de Alcardo Freitas, Retalhos de Luar de Francisco Soares, Adna Maria de João Lima e Devaneio de Miranda Golinac.

Fiz um pequeno organograma quanto a forma, tonalidade e a relação das tonalidades dessas músicas.

#### A FORMA

Arlete	A A' B B A' A'
Adna Maria	A A B B A A
Devaneio	A A'
Emily	A A B B A A
Retalhos de Luar	A A B B A A

#### TONALIDADES

Arlete	A em lá maior A' em mi maior B em fá sustenido maior
Adna Maria	A em lá maior B em fá sustenido maior
Devaneio	A em mi menor A' em mi menor
Emily	A em mi maior B em fá maior
Retalhos de Luar	A em ré maior B fá maior

#### RELAÇÃO DAS TONALIDADES

Arlete	Parte A Tonalidade maior Parte A' tonalidade maior (vizinho de quinta) Parte B relativo menor
Adna Maria	Parte A Tonalidade maior Parte B relativo menor
Devaneio	Parte A tonalidade menor Parte A' tonalidade menor
Emily	Parte A Tonalidade maior Parte B relativo menor
Retalhos de Luar	Parte A em Tonalidade menor Parte B relativa maior

A valsa Arlete foi tocada no primeiro recital do Violão Clube do Ceará publicada na página 3 do Jornal Gazeta de Notícias do dia 15 de julho de 1945. Essa valsa esta dividida três partes: Parte A, A' e B e A'.

Após expor a parte A no tom de lá maior, Alerardo modula para o mesmo motivo melódico para o tom de mi maior, originando a parte A'.

## Arlete

Alerardo Freitas

**A**

A	C# <sup>0</sup>	Bm <sup>7</sup>
I	#III <sup>0</sup>	II <sup>m7</sup>

Dm/F	E	C <sup>0</sup>	A	A
IV <sup>m</sup>	V <sup>7</sup>	I <sup>0</sup>	I	I

Bm <sup>7</sup>	E	E	D# <sup>0</sup>
II <sup>m7</sup>	V	I <sup>0</sup>	I <sup>0</sup>

G <sup>0</sup>	F#m	F <sup>0</sup>	C# <sup>0</sup>	Bm <sup>7</sup>
VII <sup>0</sup>	VI <sup>m</sup>	F <sup>0</sup>	#III <sup>0</sup>	II <sup>0</sup>

Arlete

23 **C.1** **A'** **c1** 2

E Cromatismo modulante para mi maior E E#<sup>0</sup>

V I #I<sup>0</sup>

28 **c**

F#m Bb<sup>0</sup> B Bb<sup>0</sup> E/G#

IIm<sup>7</sup> bV<sup>0</sup> V bV<sup>0</sup> I

34 **c4** **c1** **c2** **c7**

G#m F#m A B<sup>7</sup> B/A

IIIIm IIm IV V<sup>7</sup> V/7<sup>a</sup>

40 **c8** **c4** **c4** **c1**

Bb<sup>0</sup> E/G# A G#<sup>7</sup> G#m

I/3<sup>a</sup> IV III IVm

Arlete

46

C2 — C3 — C2 — am.

F#m B7/F#

Modulação para o tom homônimo

**B** 51

Im V<sup>7</sup>/5<sup>a</sup>

1 0 2 0 1 3 C3 — C5 — C7 — 1 3 4 1 C2 —

Em Am B7/F#

57

Im IVm V<sup>7</sup>/5<sup>a</sup>

1 C4 — C3 — 4 3 2 1 4 1 3 — C3 — C2

Em Em/D Db<sup>0</sup> C<sup>0</sup>

Im Im/7<sup>a</sup> I<sup>0</sup> VI<sup>0</sup>

63

B<sup>7</sup> B<sup>7</sup>/A C<sup>7</sup>/G B<sup>7</sup>/F#

V<sup>7</sup> V<sup>7</sup>/5<sup>a</sup> SubV V<sup>7</sup>/5<sup>a</sup>

0 3 2 1 0 3 2 C1 — C4

68

E<sup>7</sup> Am D#<sup>0</sup>

V<sup>7</sup> IVm

C13

E<sup>7</sup> Am  
V<sup>7</sup> IVm

Arlete

**C5** A

73

Am B

IVm V Em

79

85

91

97

*Adna Maria* é uma composição do violonista João Lima que a fez em homenagem à filha de Alcardo Freitas. A música esta dividida em duas partes: A e B. A Parte A é na tonalidade de lá maior e está dividida em dois períodos de dezesseis compassos e ao final dos quais se faz uma pequena variação.

## Adna Maria

João Lima

**A**

A C<sup>0</sup> Bm  
I I<sup>0</sup> IIIm

E C<sup>0</sup> A  
V I<sup>0</sup> I

F#<sup>7</sup>/A# F#<sup>7</sup> Bm  
V<sup>7</sup>/3<sup>a</sup> → IIIm

B7/D# B7 E7 Bm E7  
V<sup>7</sup>/3<sup>a</sup> V7 V7 IIIm V7

Adna Maria

**A'**

17

C5

Harm.12

C2

Harm.7

A

C<sup>0</sup>

Bm

I

I<sup>0</sup>

II<sup>m</sup>

21

E

E<sup>7</sup>

C<sup>#7</sup>

C<sup>#7</sup>/B

V

V<sup>7</sup>

V<sup>7</sup>/VI

V<sup>7</sup>/7<sup>a</sup>

25

F<sup>#7</sup>/A<sup>#</sup>

F<sup>#7</sup>

Bm

D

V<sup>7</sup>/3<sup>a</sup>

II<sup>m</sup>

IV

29

C9

A

F/C

E/B

A

I

SubV

V<sup>7</sup>

I

*Fine*  
Passagem cromática de conexão



Adna Maria

**B**

33

F#m C<sup>0</sup> D7/A C#/G#

Im I<sup>0</sup> Sub/5<sup>a</sup> V<sup>7</sup>

37

D<sup>7</sup> C#7 C#/G# E7/G#

V<sup>7</sup> V<sup>7</sup>/3<sup>a</sup>

41

F#m D<sup>7</sup> C#<sup>7</sup> C#<sup>7</sup>/G#

45

G#<sup>7</sup> C# D7/A C#/G#

V Sub/5<sup>a</sup> V<sup>7</sup>

Adna Maria

**B'**

49

F#m Im C2 C0 C#7/G# V7

53

D7 SubV7 C4 V7 C#7 V7 B0 II7 A#0 III7

57

B7 V7/V7 E7 V7 A I

61

C3 C0 C4 C#7 C5 V7

Modula para Lá maior

Contraponto melódico

Sucessão de acordes paralelo cromático

# Devaneio N° 1

Miranda Golignac

**A**

Em Am  
Im IVm

5

D#<sup>0</sup> C#<sup>0</sup> B<sup>7</sup>  
VII<sup>0</sup> #I<sup>0</sup> V<sup>7</sup>

9

Em E<sup>7</sup> Am  
Im V/IV IVm

13

C#<sup>0</sup> C<sup>0</sup> E

Devaneio N° 1

17



Em            Bm  
 Im            Vm

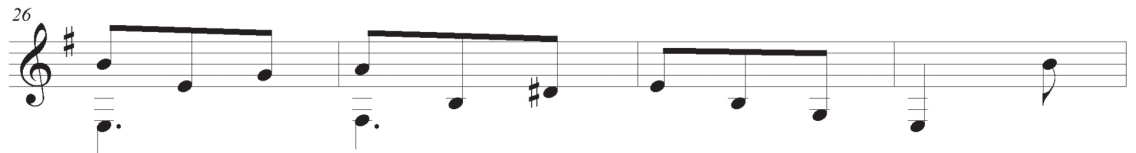
22



Bm            Am            Em            F  
                  IVm            Im

**A'**

26



Em            B<sup>7</sup>/F#  
 Im            V<sup>7</sup>/5<sup>a</sup>

Devaneio Nº 1

30

Em Am

34

D#<sup>0</sup> C#<sup>0</sup> B7

39

E7 Am7 C#<sup>0</sup> C<sup>0</sup> Em

V7/IV IVm7

# EMILY - valsa n°5

Aleardo de Freitas.

**A** **C2**

E            E/G#            F#m            F#m/C#  
 I            I/3ª            IIIm            IIIm/5ª

B7            B7/F#            E            E            E/G#  
 V7            V7/5ª            I            I            I/3ª

**C2**            **C4**            **C2**

(B/F#) *p* -----  
 F#m            G#m            F#7            B7  
 IIIm            IIIIm            V7/III            V7  
 Dominante Individual

**A'**

E            E/G#            F#m            G#7  
 I            I/3ª            IIIm            V7/VI

EMILY - valsa n°5

Musical notation for measures 23-26. Measure 23 starts with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody begins with a half note G#4. Measures 24-26 feature a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The bass line consists of half notes: G#2, C#3, and D4.

G#7                      C#7       D<sup>0</sup>  
V<sup>7</sup>                      V<sup>7</sup>/II

Musical notation for measures 27-31. Measure 27 starts with a treble clef and a key signature of three sharps. The melody continues with complex rhythms. The bass line features half notes: A#2, B2, F#3, and C3.

A#<sup>0</sup>                      B<sup>0</sup>                      F#m       C<sup>0</sup>  
#IV<sup>0</sup>                      V<sup>0</sup>

Musical notation for measures 32-37. Measure 32 starts with a treble clef and a key signature of three sharps. A section labeled 'B' is enclosed in a box. The melody features a triplet in measure 34. The bass line includes half notes: E2, B2, A2, G#2, C#3, and F#m<sup>7</sup>/C#.

E       B<sup>7</sup>       A<sup>7</sup> G#<sup>7</sup>       C#m<sup>7</sup>       F#m<sup>7</sup>/C#  
I       V<sup>7</sup>                      VI<sup>7</sup>

Musical notation for measures 38-41. Measure 38 starts with a treble clef and a key signature of three sharps. The melody features a triplet in measure 39. The bass line includes half notes: C#m/E, B<sup>7</sup>/F#, B/A, and A<sup>7</sup>. Dynamic markings include *f*, *cresc.*, *dim.*, *p*, and *f*.

C#m/E                      B<sup>7</sup>/F#       B/A       A<sup>7</sup>  
V<sup>7</sup>/5<sup>a</sup>                      V<sup>7</sup>/7<sup>a</sup>       V<sup>7</sup>

EMILY - valsa n°5

44

*mf*      *p*      *mp*      *f*

G#<sup>7</sup>      F#<sup>0</sup>      G#/D#

V<sup>7</sup>/VI      II<sup>0</sup> B<sup>7</sup> V<sup>7</sup>/VI

50

*p*

C#m/E      C#m<sup>7</sup>      C#m<sup>6</sup>      C#m      C#m/E      C#

56

F#m

61

C#m      D#<sup>0</sup>      G#<sup>7</sup>/B#      C#m      B      A      G#

67

C#m *rall.*      Cm      B<sup>7</sup>      D.S. al Coda      Fine



# Retalhos de Luar

Francisco Soares

A

Musical notation for measures 1-3. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The melody consists of eighth notes. Chords are indicated by stems with flags below the staff.

Dm/F

A/E

Dm/F

I/3<sup>a</sup>

V7/5<sup>a</sup>

I/3<sup>a</sup>

Musical notation for measures 4-6. Measure 4 starts with a 4. The melody continues with eighth notes. Chords are indicated by stems with flags below the staff.

Gm/F#

Gm

D7/A

(I<sup>7</sup>)

V<sup>7</sup>

IV<sup>m</sup>

V<sup>7</sup>



## Notas de Aproximação

Musical notation for measures 7-9. Measure 7 starts with a 7. The melody continues with eighth notes. Chords are indicated by stems with flags below the staff.

Gm/Bb

Dm

C<sup>7</sup>

IV<sup>m</sup>/3<sup>a</sup>

V7/III

Musical notation for measures 10-12. Measure 10 starts with a 10. The melody continues with eighth notes. Chords are indicated by stems with flags below the staff.

V7/III

F/A

III



Retalhos de Luar

28

A E<sup>7</sup> A<sup>7</sup>

V<sup>7</sup>/V<sup>7</sup> V<sup>7</sup>

31

Dm Dm Dm

I I I

Modulação para Fá maior

34

**B**

C<sup>7</sup> C<sup>7</sup>/G F

V<sup>7</sup> V<sup>7</sup> I

37

F/A A<sup>7</sup>/E F

I/3<sup>a</sup> V<sup>7</sup>/5<sup>a</sup> I

40

Dm D<sup>7</sup>/F<sup>#</sup> Gm

I V<sup>7</sup>/II II<sup>m</sup>

## Retalhos de Luar

43

Gm Dm/A

IIIm VIIm/5<sup>a</sup>

46

E<sup>7</sup> A<sup>7</sup>

V7/V7 V<sup>7</sup>

49

A<sup>7</sup> Dm A

V<sup>7</sup> I V<sup>7</sup>

52

Dm Im Dm D.C. ao Signo e Fim

Im Im

55

Dm6

Im

Entre os títulos citados, chama a atenção qualificativa com *Retalhos de Luar* que tem com sub título *Valsa de Esquina*. *Valsa de Esquina*, *Valsa Choro*, *Valsa Brasileira*, *Valsa Suburbana*, denotando não só a preocupação de auto afirmação nacional, bem como também intenções de expressar, em plano erudito, coisa do povo, numa atitude de raízes românticas (KIEFER, 1983, p.15).

#### 5.4 Dizem que o choro tem que ter uma terceira...

O surgimento do choro, segundo José Ramos Tinhorão (1991), aconteceu por volta de 1870. Antes de ser gênero musical, o choro era a forma de os músicos cariocas interpretarem e executarem a polca, estilo musical e de dança introduzido no Brasil pelos portugueses em 1844.

O sucesso da polca no Brasil deveu-se, segundo exprime o professor Dilmar Miranda em sua tese *Tempo da Festa x Tempo do Trabalho*, ao fato de ser a grande novidade na época do Império:

Das danças européias, a polca, por dupla razão, merece maior destaque: penetrou fundo nos corações, mentes e corpos bailantes, imperando absoluta nos salões do II reinado; constituiu-se numa das mais importantes protoformas da nossa música popular urbana, cujo binarismo saltitante será uma referência rítmica fundamental para as manifestações dos contratempos das nossas formas sincopadas, como o choro e o maxixe (MIRANDA, 2001, p. 250).

Consoante Miranda (2005, p 250), houve uma transfiguração na música à medida que os músicos brasileiros adaptaram a gestualidade sensual e rítmica da dança e somaram-na aos batuques e lundus afro-populares. Dessa forma, assegura Miranda, *tal singularidade, a um só tempo virtuosística e plangente (do Latim, plangere, chorar), irá detonar uma performance que, descolando-se de seu jeito inicial, transmuda-se num gênero tipicamente brasileiro. Assim a polca se transfigurou em choro e maxixe, o maxixe em samba e por aí foi.*

Nessa mesma óptica aponta André Diniz, autor do livro *Almanaque do Choro* (2003), que a influência europeia foi clara, mas não única. O lundu era o outro rio que iria desembocar nos novos ritmos somados aos gêneros musicais europeus: *As interpretações diferenciadas dos gêneros estrangeiros da época- como a polca, a valsa, o xótis, a quadrilha- fizeram nascer um jeito brasileiro de tocar.* (DINIZ, 2003 , p. 17).

Tais afirmações me levam a crer que o aprendizado por oralidade foi primordial.

Miranda anota que, além do lundu, a modinha e a valsa foram essenciais para a formação de gêneros nacionais:

Durante o longo período de configuração da nossa música popular, o lundu e a modinha se destacam como seus dois macros cânones protoformadores, conhecendo seu apogeu no séc. XIX. Os dois gêneros, expressão dos parâmetros do *pulso* e das *alturas* constitutivos da música popular brasileira, são vistos como “componentes definitivos para a formação do samba, do choro e da canção brasileira do séc. XX. O *lundu*, de origem africana (confundido com o batuque, termo genérico utilizado pelo colonizador para se referir, de forma depreciativa, à música afro), caracteriza-se pelo ritmo sincopado; a *modinha*, matriz européia da música das alturas, caracteriza-se pela altura melódica. Juntamente com a valsa brasileira, versão “ternária” da canção brasileira, eles compõem um conjunto de três expressões musicais com um papel estratégico

fundamental no encaminhamento analítico dos principais gêneros urbanos: o choro, o maxixe e o samba. (2001, p. 238-239).

Em meados do século XIX, os músicos amadores costumavam formar grupos musicais à base de violões e cavaquinhos. Esses músicos aprendiam a polca de ouvido e na execução os violonistas aproveitaram as passagens modulatórias para desenvolver uma forma de adestramento em que essas passagens eram tocadas nos tons mais graves do violão e que, mais tarde, ao se consolidarem como estilo receberam o nome genérico de baixaria. Só esses sons graves, plangentes, com impressão melancólica, que conferem o nome de choro, anota Tinhorão (1991).

Os músicos de camadas populares, em sua maioria funcionários públicos, formavam grupos de pau e corda, violões, cavaquinho e flauta que animavam batizados, casamentos e até a elite dos salões da corte de D. Pedro II. A flauta, instrumento popular na época, tinha o mestiço Joaquim Antonio Calado, autor de *Flor Amorosa*, Viriato Figueira e Patápio Silva, todos com formação e com leitura musical, como seus maiores representantes. André Diniz (2003, p.15). comenta que a convivência entre músicos que liam partitura e músicos que tocavam de ouvido gerava desafios musicais: *o calor das rodas de choro, as malandragens nas execuções, a provocações dos instrumentistas solistas- tudo colaborava para imprimir ao gênero sua tônica de liberdade e improviso.*

Batista Siqueira assinala que, depois dos violões e cavaquinhos, a flauta surgiu como terceiro instrumento, formando então a base instrumental sobre a qual ocorreu o nascimento do choro. Ressalta também a importância do flautista Joaquim Antonio Calado atribuindo-lhe a responsabilidade pela formação e criação do choro. Tinhorão (1991, p.104). por sua vez, contesta a afirmação: [...] *seria reduzir muito a amplitude da criação de um gênero musical a um único instrumentista.* De qualquer forma, Tinhorão reconhece que os conjuntos formados por Calado e mais tarde, por seu sucessor, o flautista Viriato Ferreira da Silva e a pianista Chiquinha Gonzaga, foram responsáveis pela fixação do gênero.

Dilmar Miranda lembra que, nos grupos de choro, a flauta era tocada por músicos com leitura musical como o flautista Joaquim Antonio Calado que foi professor do Conservatório de Música do Rio de Janeiro. O violão, instrumento harmônico, fazia as bordaduras em contraponto, executando a linha do baixo, e o cavaquinho desempenhava as intenções rítmicas. O pandeiro, anota Dilmar Miranda, foi introduzido posteriormente entre os anos 1910 e 1920, bem como o foram o ganzá e o reco-reco.

Assim como ocorre com outros gêneros musicais, há várias explicações para a origem do nome choro. Miranda expressa como nota de página, as várias discussões sobre a origem do nome Choro. Para Câmara Cascudo, *choro* vem de *xolo*, baile de escravos nas fazendas, termo que, aos poucos, transforma-se em *choro*; para Ary Vasconcelos, como também para Bruno Kiefer, *choro* viria do nome de uma formação musical comum na Colônia, os *choromeleiros*, em cuja instrumentação se incluíam as *charamelas* (instrumentos de palheta, antecessores dos

oboés, fagotes e clarinetas), denominação que teria sido simplificada pelo povo, encurtando sua designação para *choros*; Tinhorão, e também Lúcio Rangel, defendem a idéia de que o termo deriva da expressividade e melancolia gerada pela linha de baixos dos violões, que passou com o tempo a ser designado de “baixaria”, contrapontando a melodia principal, executada, em seu período heróico, pela flauta. Daí que a palavra *chorão* para nomear tal tipo de músico teria sido uma decorrência natural.

Mais curiosas ainda são as explicações de Baptista Siqueira, ao assinalar que a origem do termo é fruto da colisão cultural entre *choro* do verbo chorar e do latim *chorus* (coro), cuja ocorrência seria explicada “*por um equívoco prosódico gerando a galhofa*” (citado no encarte *Chorando Callado*, op. cit.). Para aumentar ainda mais as zonas acinzentadas das origens do gênero e de seu nome, lembro que a expressão *chorar* ou seu qualificativo *chorado* é bem anterior, p.ex., à chegada da polca e de sua primeira dança em 1845, marco zero segundo Cazes, da história do choro.

A expressão já povoava terras do Brasil, pelo menos, desde o início do século XIX, conforme lemos nas *Obras Poéticas* de Nicolau Tolentino de Almeida (1801): *Loiro peralta, adamado/, Foi, depois, tocar por pontos/, O doce lundum chorado*. (Citado por SIQUIERA, op. cit. p. 308). Segundo o autor o lundu chorado era um gênero “tocado expressivamente na guitarra” (Cf. Tarik de Souza, “Arte do choro e chorões” in *Retrato do Brasil*, vol. 1. Editora Política s/d). Lembremos ainda do *chorado baiano* descrito por Aloísio de Azevedo, em *O Cortiço*. “Firmo começou a cantar o *chorado*, seguido por um acompanhamento de palmas”. Antes já escrevera: “[...] mas de repente, o cavaquinho de Porfírio rompeu vibrante com um *chorado baiano*”. Seguiam-se os detalhes: “O *chorado* arrastava-os a todos, despoticamente, desesperando aos que não sabiam dançar”. (Azevedo, 86). Noutra passagem Azevedo afirma que Rita Baiana era incomparável na dança do *choradinho*. Todas essas designações se referem a uma dança ou mesmo uma canção, conforme intervém a personagem Firmo, já comuns entre os baianos, que parece nada ter a ver com o choro instrumental de que os autores se ocupam. (MIRANDA, 2001, p 256).

Tinhorão descreve que nas primeiras décadas de 1880 houve uma proliferação dos pequenos grupos de flauta, violões e cavaquinhos, que forneciam música aos bailes de bairros pobres do subúrbio carioca. A princípio eram modinhas e polca, mas aos poucos o choro se tornou cada vez mais popular até o seu declínio na década de 1930 com o surgimento do samba batucado.

#### 5.4.1 A forma choro

A estrutura do choro, geralmente, é montada em partes AABBC ou AABBCA, nesse último repetindo a primeira parte, em tempo acelerado para terminar. Há progressão harmônica em que se modula para os tons vizinhos, tônicas relativas ou para tons homônimos, de um tom maior para um menor e vice-versa. O choro *Naquele Tempo*, de Pixinguinha, citado por Dilmar Miranda, reflete claramente essa estrutura.

O uso constante de modulações, o fraseado melódico e as figuras rítmicas são características da estrutura de um choro. Isso permite que todos os instrumentos, sejam solistas e acompanhadores, dando-se assim a mesma liberdade encontrada no *jazz*.

A estrutura do choro não é padrão, pois em alguns choros famosos a estrutura é ABA, como no choro-canção *Carinhoso*, de Pixinguinha, e *Pedacinho do Céu*, de Waldir de Azevedo.

Faço a seguir como citação a análise de alguns trechos de dois choros, *Caboré II* e *Samburá* de Francisco Soares, principal compositor do gênero no Violão Clube do Ceará. Francisco Soares escreveu 48 músicas para violão solo, sendo: 21 valsas, 20 choros e uma Gavota, Estudo número 1 e 2, Camponesa (Mazurca), *Lenda Tabajara* (Corrido) e Prelúdios N° 1 e N° 2.

O choro *Caboré II*, de Francisco Soares, se caracteriza por haver constancia de um padrão melódico por notas repetitivas. Segundo a dissertação *Chorando Baixinho de Abel Ferreira: aspecto interpretativos do clarinetista compositor e do clarinetista Paulo Sérgio Santos* de Wagno Macedo Gomes esses componentes melódicos foram herdados ao choro pelo o lundu.



O grupo de pausa de semicolcheia e três semicolcheias são usados sistematicamente. Esse padrão rítmico é utilizado nos choros em geral tanto para a melodia quanto para o acompanhamento.

No final da parte A há um motivo melódico baseado em uma escala descendente. Na maioria dos choros essa frase é executada pelo o violão de sete e, geralmente, cria passagem melódica para outro tom.





Da mesma forma há uma melodia cromática modulatório para a parte C.


The image shows two systems of musical notation. The first system, starting at measure 33, features a melodic line with a chromatic descent and a key signature change to D major, marked 'D.S. al Coda'. The second system, starting at measure 36, shows a more complex melodic line with various ornaments and fingerings.

As harmonias trazem o uso de acordes constituídos por tríades e tétrades, dominantes, dominantes secundárias, acordes com inversão. A estrutura harmônica tem a parte A no tom de lá maior, a parte B no tom de mi maior e a parte C no tom de ré maior.

No choro *Samburá*, de Francisco Soares, há o que se chama de condução clássica do choro. Os movimentos dos baixos seguem o mesmo desenho rítmico do ataques graves do pandeiro. São essas fórmulas rítmicas característica que sintetizam os elementos gerado pelos grupos regionais de choro.

### Exemplo do Ritmo de Choro

The image shows a musical score in 2/4 time, illustrating the 'Ritmo de Choro'. The score consists of two systems of musical notation, each showing a rhythmic pattern of eighth notes and rests, characteristic of the 'ataques graves do pandeiro'.

A figura pausa de semicolcheia e três semicolcheias -  é particularmente característica no começo da frase inicial musical. Para exemplificar nas músicas *Tico Tico no Fubá*, de Zequinha de Abreu, *Meu caro amigo*, de Francis Hime e Chico Buarque, *Flor Amorosa*, de Joaquim Antonio Calado, e *Apanhei-te, Cavaquinho*, de Ernesto Nazareth usam esse ritmo em sua frase inicial que é igualmente visto no choro *Samburá*.

*Tico Tico no Fubá*, de Zequinha de Abreu



*Meu caro amigo*, de Francis Hime e Chico Buarque



*Flor Amorosa*, de Joaquim Antonio Calado



*Apanhei-te, Cavaquinho*, de Ernesto Nazareth



**Samburá**  
Francisco Soares

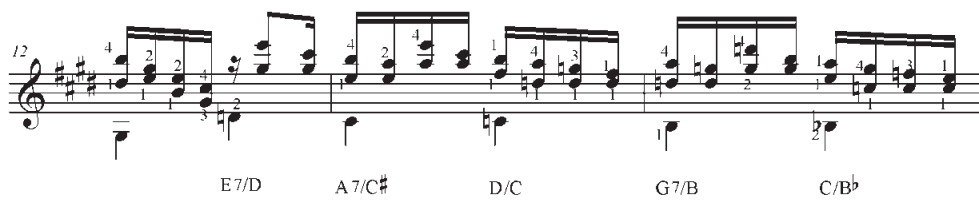


O choro *Samburá* possui duas partes A e B. Sua estrutura esta em A A, B B e A A . Ritmicamente a parte A esta estruturada no padrão de quatro colcheias estrutura rítmica lembra a composição *Odeon* de Ernesto Nazareth.

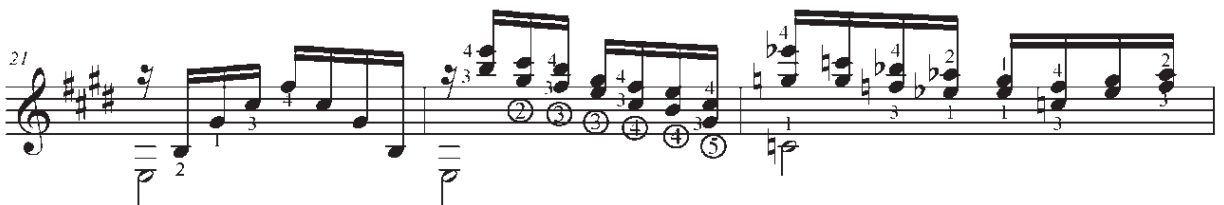
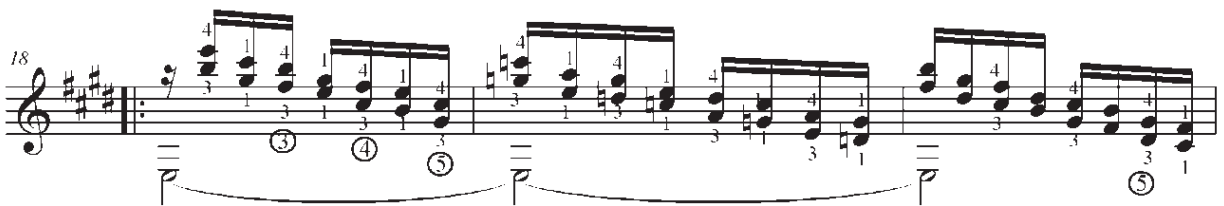
*Odeon* de Ernesto Nazareth



No final da parte A os acordes são formados por tétrades com inversão.



Na parte B Francisco Soares desenvolve um sequência harmônica por intervalos de 4 justa e uma terça no meio de uma seqüências de quartas.



Cumprer ressaltar que, além de valsa e choros, os violonistas do Violão Clube do Ceará experimentaram outros gêneros musicais como mazurca, gavota, polca de origem eu-

ropeia, muito mais, como forma de legitimar as próprias composições e demonstrar um capital cultural mais elitizado, o qual elevava sua posição no campo musical e social. Isto porque um breve olhar analítico somados a depoimentos do violonista Raul Soares, que conheceu e conviveu com alguns componentes do Violão Clube do Ceará, declarou que eles não sabiam e colocavam o nome das músicas de forma aleatória. Como se vê, não encontra nesses gêneros o rigor da forma de composição original. Portanto, coloquei em anexo algumas dessas composições de gêneros, ficando, assim, em aberto o aprofundamento a um outro trabalho, dessa hipótese levantada.

## CAPÍTULO 6

### 6.1 Acordes Finais

O estudo realizado, as fontes consultadas e a evidência empírica acumulada fundamentam a constatação de que o Violão Clube do Ceará foi um dos principais, se não o principal, agente que operou no campo artístico cearense no período de 1945 a 1962.

A tese expressa neste trabalho é de que o Violão Clube do Ceará declara aderir às propostas do violonista espanhol Francisco Tárrega como estratégia de valorização e distinção social no interior do campo artístico cearense.

Nota-se, no entanto, que o *habitus* incorporado era predominantemente o da música popular, cujo vigor contrariava toda aquela formação do violão clássico europeu. Consta-se este fato, quando se analisa o repertório dos recitais dominicais do Violão Clube do Ceará registrado no seu livro de atas. Verifica-se que as músicas ali tocadas resumem-se, em quase sua totalidade, a valsas, choros e canções, e não a músicas ou ao repertório do violonista espanhol Francisco Tárrega. Reforça, ainda, esse ponto de vista, a observação de que nas fotos desses violonistas nenhum deles atende à posição do violão apoiado na perna esquerda, com o uso de banquinho de apoio, que era um dos princípios defendidos por Tárrega.

A tese mostrou o que o Violão Clube do Ceará significou para a história e difusão da música local. Como foi evidenciado, tanto no livro de atas como nos jornais, uma valorização das próprias composições feitas pelos violonistas do Violão Clube do Ceará.

De fato, o Violão Clube do Ceará era um grupo que gostava de violão e nas reuniões domingueiras se criou e formulou um locus formativo para violonistas nesse sentido, a escola Tárrega foi o passaporte para a legitimação. Da mesma forma esta legitimação está posta na integração curricular dos cursos de música no Ceará dos quais o violão faz parte das matrizes curriculares. Na Universidade Federal do Ceará esta é uma legitimidade coletiva.

Portanto sob a óptica das categorias conceituais de *habitus*, campo e também das teorias de capitais culturais elaboradas por Bourdieu, o Violão Clube do Ceará é entendido aqui como um dos principais constituintes do *habitus* “violonístico” em Fortaleza e se apropriou da Escola Tárrega para legitimar suas práticas de atuação, centrada predominantemente nos recitais dominicais como instâncias de consagração.

Com a marcação e a construção previa do campo musical local e da trajetória do Violão Clube do Ceará, encerro o nível fenomenológico da pesquisa, sendo um passo essencial para demarcar diferenças entre teoria e prática, com suporte nas quais se pode justificar por que os agentes do Violão Clube do Ceará pensaram e agiram de forma que o fizeram em direção a alcançar de seus principais objetivos. Fica evidente, com base nas fontes que poucos violonistas do Violão Clube sabiam ou até mesmo adotavam o que verdadeiramente propunha a escola de Francisco Tárrega em termos de técnica e repertório. A evidência empírica mostra

que os capitais culturais não eram acumulados e mobilizados nessa direção, muito menos eram explicitados em forma de conhecimento consciente. A escola racionalíssima de Tárrega era, na verdade, para eles, uma forma de obter reconhecimento cultural e um fator legitimador de suas práticas musicais na ambiência de uma cidade em processo de urbanização e cosmopolitização.

Apesar disso, é forçoso reconhecer que a existência do Violão Clube do Ceará teve importância fundamental na consolidação de uma cultura “violonística” de Fortaleza em sintonia como o que ocorria com as outras cidades do País na direção de valorizar os aspectos musicais genuinamente brasileiros.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, João. **O canto gregoriano**. São Paulo: Edições Loyola, 2009.
- ALMEIDA, Manuel Antonio de. **Memórias de um Sargento de Milícias**, 11ª ed. São Paulo: Ática, 1980.
- AZEVEDO, Miguel Ângelo de (Nirez). **Música Popular no Enfoque**. Fortaleza: Secretaria da Cultura, Turismo e Desporto do Ceará, 1991.
- AZEVEDO, Sânzio de. **Antologia da Academia Cearense de Letras**. Edição do Centenário. Fortaleza, CE: Academia Cearense de Letras, 1994.
- BARRAUD, Henry. **Para Compreender as Musicas de Hoje**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BENNETT, Roy. **Uma Breve História da Música**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores, 1986.
- BONNEWITZ, Patrice. **Primeiras Lições Sobre a Sociologia de Pierre Bourdieu**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2003.
- BORGES, Luis Fernando Rabello. **A Música na era de ouro do rádio em Porto Alegre – Um comparação com o fenômeno rádio Nacional**. Porto Alegre, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. A gênese dos conceitos de *habitus* e de campo. IN Bourdieu, P. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. P. 59 -74.
- \_\_\_\_\_. **A Distinção**. Trad. Kaniela Kerr; Guilherme J. E. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zook, 2007.
- CAMPOS, Manuel Eduardo Pinheiro. As Novas instalações da Ceará Rádio Club. **Revista Publicidade & Negócios**. Ano IX, maio de 1940, n. 96, p. 1-10.
- CASTRO, Wagner. **No Tom da Canção Cearense**. Fortaleza, CE: Edições UFC, 2008.
- CAVALCANTE, Maria Juraci Maia. O jornal como fonte privilegiada de pesquisa histórica no campo educacional. **Anais do II Congresso Brasileiro de História da Educação**. Natal, RN, 3 de novembro de 2002, p. 26-28.
- CHAVES, Gilmar; VELOSO, Patricia; CAPELO, Peregrina. **Ah, Fortaleza**. Fortaleza. CE: Edições Terra da Luz, 2006.
- CAZES, Henrique. **Do quintal ao municipal**. São Paulo; Editora 34, 1999.
- CEARÁ, Secretaria de Cultura do Estado do. **Sociedade de Cultura Artística do Ceará**. Fortaleza, CE: SECULT, 2002.
- COSTA, Marco Tulio Ferreira da. **Para o Violão Popular**. Fortaleza: Apex Gráfica e Editora, 2007.

CUNHA, Maria Amália de Almeida. **“O conceito “capital cultural” em Pierre Bourdieu e a herança etnográfica”**. *Perspectiva*, Florianópolis, v. 25, n. 2, 503-524, jul./dez. 2007.

DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA (Edição concisa). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994

DINIZ, André. **Almanaque do Choro**. A história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde escutar. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

DUDEQUE, Norton. **História do Violão**. Curitiba, PR: UFPR, 1994.

ESTATUTO, **Padaria Espiritual**. Amassado e assado na “Padaria Espiritual”. Fortaleza, CE: Padaria Espiritual, 30 de maio de 1892.

FREIRE, D'Alva Stella Nogueira. **Uma Pesquisa em Torno da Existência do Conservatório de Música Alberto Nepomuceno e do Ensino da Música em Fortaleza**. Sem data.

GARSON, Marcelo. **Instâncias de Consagração Cultural e Seu Poder de Revelação Simbólica**. Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação [www.compos.org.br](http://www.compos.org.br)

GAVA, José Estevam. **A linguagem harmônica da Bossa Nova**. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

GUEST, Ian. **Harmonia: método prático**. Volume I. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006.

GUILHERME, Studart. **Dicionário Bibliográfico Cearense**. Fortaleza: Tipografia Progresso, 1980.

KIEFER, Bruno. **Música e Dança Popular**. Rio Grande do Sul: Movimento, 1983.

MACEDO GOMES, Wagno. **Chorando Baixinho de Abel Ferreira: aspecto interpretativos do clarinetista compositor e do clarinetista Paulo Sérgio Santos**. Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Orientador: Prof. Dr. Fausto Borem. Belo Horizonte, 2007.

MAIA, Marcos da Silva. **Técnica Híbrida Aplicada ao Violão**. Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Título de Mestre em Música. Área de Concentração: Práticas Interpretativas. Orientador: Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini. Campinas, SP: Unicamp, 2009.

MARIZ, Vasco. **Vida Musical**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

MINAYO, Maria Cecília de Sousa. **Pesquisa Social: teoria, método e criatividade**. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes. 1996.

MIRANDA, Gilmar Santos de. **Tempo da Festa x Tempo do Trabalho: transgressão e carnavalização na *belle époque* tropical**. Tese apresentada em 2001 Universidade de São Paulo, USP, Brasil. Orientador: José Carlos Bruni. São Paulo: USP, 2001.



ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PEREIRA, Fernanda Maria Cerqueira. **O Violão na Sociedade Carioca no Período de 1900 a 1930: Técnica, Estética e Ideologia**. UFRJ/CLA. Rio de Janeiro, 2007.

PINTO, Henrique. **Antologia Violonística**. História, Fundamentos de um método, Notas Bibliográficas, Repertório. São Paulo: Ricordi, 2007.

PUJOL, Emílio. **Método Razionale de Per Chitarra**. Granada: Ricord, 1922.

SANCHES, Nilo Sérgio. **História Viva do Violão**. São Paulo: **Violão Pro**, janeiro 2007, p. 32-35.

SÁVIO, Isaias. Origem e Aspectos Evolutivos do Violão. “**Artigo da Revista O Violão**”. São Paulo, 1979.

SOUZA, de Simone; NEVES, Frederico de Castro. **Intelectuais**. Fortaleza, CE: Edições Demócrito Rocha, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da Música Popular: da modinha à canção de protesto**. São Paulo: Art, 1991.

THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto (2006), “Pierre Bourdieu: a teoria na prática”, *Revista de Administração Pública*, 40 (1), pp. 27-56.

TURNBULL, Harvey. **The Guitar From the Renaissance to the Present Day**. New York, Charles Scribner's Sons, 1974.

TYLER, Ralph. **Princípios básicos de currículo e ensino**. Rio de Janeiro: Globo, 1976.

WADE, Graham. **Traditions of The Classic Guitar**. London, Jonh Calder Publishers Ltd, 1980.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Arquivo dos programas de violão clássico apresentados por Fábio Zanon e transmitidos originalmente pela Rádio Cultura FM de São Paulo em Maio de 2006

**REFERÊNCIAS HEMEROGRÁFICA**

- GAZETA DE NOTÍCIAS, 2 de Março de 1945, página 3.  
GAZETA DE NOTÍCIAS, 4 de Março de 1945, página 4.  
GAZETA DE NOTÍCIAS, 6 de outubro de 1945, página?  
UNITÁRIO, 8 de julho de 1945, página ?.  
GAZETA DE NOTÍCIAS, 15 de julho de 1945, página ?.  
GAZETA DE NOTÍCIAS, 22 de julho de 1945, página ?.  
GAZETA DE NOTÍCIAS, 6 de outubro de 1945, página 3.  
GAZETA DE NOTÍCIAS, 16 de novembro de 1945, página 1.  
GAZETA DE NOTÍCIAS, 2 de março de 1946, página 1.  
GAZETA DE NOTÍCIAS, 16 de julho de 1946, página 1.  
GAZETA DE NOTÍCIAS, 24 de abril de 1946, página 3.  
GAZETA DE NOTÍCIAS, 28 de abril de 1946, página 1.  
GAZETA DE NOTÍCIAS, 30 de abril 1946, página 1.  
GAZETA DE NOTÍCIAS, 1 de abril 1947, página 2.  
O POVO, 13 de Março de 1947, página 3.  
GAZETA DE NOTÍCIAS, 5 de maio 1948, página 3.  
GAZETA DE NOTÍCIAS, 25 de maio 1948, página 8.  
GAZETA DE NOTÍCIAS. 17 de junho de 1948, página 7.  
GAZETA DE NOTÍCIAS. 22 de junho de 1948, página 1.  
A GAZETA. 14 de julho de 1950, página ?.  
DIÁRIO DA NOITE. 13 de janeiro de 1950, página ?.  
GAZETA DE NOTÍCIAS, 3 de junho de 1951, página 2.  
GAZETA DE NOTÍCIAS, 17 de junho de 1951, página 7.  
GAZETA DE NOTÍCIAS, 18 de junho 1951, página 5.  
GAZETA DE NOTÍCIAS, 27 de junho 1951, página 2.  
GAZETA DE NOTÍCIAS, 18 de julho 1951, página 2  
GAZETA DE NOTÍCIAS, 21 de abril 1953, página 3.  
GAZETA DE NOTÍCIAS, 18 de abril 1957, página 2.  
GAZETA DE NOTÍCIAS, 21 de abril 1957, página 7.  
GAZETA DE NOTÍCIAS, 23 de março 1958, página ?.  
UNITÁRIO 26 de agosto de 1962. Página ?  
O POVO, 15 de maio de 1966, página 7.  
O POVO, 23 de outubro de 1998, página 7.  
O POVO, 24 de janeiro de 1993, página 6.  
O POVO, 24 de janeiro de 1993, página 6.  
O POVO, 8 de outubro de 2002, página?.  
O POVO, 4 de dezembro de 2007, página 8.

**PESQUISA NA INTERNET**

[http://www.fja.rn.gov.br/pg\\_artescenicassp](http://www.fja.rn.gov.br/pg_artescenicassp)

<http://www.secult.ce.gov.br/TJA/>

ZANON, Fabio. *Fórum Violão Erudito em Maio 2006*. [www.fabiozanon.mus.br](http://www.fabiozanon.mus.br)

José Maria Campos Manzo. ([www.collectors.com.br](http://www.collectors.com.br))

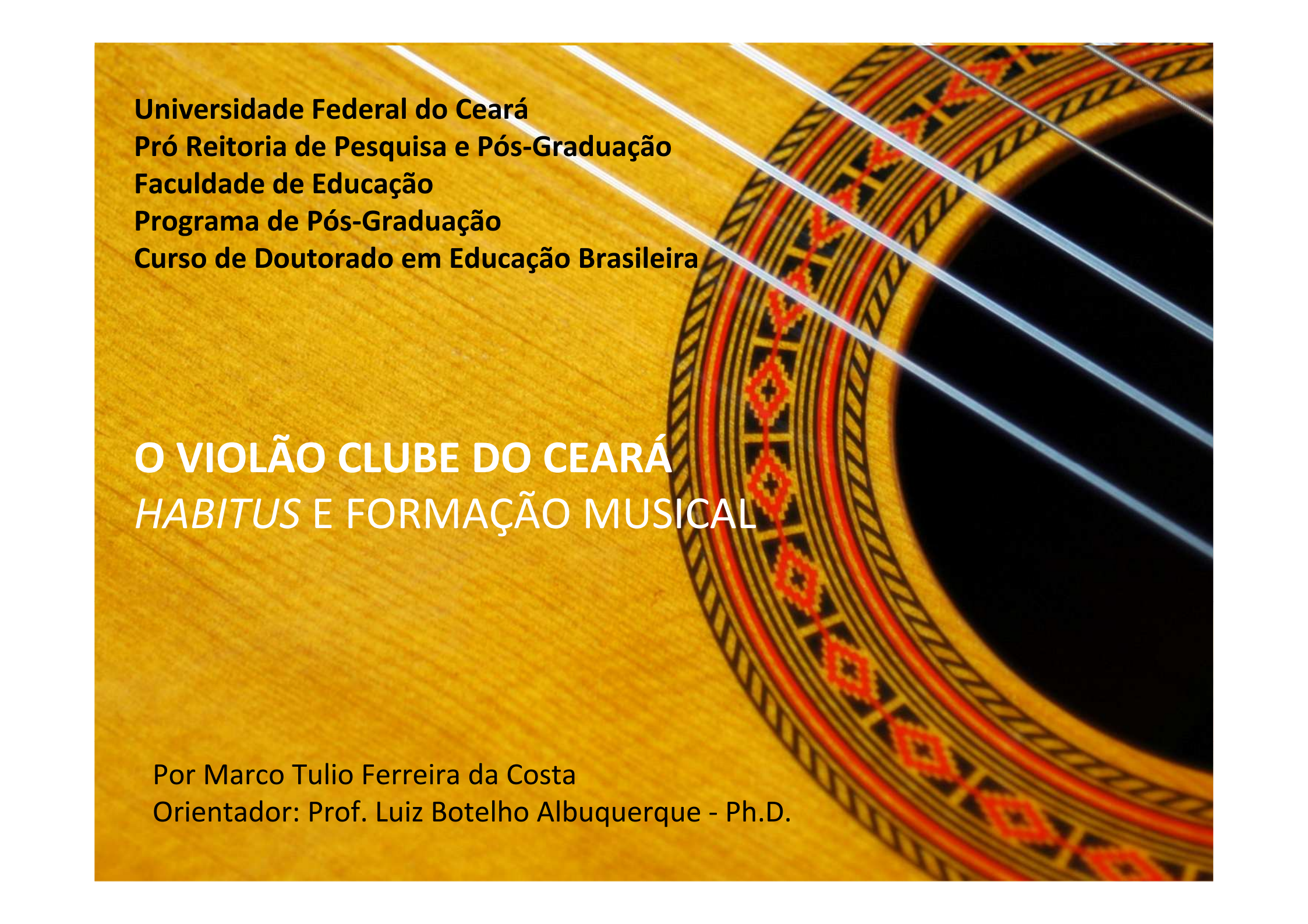
[http://www.advivo.com.br/blog/luisnassif/a\\_alsa\\_brasileira](http://www.advivo.com.br/blog/luisnassif/a_alsa_brasileira)

## ENTREVISTAS

Entrevista de Aleardo Freitas ao Museu de Fonográfica do Ceará, realizada por Ângelo Nireiz em 1972.

Entrevista de Miranda Golinac ao Museu de Fonográfica do Ceará realizada por Ângelo Nireiz em 1974.

Raul Soares, Joanita Golinac, José Mário de Araújo, Alano Freitas, Ronoel Simões, Airton Soares.



**Universidade Federal do Ceará  
Pró Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação  
Faculdade de Educação  
Programa de Pós-Graduação  
Curso de Doutorado em Educação Brasileira**

# **O VIOLÃO CLUBE DO CEARÁ** *HABITUS E FORMAÇÃO MUSICAL*

Por Marco Tulio Ferreira da Costa  
Orientador: Prof. Luiz Botelho Albuquerque - Ph.D.

# VIDA E VIOLÃO: Percurso e Discurso!

*FAMILIA (vitrola Philips)*

*AMIGOS*

Batucada  
Violão

*CONSERVATÓRIO ( 1979)*

*UECE (1984)*

*ESCOLA TÉCNICA ( 1994)*

*UECE( 1994/1995)*

*CENÁRIO MUSICAL  
FORTALEZA*

*UFC (1998)*

*USA (2004)*

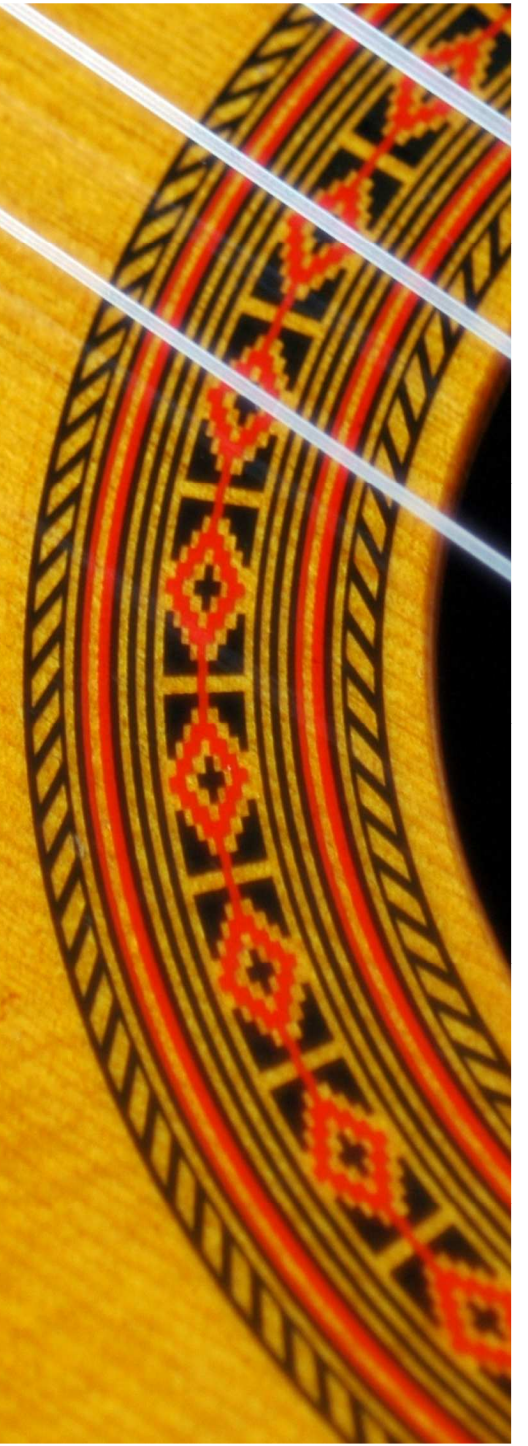
Formação  
do meu  
*habitus*  
musical



*Violão  
Clube  
do Ceará*

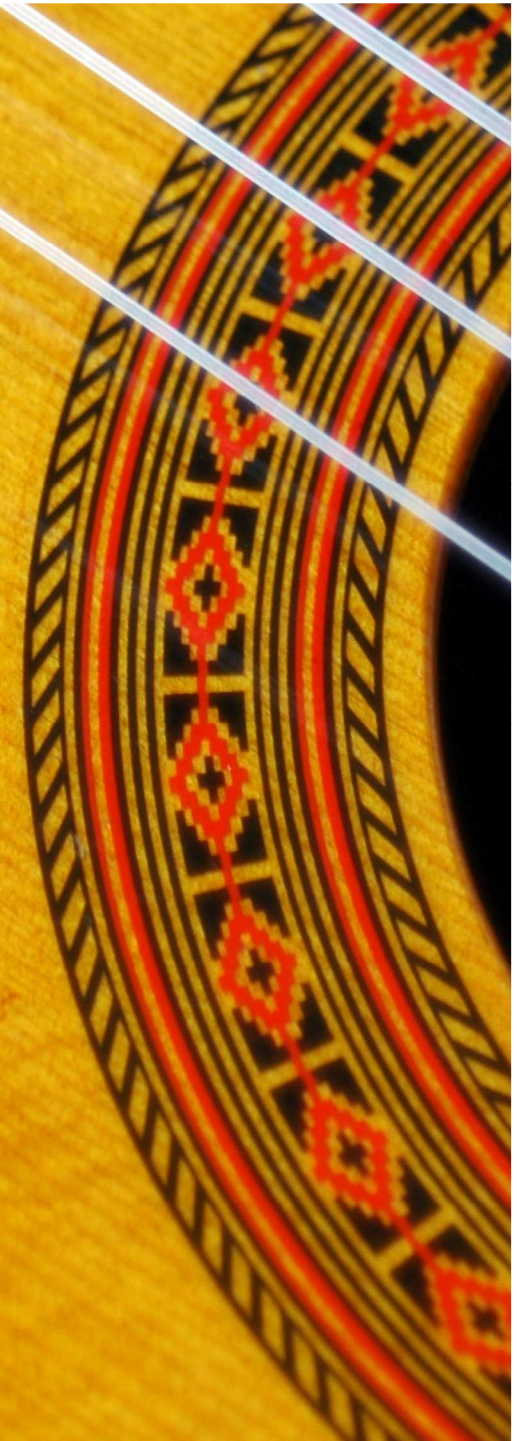
# ***Objetivo Geral***

Analisar e compreender o discurso e a prática dos agentes que atuaram na constituição do campo musical do Violão Clube do Ceará



# *Objetivos Específicos*

- Verificar os mecanismos utilizados pelos agentes para legitimar as práticas de sua formação musical
- Descrever as trajetórias formativas dos principais violonistas e a influência delas na constituição do *habitus* musical do *Violão Clube do Ceará*
- Identificar quais as motivações para a formação desse grupo e como acontece a criação de seu *habitus* musical.





# ***O personagem principal é o violão***

## **Sua Majestade, o Violão**

A longa e sinuosa estrada – a história do violão

O violão

O nascimento do violão moderno – Antônio Torres Jurado

A escola de Francisco Tárrega (1852 – 1909)

toque com unhas ou polpa dos dedos

# *O Violão*



- Antonio Torres Jurado (1817-1892)  
Concepção do Violão clássico



Juan Arcas (1832- 1882)

# ***Escola Tárrega***

**Francisco Tárrega (1854-1909)**

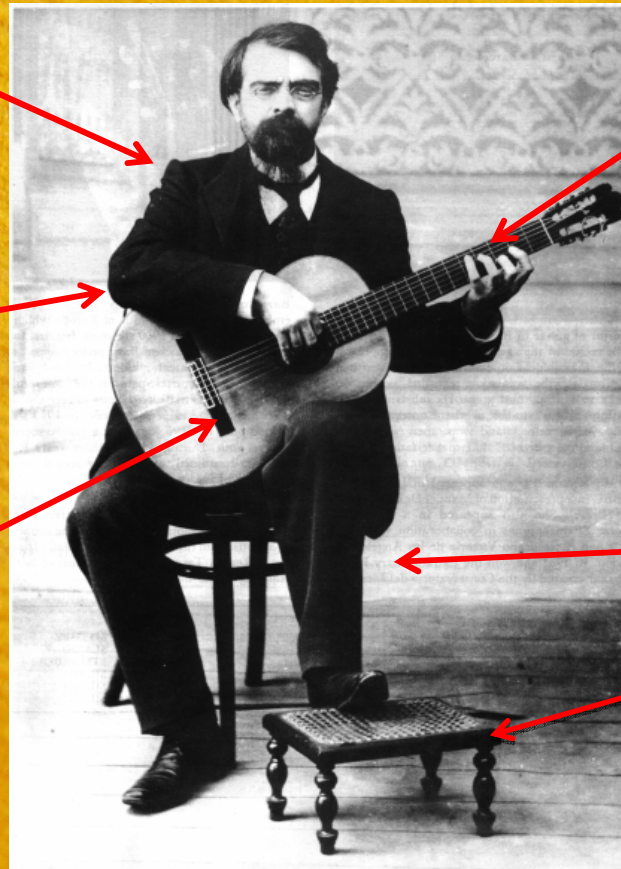
- MODERNIZAÇÃO INSTRUMENTO
- RENOVAÇÃO DO REPERTÓRIO
- REFORMULAÇÃO DA TÉCNICA

# Escola Tárrega

A coluna vertebral deve estar numa posição que não venha a força-la

Antebraço colocado no aro do violão

mudança de angulação (para 90º) dos dedos indicador, médio e anular em relação às cordas.

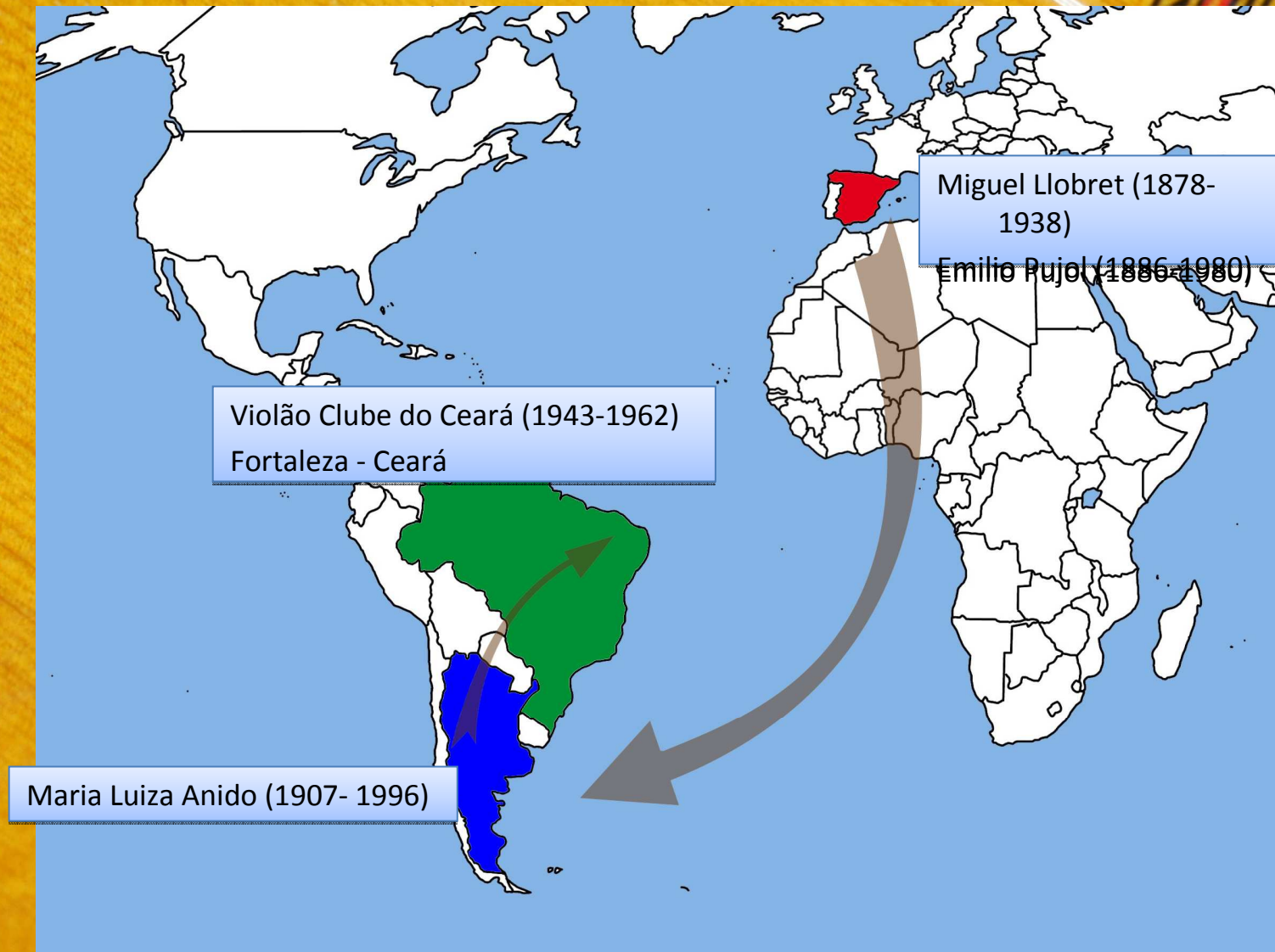


Dedos colocados de forma aberta

o uso do violão sobre a perna esquerda, levantada com o auxílio de um banquinho

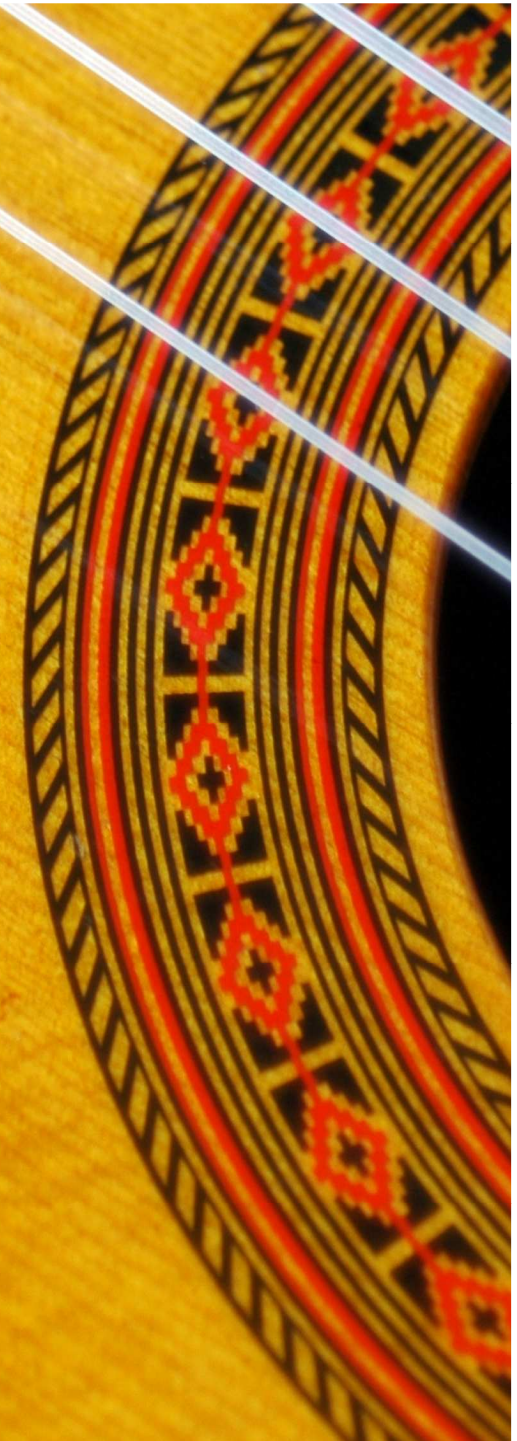
**Francisco Tárrega (1852 -1909)**

# Escola Tárrega



# *Primeiros Acordes*

- As primeiras manifestações artísticas
- A música e o ensino de música ocupou o espaço na vida sócio-cultural
- Cinemas, áreas de lazer, comércio, bares
- Belle Époque (1850-1925)
- Padaria Espiritual (1892)
- Movimento Abolucionista (1884)
- Academia Cerense de Letras (1894)
- Sociedade de Cultura Artística (1936)
- Ceará Rádio Clube (1934)



# *Nas Ondas do Rádio (1934)*

ORQUESTRA E  
GRUPOS  
MUSICAIS

CONJUNTO LICEAL  
VOCALISTAS  
TROPICAIS  
ORQUESTRA CEARÁ  
RÁDIO CLUBE  
JAZZ PRE-9

CAMPO FORMADOR  
FORMAÇÃO PRÁTICA

LAURO MAIA  
ALEARDO FREITAS  
JOSÉ MENEZES  
OSCAR CIRINO  
IRMÃS GONDIM

Programa  
UM VOZ E UM  
VIOLÃO  
Dirigido por  
Aleardo Freitas  
Rádio Assunção  
1970,71 e 72

***Violão, até um dia quando houver mais alegria eu  
procuro por você... Paulinho de Viola***

Foi nessa ambiência que surgiu o Violão Clube do Ceará





***Breves Reflexões sobre os conceitos de habitus,  
campo e capital aplicados ao Violão Clube do Ceará***

**Pierre Bourdieu**

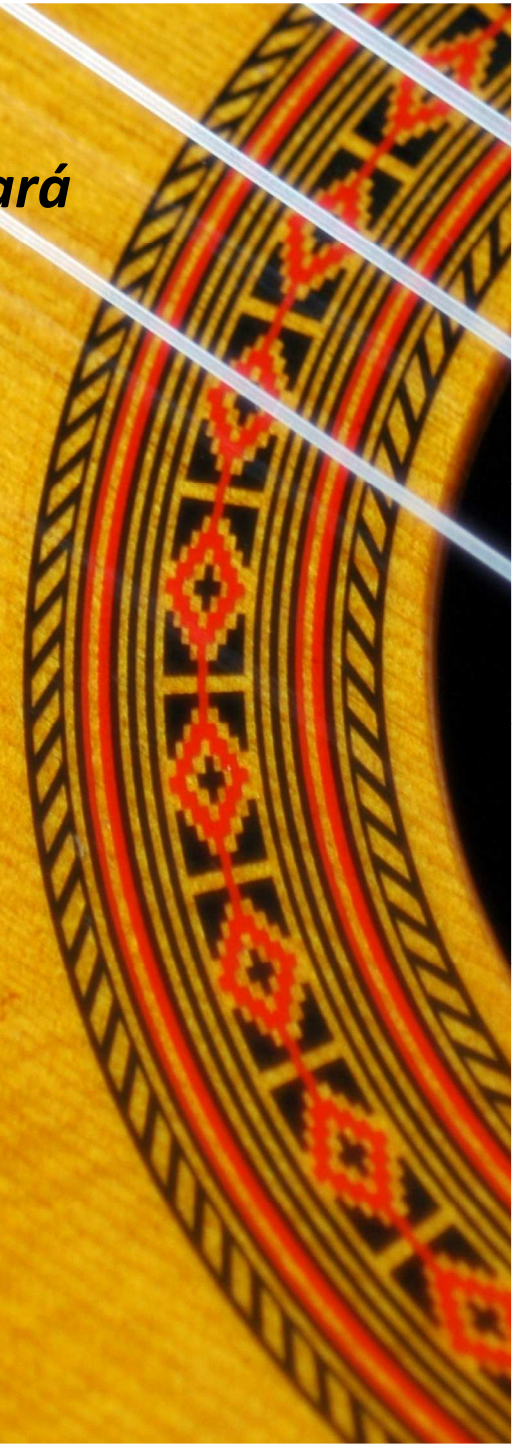
*Habitus* = cultura

Cultura Violonística

Banquinho de apoio,  
Posição dos dedos,  
Onde sentar,  
Posição do instrumento ao corpo  
Uso de unhas  
Repertório



hexis  
corporal



***Breves Reflexões sobre os conceitos de habitus,  
campo e capital aplicados ao Violão Clube do Ceará***

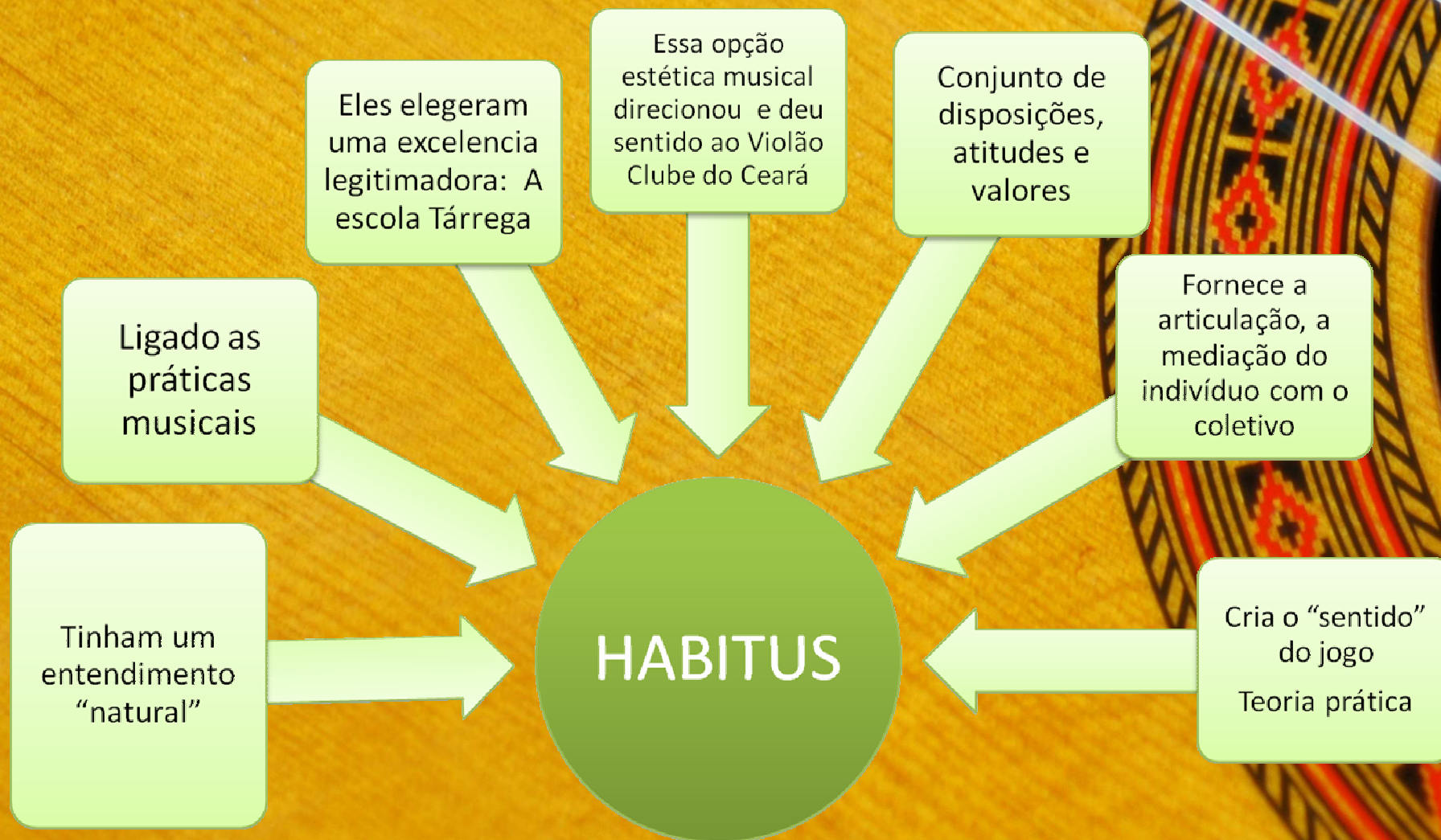
ASPECTO FÍSICO+COGNITIVO+AFETIVO

VIOLÃO CLUBE DO CEARÁ

ARTIFÍCIO

DISTINÇÃO SOCIAL

# *Sobre o conceito de habitus*



# *Sobre o conceito de Campo*

Campo musical

violão

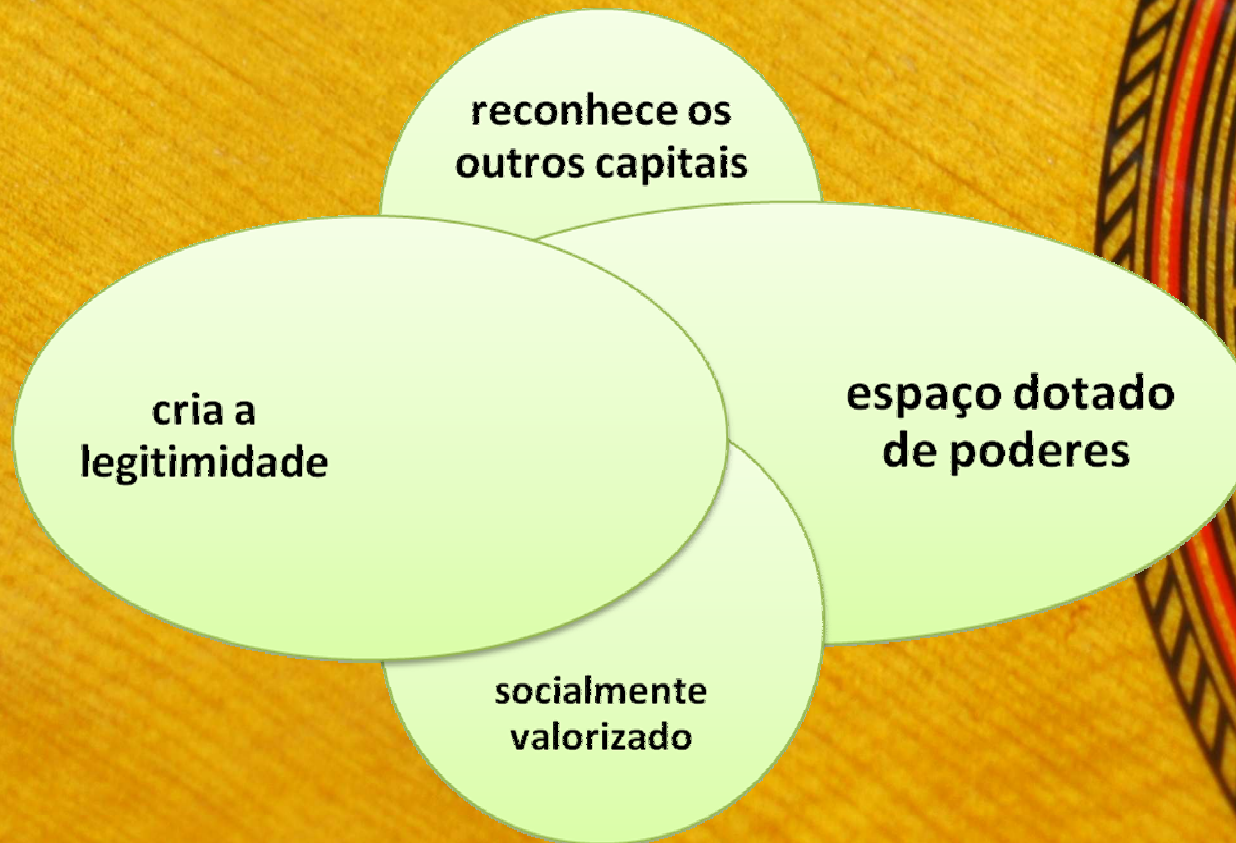


Campo Musical

Piano

violão

# ***Sobre o conceito de campo***



# O Violão Clube do Ceará

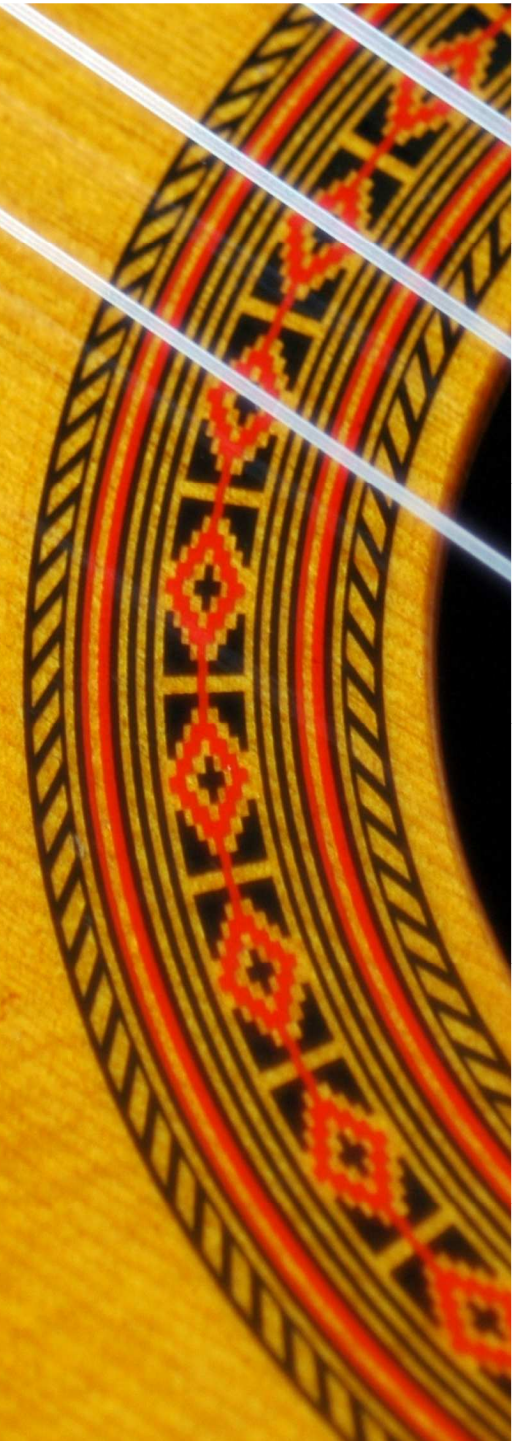
*Campo musical*



# ***Sobre o conceito de Capital***

Como é que se leva a posição do violão de subordinado para uma posição dominante?

Mobilizando diversos capitais:  
capital social, cultural, financeiro



# *Toque de mestres*

Miranda Golinac (1908- 1980)

Aleardo Freitas Guimarães  
(1914- 1994)

Ronoel Simões (1938-2010)

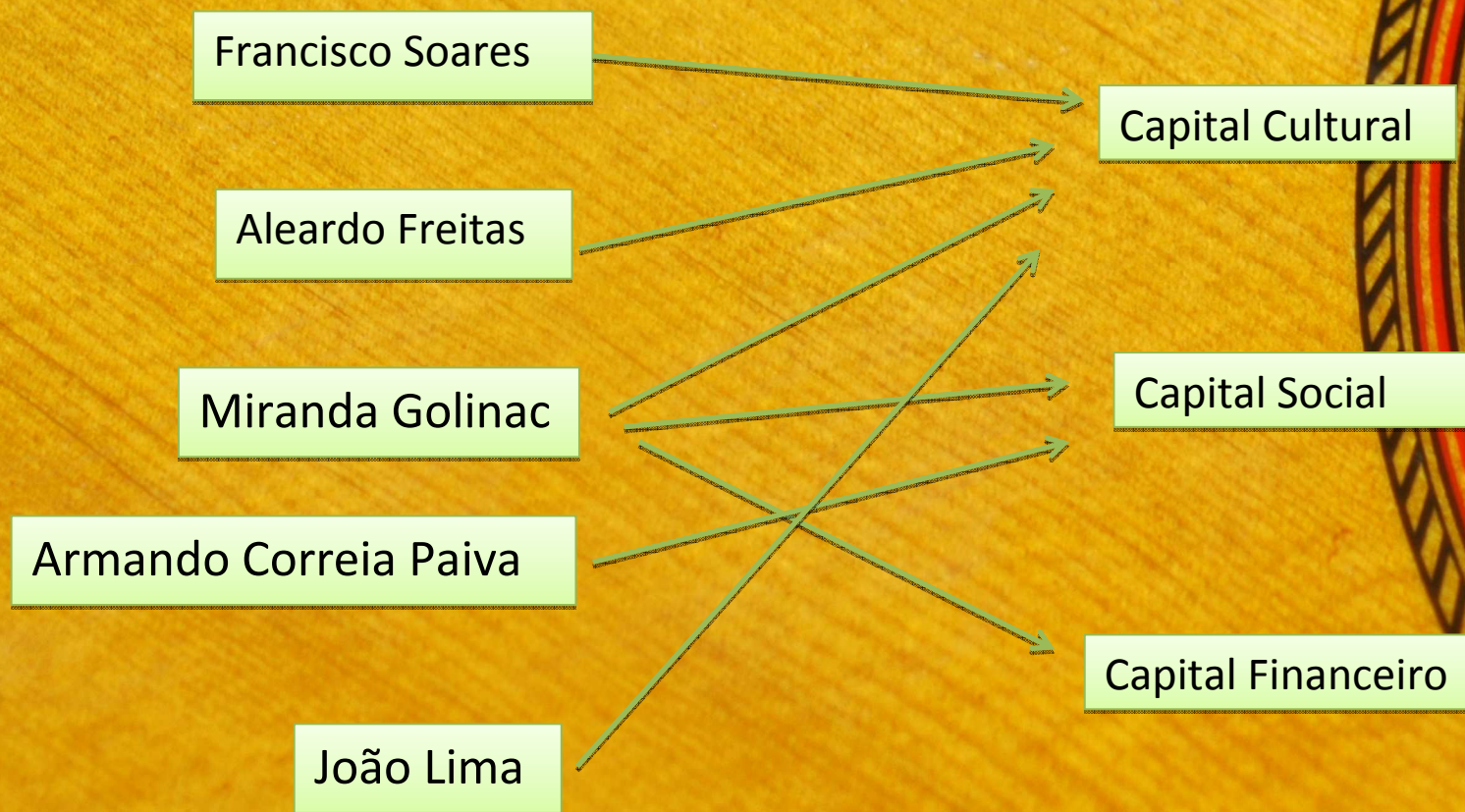
João Lima (1923-??)

Francisco Soares de Souza  
(1907- 1986)

Armando Correia Paiva



# *Qual o capital mobilizado?*



# Primeiras músicas

Extra! Extra! - Relato das pesquisas hemerográficas

“uma espécie de retorno ao passado”



# O Violão Clube do Ceará

## Numa recreativa manhã domingueira

### O mundo encantador da Musica... e os feiticeiros da melodia!

Como dólcidos sons de tremulas cascatas  
Na quietude solene e líbrica das matas,  
Ao rolar do perfume em cálidas vertigens;  
Ou o embale da folha á música da brisa  
Que entre verdes ramais narcótica deslisa  
Como um sonho de amor no cérebro das virgens.

Assim de um bom violão os líricos descantes  
Entre risos de sons fluidicos, vibrantes,  
Palpitam na emoção pasmódica do espaço...  
E' a alma de Belhowsen, o espirito de Verdi  
Que se desmancha em sons e languido se perde  
Num prelúdio sutil de harmênico compasso!

Que fazer, num dia nubla- eu devíamos fazer qualquer  
do de Domingo, quando até o coisa, porque quem trabalha  
sol tem preguiça de surgir no por uma causa difícil — como  
Céu? A gente sente uma a causa dos dias atuais — a  
sensação de suavidade leve, proveita até os dias santifi-  
mente imposta pela ação do cados.  
clima, e ouve, com uma reli- Saimos á rua, procurando  
giosidade sobrenatural, a mu- motivos que pudessem figu-  
sica meliflua do proprio si- rar numa espaçosa coluna de  
lencio... jornal...

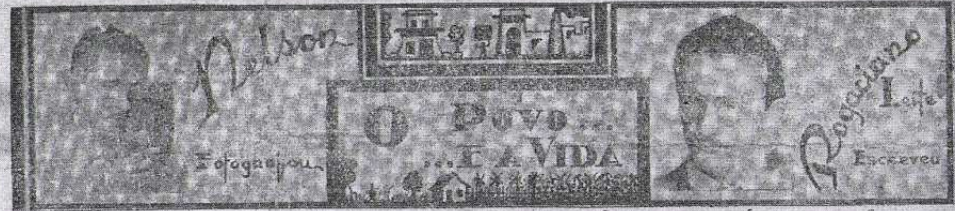
E' uma imposição do estado  
dalma. A revelação do EU,  
em cascatas sublimes de êx-  
tase desconhecido, em deva-  
neios que nascem do porão  
do espirito e se desprendem  
com um poder indescritivel,  
pelo abismo incognito das  
concepções imaginativas.

Belo misterio, o que nasce  
da alucinação mais espanta-  
nea dalma!...

Os astros as nuvens maci-  
da...

Seria muito facil encontrar  
tudo isso; pois, mesmo aos  
Domingos, as calçadas da bela  
metrópole de Tracema atiram  
poeira e fome na cara magra  
dos famintos mendigos.

Mas, como este assunto es-  
pinhoso, repetido e vergo-  
nhoso já foi, diversas vezes,  
levado aos olhos do Poder  
Estadual, não quizemos repe-  
tir sempre a mesma feição...



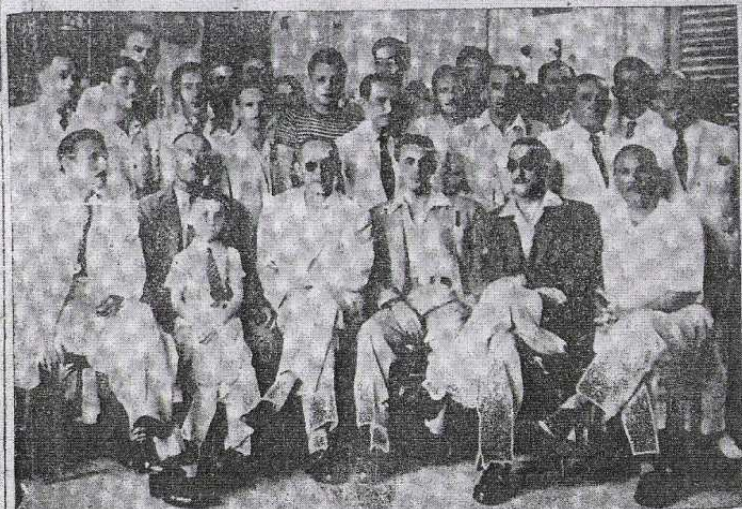
— Puxa...  
E logo al con-seçaram a cur-  
gir figuras coheçidas, cre-  
nos tomarem num abraço de  
cordialidade.

— Ah! Eu não sabia que era  
aqui...

— Pois é... E os violões es-  
tão afinados ao diapasão das  
goteiras da chuva! Vamos ou-  
vir o Aliardo Freitas!...

E o artista, moço, alegre e  
desembaraçado, parecia dissol-  
ver a alma de um piano nas  
cordas do seu violão. Tocava,  
tacava e os sons penetravam  
nossos ouvidos como o reme-  
dio que faz esquecer tudo na  
vida. Acompanhava-o o já  
celebre violonista Hello Va-  
rela.

E toda a assistência, num  
ambiente de honestidade e  
bom-gosto artístico, ouvia  
com admiração e sentimento  
a musica fluente que jorrava  
das finas cachoeiras de sons



A esta assistência, dos diretores e dos amigos do VIOLÃO CLUBE, quando ou-  
viam Aliardo Freitas, O FEITICEIRO DO VIOLÃO e Hello Varela, um dos grandes  
valores artísticos daquela entidade musical



disse-nos ele. E apresentou Brito  
nos a lista nominal dos que  
dirigem, atualmente, aquela  
de Paul Fieção  
Mota, Barnabé Salgado.  
PARA O QUADRO DE HON-  
RA, ELEITOS POR MERE-  
CULOS.

# eta de Notícias

DIÁRIO MATUTINO INDEPENDENTE

SABADO, 6 DE OUTUBRO DE 1945

Edição de hoje:  
8 PAGINAS

## Dia de Festa no Violão Clube do Ceará

Amanhã será executado um grande programa, em homenagem ao aniversário de Aliardo Freitas — Convite ao público,

Dia a dia está crescente a popularidade do Violão Clube do Ceará, original agremiação de finalidades artísticas e diversionais que vem funcionando, há algum tempo, com grande sucesso.

Todos os domingos, em sua sede provisória, á rua Senador Alencar no. 161 (altos), enquanto não se inaugura o edificio proprio vem realizando-se animadas matinaes, em a participação de elementos de real valor do nosso meio artistico.

### EM FESTAS

Amanhã, domingo, o Violão Clube do Ceará vai comemorar, com o maior brilhantismo, a decorrença do aniversario natalicio de Aliardo Freitas.

Será uma homenagem de admiração pelo criador do "balaceio", justamente considerado um dos expo-

tes da nossa musica popular.

### EXPRESSIVO PROGRAMA

Na matinal de amanhã, será desenvolvido expressivo programa, capaz de agradar ao fino gosto artistico do mais exigente dos expectadores.

Tomarão parte na festa, deliciando os presentes com a sua arte, os violinistas Francisco Soares, João Lima e Afonso Ayres, nomes que dispensam comentarios. Também participará o aplaudido tenor José Brasileiro.

### CONVITE

Por intermedio da GAZETA, a Diretoria do Violão Clube do Ceará, convida os seus associados e especialmente os amantes da arte, para assistirem á matinal com que homenageará, amanhã, á partir de 9,30 horas, Aliardo Freitas, o criador do "balaceio."

## TEATRO MUNICIPAL

11 de agosto — Às 21 Horas

### 3.º RECITAL DE VIOLÃO

Do Artista Brasileiro

## SOLON AYALA

NICA

6.ª Feira



## Violão Clube do Ceará

Teve lugar, domingo último, às 9 horas da manhã, a reunião de Assembléia Geral do Violão Clube do Ceará, para a aprovação dos Estatutos que deverão nortear esse vitorioso grêmio.

Essa reunião desenrolou-se num ambiente de absoluta cordialidade, tendo sido lidos todos os artigos dos referidos Estatutos, e, que, postos em discussão foram aprovados por unanimidade.

Presidiu a Assembléia o sr. Antonio Drummond Filho, secretariado pelo sr. Vital Freitas.

Encerrados os trabalhos o presidente adeantou que ia mandar proceder a publicação no «Diário Oficial», e depois registrar e imprimir os referidos Estatutos.

E para não passar em branco essas manhãs domingueiras de audições do Violão Clube, foram executados diversos números de músicas clássica e regional por Alardo Freitas e pelo violonista Francisco Barbosa Lima, artista da P. R. 14 de Parnaíba, que deslumbrou o auditório com excelentes números de ritmos nacionais e americanos.

1/4/47

1 Garrafa de Vinho  
QUARTA-FEIRA, 5 DE MAIO DE 1948

## Hora de Inverno no «Violão Club do Ceará»

Constituiu retumbante sucesso a hora de arte levada a efeito domingo último, pela manhã, na sede do «Violão Club do Ceará», com o justa homenagem ao nosso estimado conterrâneo sr. Guaracy Carvalho Lima, funcionário do Banco do Brasil, e, ao mesmo tempo, artista-amador da boa música, que, em sua breve estadia entre nós tem verificado, de perto, a arte que ainda lhe dedica os seus antigos companheiros e amigos de trabalhos, lutas e alegrias.

O elevado numero de pessoas que formava o auditório desse audição regorghiou de entusiasmo desde quando foi aberto o programa pelo já indiscutivelmente famoso «Quinteto Jangada» que deliciau todos os presentes deante da apresentação de seus ástivos e delicados números do seu caprichoso repertório, sobressaindo-se o «Poeta e o Pastor» outros clássicos que consejaram a eptancia desse recinto, ouvindo-se finalmente, esfuziantes e demorados applausos.

Seguiram-se maviosísimos números de violão por Alardo Freitas, diretor artístico dessa agremiação que, por se encontrar num dos seus felizes dias de inspiração, granjeou merecidos applausos pela sua destacada execução.

Muricy, o moço tova-

lor do Ceará hodierno, agradeceu plenamente os ovínios com diversos números de canto, extravasando de doçura e beleza, recatando, porisso, acalorada ovacão. Do mesmo modo, Jujinho — «o maior artista do acordeão» — que executou expressivas paginas portenhas e nacionais.

O secretario do «Violão Club do Ceará», sr. Vital Freitas, saudou o homenageado com palavras que exprimiu o escôpo e sentimentos deste club para com os artistas profissionais que transitam pela nossa capital e também para com os seus componentes e amigos, que é vencer insofismavel cujos as partes e aos seus interpretes, procurando, tanto quanto possível, estimular e fazer uma divulgação espontanea e digna dos melhores encomios.

O sr. Guaracy Carvalho (mais conhecido nas esferas sociais, por Guíra) agradeceu essa homenagem, deixando transparecer sua visível sensibilidade e confessando-se cada vez mais amigo reconhecido de sua gente.

Armando Paiva e Drummond, principais dirigentes do violão Club do Ceará revezaram-se de solicitude para com todos os reunidos, oferecendo no «rancurso» dessa reunião um finissimo coquetel.

Notas de Arte

as de escrever «Remington-Factory»  
 100% de eficiencia, com 50% de c  
 o segredo de comprar mais, com menos dinheiro, estoque de todos os ta  
 preços aos distribuidores exclusivos de Maquinas «Remington-Factor  
**za Filho & Cia.** Rua Major Facur  
 Fone 15-82 — Fortaleza

**Normal Rural «Violão Clube do Itapipoca Ceará»**

Normal Rural de Itapipoca já está  
 da em prédio novo, local  
 udando agora diversas alu-  
 plementar e cu so primario,  
 to de ensiao em apreço re-  
 lida, um grande beneficio a  
 Poderá aprender ali a moci-  
 poca, como tambem de todos  
 os.  
 linda que, dentro em breve,  
 te, um curso noturno para os  
 m atividades durante o dia  
 dada a sociedade Educadora  
 pa que tem como principal  
 pratica racional do cultivo  
 como presidente da entida-  
 sso distinguido conterraneo  
 Barreto, moço inteligente e  
 m capacidade de trabalho.

**OGADOS**  
 a — René Dreyfuss  
 ortez —  
**Ademar Montenegro**  
 hotel—Salas 201 e 202  
 fone: — 24-37

**de jogos da Divisão secundarios farão as**

**UM CONVITE AOS SEUS ASSOCIADOS**

O «Violão Clube do Ceará» tem a honra de convidar os apreciadores do violão e todos os violinistas de Fortaleza para a reunião domingueira; que terá início ás 9 horas de hoje; na sua sede provisoria; á Rua Senador Alencar; nº 161 (altos).

Em 4345.  
**A DIRETORIA**  
 x x x

A tarde de ontem; os elementos que compõem a diretoria do «Violão Clube do Ceará» estiveram em nossa redação solicitando-nos tornássemos publico as finalidades dessa organização diversional.

Em primeiro lugar; informaram-nos de que o «Violão» que já conta com um apreciável número de socios; todos elementos destacados da

sociedade local; pretende congregar a totalidade dos que; no nosso meio; se dedicam á «divina arte»; no seio da qual o violão ostenta posição de revelância.

Disseram-nos; ainda os dirigentes «violinistas» que já se encontram tratando de conseguir uma sede definitiva; porquanto a atual é apenas; de carater provisório.

Todos os organizadores do «Violão» estão empenhados nesse movimento; esperando contar com o apoio e a colaboração de quantos; de boa vontade e num ambiente de perfeita camaradagem e respeito; desejam ingressar no seio dessa futura sociedade dos «amigos do som».

Por nosso intermedio; o «Violão» passa aos interessados um convite para a reunião de hoje.

**PAULO OLIVEIRA CONVITE**



A viúva Stelina Barbara Franco de Oliveira e família. Sige família, José Cassiano Francisco Sales da

**Doenças fatais**

A fraqueza íntima e o esgotamento, tal como a epilepsia, a lepra e tuberculose constituem um flagelo social. Múltiplas são as causas e muitos são os preconceitos que impedem o seu tratamento. Entre as causas da debilidade nervosa cumpre salientar-se as mais comuns, que são, do



# FESTIVAL DE ARTE NO VIOLÃO CLUBE

Homenagem da prestigiosa entidade artística ao jornalista

O Violão Clube do Ceará, prestigiosa entidade diversional e de arte do nosso Estado, prestará hoje, às 9 horas, na sede do Clube do Advogado, uma grande homenagem ao escritor e jornalista Antônio Buihães, integrante do Corpo Redatorial do jornal "Para Todos", que veio ao Ceará a fim de coligir dados para uma reportagem sobre

o movimento cultural e artístico da terra alencarina. A homenagem que constará de um Festival do Violão que está monopolizando as atenções dos amantes da arte em nossa Capital, Deverão apresentar-se, entre outros, os consagrados vicinistas Alcega Guimarães, Fábio Girão, Francisco Soares e muitos outros

Por nosso intermédio, a Diretoria do Violão Clube está convidando a todos os seus associados a se fazerem presentes à homenagem em apreço, bem como às demais entidades artísticas e apreciadoras de violão, para que o Festival obtenha o mais esplêndido sucesso e se coroe de absoluto êxito.

*Forreta do*

TERÇA-FEIRA, 21 DE ABRIL DE 1953

## "A proposito de um conceito"

O Violão Clube — que, há muito, existe aqui em Fortaleza, e é uma nota poética e singular na paisagem artística e social da capital alencarina. Longe de ser uma sociedade estruturada dentro de sólidos princípios e postulados, sociais e jurídicos, como era de se supor, com uma finalidade característica, com uma personalidade jurídica, com uma existência limitada e estreita pela austeridade de estatutos e regimentos internos, etc.; e algo de notavelmente diferente do comum, do vulgar; é livre; é pessoal; é independente. É, com realismo, imagem de uma sociedade humana.

Lá não existem sócios fundadores ou honorários; nem meritos ou honrarias; nem diretores nem diretorias; nem propostas nem proponentes; nem direitos e direitos calculados, estudados, codificados, ratificados. Nada de convencionalismos, etícas ou etícos que tendam a amoldar em formas sociais o espírito do homem civilizado: existem apenas Amigos. Amigos do Violão Clube; e toda sua vida social e artística espelha o espírito e a alma de seus frequentadores... que ali se reúnem, semanalmente, aos sábados e domingos, levados pelo gosto da boa música; arreastados pela cordialidade do ambiente; atraídos pela delícia de sua atmosfera de liberdade, de camaradagem, de igualdade, de fraternidade e de respeito; constriados por tudo o que os sentidos humanos que o Violão Clube possui e conserva com carinho.

Ainda agora, sinto envolver-me a alma toda aquela onda montante de emoções vividas domingo último, em uma de suas ususis reuniões: ainda posso ver o Alcega curvado sobre o seu violão, numa atitude de abandono, dedilhando-o, afinando uma e outra corda, preparando-o para derretar no ambiente aquela suavidade deliciosa de sua música... depois, já contemplativo, vimos seus dedos tremulos, nervosos, irrequietos e rebeldes saltar diabolicamente

sobre as cordas que soluçavam e gemiam como se fossem nervos tensos, vivos e sensíveis, arrancando vibrações fortes, rítmicas, de uma paginagem épica e formidável... ora se tornavam ternos, doces e evocativos acariciando-as, estraindo-lhes as mais sôbeas e delicadas entonações musicais, que mais pareciam cordões sublimes de uma canção mística, saídos de um violão invisível cujas cordas vibravam tocadas pela brisa fresca e perfumada da noite...

Olhos fixados no nada, envolvido pelo manto diáfano da inspiração, parecia executar para o enlevo de sua própria alma, tão absorto, tão alheio, tão longe estava daquele grande grupo de amigos que o contemplavam, o sentiam, e o cunham maravilhosos... e ele prosseguia, arrancando misteriosamente bojo daquela caixa negra e encorpoada, para atirar dentro da alma dos presentes, jorros de música viva, paíftante, sentimental e humana!

Através de seus dedos mágicos lavavam de amor e aventura e alma romântica dos siganos; fluia o canto nostálgico do canto sertanejo, o suspiro boêmio dos seresteiros dos mucasambês e faveigas; cantava Catulo e resuscitava Beethoven.

Em ondas sônoras a universalidade boémia das almas que sentiram a doçura do gozo espiritual e viveram a voluptua deliciosa dos sentidos inundavam o ambiente.

E o Espírito do Armando, com uma perfeição que atesta o poder imenso da inteligência humana, nos intervalos vai buscar nos cavidades das ranhuras concêntricas dos discos, os acordes clássicos maravilhosos e soberbos da música que imortalizou Carlos Gomes e Chopin...

Tudo isso intercalado entre suaves doses de "Fôvo" com tira-gosto de cajú é convidativo, singular, é raro e é gostoso!

E ainda dizem que o Violão Clube teve suas finalidades desvirtuadas?

Será?

Murilo Augusto Anselato

← Gravador "SCOTCH"

*Arreios 28/3/53*

## Social

### O FEITICO DO VIOLÃO

Uma das figuras lendárias mais interessantes — digo lendárias, porque não a conhecemos então através de narrações ou cinematografia — é a do encantador de serpentes. Como compreendemos, entretanto, a possibilidade de subjugar seres os mais selvagens com o entorpecimento da música: Uma simples e elementar melodia como a que se despende de pequena flauta do oriente é suficiente para controlar um réptil escalamos, partindo daí, a intensa influência da música sobre o homem, as transformações que o sistema nervoso e o sistema nervoso e as emoções, encaremos a partir do aspecto social de interpretação e interpretação. E assim estaremos chegados ao mito essencial desses divinos, inspirados no tempo, de uma tarde feliz música sob o entorpecimento de um concerto de violão, guitarra e bandolim.

*ed. do 28.3.53*

Com uma reminiscência dos encantadores de serpentes maravilhosos, o feitico do violão que nos traz evocações de saraus antigos e teatras e canções nos trazendo madrigal ao compasso do minuto chegamos a estilização do violão e cravo e do cravo de música clássica em suas cordas verdadeiramente milagrosas.

Temos tão sentimental em ADELITA e CAROLINHO ARABE, revivendo em André Nepom e A. B. dois consumados mestres de violão compositores conhecidos no mundo inteiro. "The Gypsy Revue" e "BGM" revistas de América e da Inglaterra, nos dão um desfile de grandes figuras que têm honrado o violão, elevando-o tempo desse conceito popular de simples instrumento de serenatas e boêmias.

Aludimos ao papel social do violão, que nos revela um conhecimento da uma criatura afável e simpática, portadora de espírito calmo e íntegro. Sr. Miranda Golgnac, residente à Rua Jaime Bezerra, foi o fundador do "Violão Clube" do Ceará, sociedade que como muitas coisas boas de nossa terra, não teve prossequimento, em virtude de ter sido sua finalidade completamente desvirtuada. Temos em casa do "Mito" música e compositor de música cretense, uma tarde feliz, dessas que jamais se esquecem.

JANDIRA

# Horas de arte no Violão Club

Vital Freitas

É por demais louvável o gesto de uma pleiade de jovens cearenses, amantes do violão, no sentido de solidificar o gremio que ha pouco tempo fundaram nesta capital sob a epigrama de VIOLÃO CLUB DO CEARÁ.

Dia por dia é bem visível o modo crescente de entusiasmo entre os seus dirigentes, destacando-se entre eles Armando Faiva e Alcardo Freitas.

Ainda domingo transato, pela manhã, teve lugar em a sua sede social provisória, mais uma audição que foi coroada de retumbante êxito, quando foram apresentados numeroes que arrancaram aplausos ruidosos da numerosa assistência, os consagrados violonistas Francisco Soares e Alcardo Freitas.

Fizeram-se ouvir diversos numeroes de canto e recitativos por elementos que dispensam adjetivos dos nossos melhores auditores.

O "Violão Club" está, portanto, fadado a ser uma agremiação capaz de envidescer o fino gosto artistico de nossa querida Fortaleza.

A musica nos enche a alma de jubilo desde que participemos da sua harmonia. É na musica, portanto, que notamos o surto espontaneo de expressão do artista, e quanto mais ele se aproxima das três partes de sua essência: ritmo, melodia e harmonia, mais cintila o seu nome, embora não seja o mais querido porque quasi sempre não é bem compreendido. Mas o artista toca justinho da alma e uma vez está tocada ninguém resiste. Das notas mais baixas ás mais altas o artista transporta-se com uma harmonia sólida e confunde-se com os diversos caracteres, deixando-se extasiados com a beleza da musica, raramente interpretada como ele a interpreta.

Urge sabermos interpretar a musica a fim de apreciá-la conscientemen-

Alcardo e Soares, discipulos obedientes da escola de Tárrega, bastante conhecidos em nossas esferas sociais, são indiscutivelmente artistas de temperamento e tecnica perfeitas; jovens, estudiosos, chegaram já ao seu "climax" e posso dizer que me deixaram domingo e creio que também a muita gente, uma impressão digna de elevado encontro.

A alma de cada um desses artistas virá ao ferir com elegancia e suavidade as cordas dos seus violões.

Soares e Alcardo são inegavelmente os principais do violão cearense e a colocação de ambos entre outros destacados violonistas do Brasil não é favor nem cabotinismo assegurar. Seus instrumentos dizem tudo: o arrulho dos passaros, o lamento e repique dos sinos, a voz da trompa e do clarim, as rimas do poeta em tristeza ou em alegria, etc. etc. É que dificuldade para os nossos olhos quando eles no auge do entusiasmo dedilham um turbilhão de escalas, artanhando do âmago dos seus estros aqueles acordes primorosos, delectantes.

Para ver e ouvir os principies do violão cearense exibindo numeroes classicos, populares e semi-populares, bastará tão somente o trabalho de uma visita cordial domingueira na sede do Violão Club do Ceará.

## HOMENS FRACOS HOMENS NERVOSOS HOMENS ESGOTADOS HOMENS DESMEMORIADOS

Si quer ter boa saúde, força de vontade e controle nos seus actos, para vencer todas as dificuldades que se lhe opporem no árduo luto pela vida, a primeira e a mais importante coisa a fazer é o seguinte: tomar o cuidado de manter o seu sistema nervoso em perfeita harmonia dos diversos organos constituintes do organismo vital. Cêdas Mendelina, o surpreendente investigador do sistema nervoso da mulher, sem contar Indiraço, são indicados no tratamento do excesso de trabalho fisico ou mental, irritação excessiva, insônia, frieza, tiques nervosos (convulsões) e debilidade no homem e na

"Gazeta de Notícias"

Mussapêre

SEXTA FEIRA, 15 DE JUNHO

# «Música! Divina Mús

Vital F

Compulsando-se as páginas da cearense, será muito fácil verificar se sociedade há muitos anos não recebia uma dupla de artistas de raça, dos dominadores desse instrumento difficil no tempo prodigioso que é o violão, Mate de Mussapêre e Christiancho.

Precisamente cêrca de trez lustros Vital, assim como todo o Brasil, ouvira tin Barrios, aquele indio paraguai que tempo, o maior violonista do mundo. Fortaleza ouvira e daquela emoção ravel guardava lembrança que nenhuma manifestação de arte suplantara. Agora, concedeu a chama de seu entusiasmo e tundo na arte desta mencionada dupla, da hippolítica personalidade de Agos dois artistas do violão na mais ampla vocabulário.

Mussapêre Mitanga Moreira Lima genuinamente cearense (o filho dos irmãos da Serra de Ibiapaba) e que há não revia sua gente, tem sido uma sensação durante ininterruptos anos pa-res e melhores platéas de centenas de de 15 paizes do norte e sul das Américas.

Francisco Christiancho, tambem, o tivo da Colombia, tem, consolidado o de maestro da Grande Orquestra Colombiana. Aquelle, o sentimental solista, em o violão tem alma e se transfigura, em geio, aurora, vendaval, crepúsculo, seu pino, ora, é marcial, canta e ri, soluça róz, soaba e ama! Este outro, o genuinador, impressiona, do inicio, pela simplicidade e leveza que empresta nos acordes, e a pangência dos sons que faz revelar e intrinsecamente seu e altamente enleante, sinteze, Christiancho e Mussapêre se confundem se no mesmo sentido de arte e de sentimentos. Uno!!

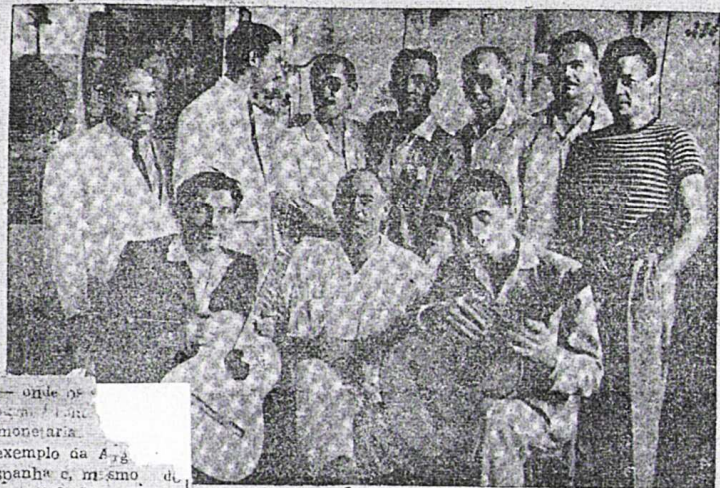
Quizera poder expressar, aqui, na de Caui, da Paixão Cearense, em ver



da alucinação mais espontânea alma!...  
Os astros, as nuvens maci

Estadual, não quisemos repetir sempre a mesma feição da...

com admiração e sentimento a música fluente que jorrava das finas cachoeiras de sons



única — onde os... ajuda monetária.

A exemplo da Argentina da Espanha e, mais ao sul, do México, o VIOLÃO CLUBE não somente é uma escola de violão, mas um ninho de onde voarão futuros artistas e, ainda, um ambiente sadio e elegante, onde um a bem educada rapazada sabe divertir-se sem afetar os sentimentos de qualquer moral aprimorada.

Passamos, ali, alguns bons instantes e a nossa adesão ofereceu-nos novas inspirações, fortalecendo-nos para a luta, para a intemerata campanha em prol dos humildes, dos miseráveis, dos famintos e dos nu's que nunca tiveram na vida uma linda manhã como a que nós, os reporteres, debruçamos, Domingo passado.

Finalizando este comentário, declinamos a pena numa sincera homenagem e admiração a Aliardo de Freitas e Helio Varela cujos dedos manobram com o misterio das cordas de um violão!

Helio Varela, com os seus famosos violões, ladeando o musicista de pé da direita para a esquerda, Wilson Achilles, Dr. Remo Fido Correia Paiva, Antonio Drumond Filho, Dr. Tarcisio Soriano e o reporter e... um illustre desconhecido

— Mas, o Senador Alencar, quando ouvimos o som de uns violões, um bom atraente e enlevante que descia de umas janelas do 1º andar de um prédio sem alegrias exteriores.  
— Que será isso?... Perguntei.  
— Deve ser uma penção alegre... — Respondeu-me Nelson.  
— Não... pode ser outra coisa... Vamos subir!...  
... E que surpresa! A primeira cara que vimos foi a do Drumond.  
— Que é isto aqui, amigo velho?...  
— Ah! Você não sabia não? Aqui é o VIOLÃO CLUBE...

— as cordas do pinho!  
Tivemos alguns momentos de cariosidade, pois não conhecíamos, ainda, aquela entidade de cultura musical onde — sabíamos antes — já se fizeram ouvir grandes figuras do canto e da música nacionais, como Dorival Caym, Prof. Moacyr Lisboa e tantos nomes ilustres, que seria paulificancia enumerá-los aqui.  
— Finalmente, é uma sessão extra?...  
— Sim! — Acudiu o Dr. Tarcisio Soriano Aderaldo, com aquele semblante cheio de bom-humor e bom-gosto.  
— E' a eleição da nova diretoria do Violão Clube —

Ato da assistência dos diretores e dos amigos do VIOLÃO CLUBE, quando ou Viam Aliardo Freitas, O FEITICEIRO DO VIOLÃO, e Helio Varela, um dos grandes valores artísticos daquela entidade musical

disse-nos ele. E apresentou-nos a lista nominal dos que dirigem, atualmente, aquela casa de escola de violões.  
De repente surgiu-nos a idéia de aproveitarmos o bom gosto pela musica, improvisando, ali mesmo, o arcaçabo de uma das reportagens da semana.  
E tomamos nota da Diretoria do VIOLÃO CLUBE, que está assim constituída:  
Presidente — Dr. Tarcisio Soriano Aderaldo  
Vice ditto — Antonio Drumond Filho.  
Tesoureiro — Remo Figueiredo  
1º Secretário — Vital Freitas  
2º Secretário — Eufrazio

Brito  
Diretor de Sede — Vicente de Paula Firjão  
Departamento Artístico:  
Armando Correia Paiva, Dr. Francisco Olayo de Sousa, Dr. Olavo Falcão, José Praxedes Viana.  
Direção Técnica:  
Aliardo Freitas e João Lima.  
Cooperadores:  
Francisco Soares, Helio Varela, Alvaro Maia, João Freitas, Mucio Varela e Gollnac.  
Diretores:  
Esmeraldo Sobrinho, Eliseu Falcão, Armando Coelho, Wilson Achilles, Armando Campos, João Cavalcante Oliveira, Antonio Figueredo, Leocádio Costa, Luciano Mota, Humberto Bartoso, Fernando

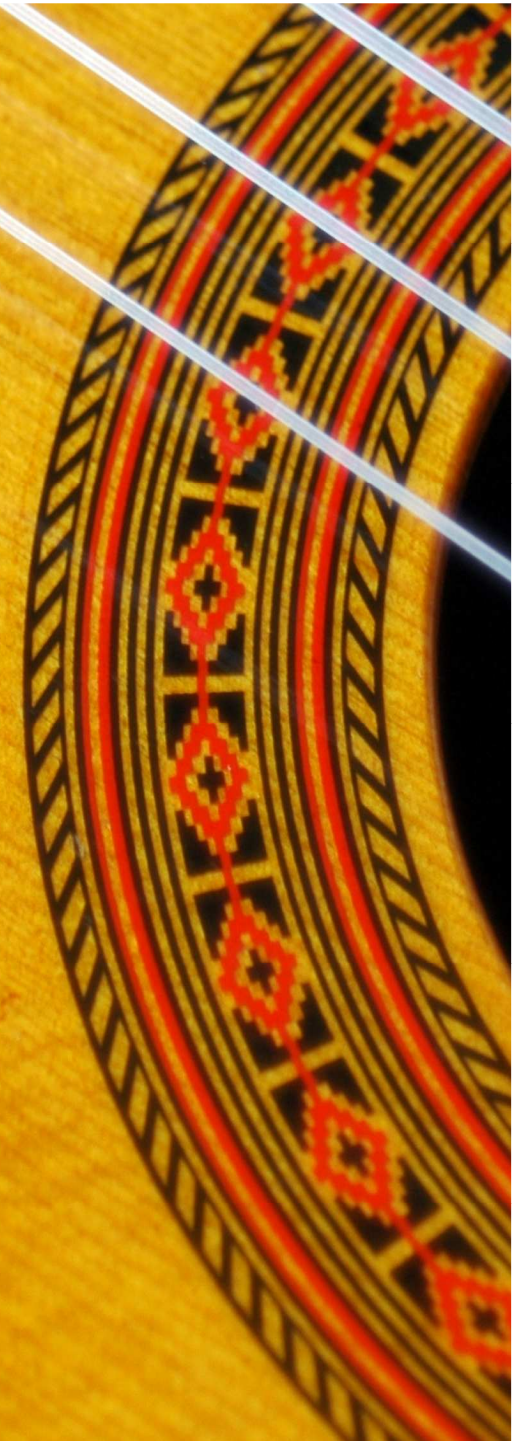
Mota, Barnabé Salgado.  
PARA O QUADRO DE HONRA, ELEITOS POR MERE-CIMENTOS:  
Joaquim Juarez Teixeira, Paulo Cabral de Araujo e Osmar Mac Dowel.  
FINALIZANDO:  
Esquecidos do mundo real, deslembrados de que nossa tarefa era e é contar a dor dos infelizes, tivemos que aderir ao mundo encantado da Musica e ficamos, durante muitos instantes, absortos no misterioso egredo da melodia, no feitiço das notas que os surpreendentes magos do violão nos impuseram, deslumbrantemente.  
(Continúa na 4ª. página)



... que até o poeta Rogaciano Leite, em função de reporter, aderiu... Vemo-lo, á direita num "dueto" com o célebre violonista Aliardo Freitas. Entre eles, o Dr. Tarcisio Soriano Aderaldo, presidente do VIOLÃO CLUBE

# *Análise das Atas*

- 1945 e 1962
- catorze registros
- objeto de relato formal
- forma sucinta,  
incompleta ou apenas  
para registrar a  
presença de visitantes  
ilustres





*"Violões Clube do Ceará"*

Sociedade de Cultura Musical

Fundada a' 24 de ABRIL de 1945

---

---

**// VIOLÃO CLUBE DO CEARÁ //**

Sociedade de Cultura Musical.

Fundada a' 21 de Abril de 1945.

---

---

23

Ata n.º 1

Ata da sessão inaugural da Sociedade  
diversional "Violas Club do Ceará" rea-  
lizada na data de 24 de Abril de 1945.

Nos vinte e dois dias do mês de Abril  
do ano de mil, novecentos e quarenta e cinco, às  
9,30 horas, na sede provisória, à Rua Senador  
Alencar, n.º 161 - altas - sob a presidência do sr.  
Chamando Coercia Paiva, realizou-se a sessão de  
fundação do "Violas Club do Ceará", sociedade  
de carácter recreativo, independente de qualquer  
partido político ou religioso, e que propugnerà, úni-  
ca e exclusivamente, a difusão e incentivar a cultura  
do violão moderno, baseada na escola racionalista  
de Francisco Tinoco - glória do violão internacio-  
nal. O sr. Presidente iniciou os trabalhos da ses-  
são dizendo dos fins da sociedade, e convidando os  
seguintes consócios para comporem a Direcção: Presi-  
dente António Trumond Filho; Vice-dito António Esme-  
raldo Sobrinho; 1.º Secretário Francisco Aljando  
Kseligrac; 2.º dito José Patricio Descua; Secretário  
Aljando de Freitas Guimarães; Em seguida o  
presidente disse que considerava os consócios acima  
empenhados nos cargos se a unanimidade  
dos presentes concordasse com a sua indica-  
ção. Pela ordem, o sr. António Trumond Filho  
(agradou) com a palavra agradeceu a indicação  
do sr. Chamando Coercia Paiva, salientando de  
seu gosto e pedindo que os presentes, por unani-  
midade, aclamassem o sr. Chamando Coercia  
Paiva como Presidente da "Violas Club do Ceará",  
pela sua dedicação e pelo seu esmero em

Ao Violão Dist.  
do Beira a minha  
maior impressão é a  
Musica de Jorja  
Amusaada, particularmente  
aos elementos componentes da  
sua Orquestra. São tais como  
Aarmado, Alar do Drummer e  
cyo cyo, com os quais compatilhei  
de momentos de verdadeira  
infernoade.  
José Brasileiro  
16-12-45

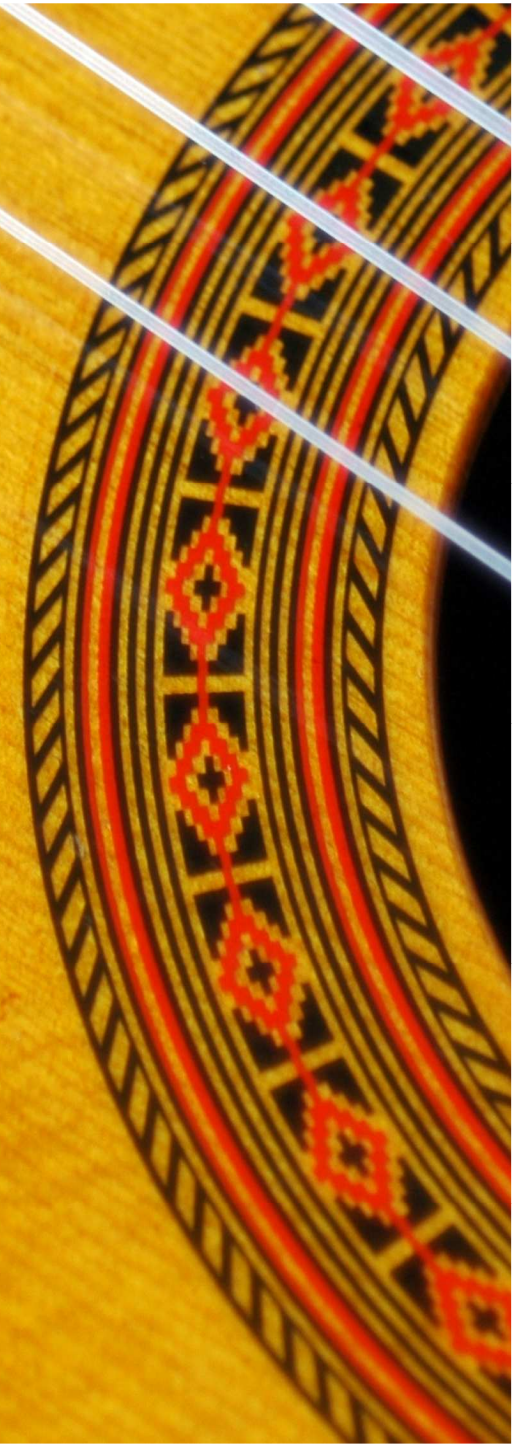
# ***Cadência Perfeita Maior***

## **Violão, o sucesso!**

Características  
próprias

extensão  
sonora,  
riqueza  
harmônica,  
baixo custo  
e o peso  
reduzido

forte  
caráter  
socializado

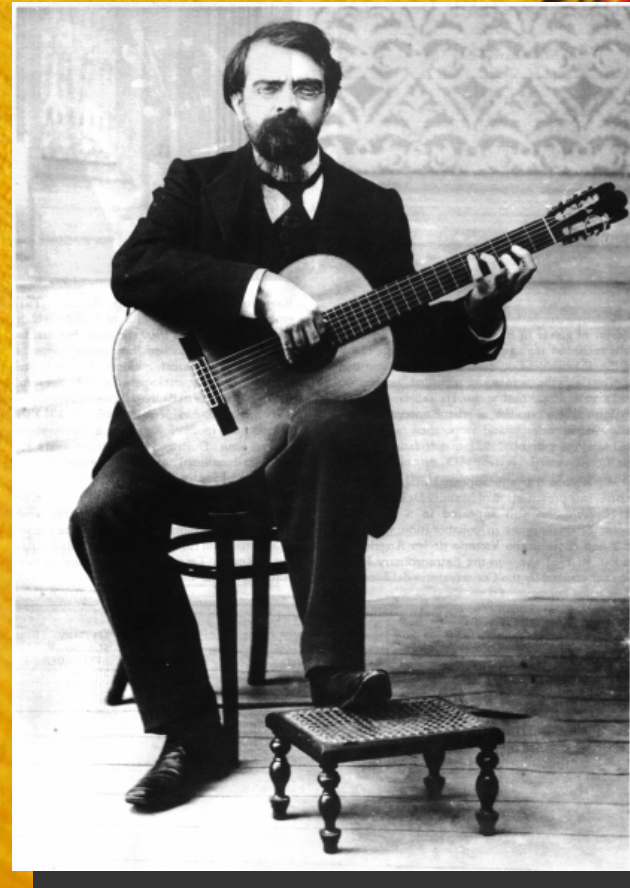


# *Primeiras músicas*

## Fatos e fotos

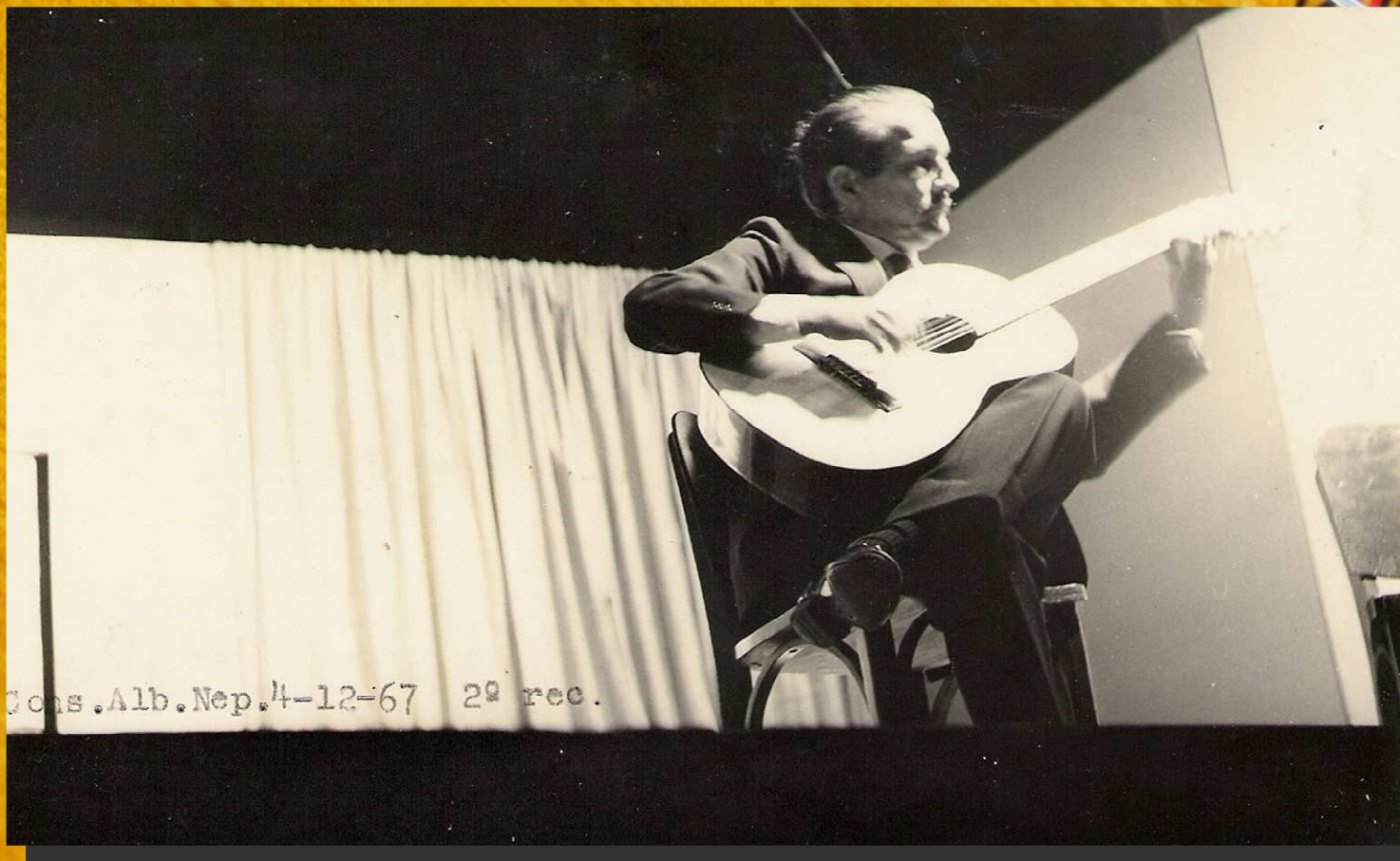
Raramente os critérios técnicos defendidos pelo violonista Francisco Tárrega são seguidos.

O que sugere haver dúvidas ou informações imprecisas sobre o que ele realmente propôs.



Francisco Tárrega (1852 -1909)





Cons. Alb. Nep. 4-12-67 29 rec.

# 15 anos de Violão Clube do Ceará



Aleardo Freitas e Fabio Girão  
No Clube dos Advogados



29 recital-Cons. Alb. Nep. on 4-12-67







# *Primeiras músicas*

## *Qual é a música?*

violonista espanhol Francisco Tárrega revolucionou a técnica violonista por meio do que rotulou de Escola Tárrega.

conjuga uma teoria e um método

repertório musical

## Violão Clube do Ceará

Programa para hoje, 15 de julho de 1945, às 9,15 horas, em sua sede provisória à Rua Senador Alencar 161, altos;

### 1a. PARTE

- 1o.—Caixinha de Música—de Isaias Savio—executada por M. Golinac.
- 2o.—Te Recuerdo—de Guilherme Gomez—por M. Golinac.
- 3o.—Serenata—de Schubert Bernardino—por João Lima.
- 4o.—Recordando—choro de João Pernambuco—por João Lima.
- 5o.—O teu sofrer—valsa de Donizetti—por Alvaro Maia.
- 6o.—Dime que si—valsa—por F. Soares.
- 7o.—Olhos Negros—canção russa—de Alcardo—por Alcardo.

### 2a. PARTE

- 1o.—Souvenir d'un rêve—de Barrios Soares—por F. Soares.
- 2o.—Estudo—de F. Soares—idem.
- 3o.—Arlete—valsa de Alcardo—por Alcardo.
- 4o.—Dança Ritmada n. 1—de Alcardo—idem.
- 5o.—Interrogando—choro de J. Pernambuco—por F. Soares.
- 6o.—Elegie—Massenet—M. Cortez—por M. Golinac.
- 7o.—Emilse Maria—valsa de Armando Paiva—Alcardo—por Alcardo.
- 8o.—Pequeno Pescador—Estudo de Soares—por Soares.

## No Violão Clube do Ceará

### A brilhante matinal de domingo

—Trabalhar, trabalhar, rapaz. Alcardo, como filho bom, ficou substituindo seu genitor. E eu, que o conheci tanto, e sabia quanto ele desejava que seu filho não vivesse só para o sonho, mas também para a realidade, lembrei-me daquele conto oriental, que nos diz que um rei tinha dois filhos. Um vivia da quimera, outro do real. Um preferia as sementes que dessem frutos; o outro, as que produzissem flores. Já à morte o velho chamou o sábio, e perguntou a qual dos dois filhos deveria deixar a coroa de sua cabeça e o cetro de sua mão. Alcardo encarnou aqueles dois filhos do oriente. Vive de sonho e de realidade, de flores e frutos. E, hoje, se o sábio fosse consultado sobre quem deveria receber a herança paterna, ele diria: —Dá ao Alcardo, que sonha e trabalha. «O trabalho faz bem a todos. E um pouco de sonho não faz mal a ninguém...»

28 Outubro, 1937.

atuação em prol de uma das artes mais populares no Brasil.

Da Diretoria do Violão Clube do Ceará pedem-nos convidemos todos os socios e apreciadores do violão para a reunião íntima que terá lugar domingo próximo à hora do costume em sua sede social à rua S. Alencar. 161 (altos).

## Violão Clube do Ceará

Sociedade de Cultura Musical  
Sede Provisoria—Rua S. Alencar, 161-altos

### Amanhã 2.º Recital, às 9,15 horas

#### 1a. PARTE:

- 1—Três da manhã—Valsa-arranjo e execução por J. Lima.
- 2—Elegie—Massenet—M. Cortez por J. Lima
- 3—Lucia—valsa de O. Cirino por J. Borges
- 4—Preludio 20 de Chopin—Savio por M. Golinac
- 5—Estudo em forma de valsa de M. Golinac pelo autor.
- 6—Corante—Bach—Savio por Soares.
- 7—Nara—Valsa de Soares pelo autor.
- 8—Dança n. 1 de Soares pelo autor.
- 9—Princesita—polka de Alcardo pelo autor.
- 10—Tristeza—Canção ritmada de Alcardo pelo autor.

#### 2a. PARTE

- 1—Mazurka n. 1 de Savio por M. Golinac.
- 2—Rebolço—Choro de J. Pernambuco pelo Lima.
- 3—Ao luar—Valsa de Levino por Lima.
- 4—Sons de Carrilhões de J. Pernambuco por J. Borges.
- 5—Crepusculo de H. Brito pelo Mario Camara.
- 6—Emily—Valsa de Alcardo de Freitas pelo autor.
- 7—Celebre Serenata de H. Toselli—Gazcon por Alcardo.
- 8—Doce misterio da vida—arranjo em Tremulo de Alcardo pelo autor.
- 9—Estudo de F. Soares por F. Soares.
- 10—Reverie de Schuman Bernardino por Soares.

#### 3a. PARTE

Numeros variados.

GAZETA DE NOTÍCIAS de 21/7/45

Sessão de Violão



- Ata nº 3 -

5

Ata da sessão relativa ao 2.º Recital do  
"Violão Clube do Ceará", realizada hoje, Domingo,  
dia 22 de Julho de 1945 =

Às sete e dois dias do mês de julho do ano  
de mil novecentos e quarenta e cinco, às 9,15 ho-  
ras da manhã, na sede provisória e sob a pre-  
sidência do Sr. Armando Correia Paiva, teve  
início a sessão de apresentações do 2.º Recital  
do "Violão Clube do Ceará".

No recinto da sede provisória, com a presença  
de cultores e admiradores da arte violonística  
no Ceará, sob a orientação do festejado músico  
contemporâneo e grande amigo do "Violão Clube  
do Ceará", Sr. Pedro Veissins, foi dado início  
à apresentação do seguinte programa, já  
anteriormente divulgado no periódico local  
"Fogeta de Notícias", por gentileza do nosso pre-  
sidente e valeroso socio-cooperador - Sr. Antonio  
Jumond Filho:

1.ª Parte

Lucia - valsa de Oscar Cyprino - solista José Borges  
Prelúdio 20 - de Chorin - Savio - " M. Galignac  
Estudo em forma de valsa - Galignac - " o autor  
Princesita - minuetto - Almeida Freitas - " o autor  
Fruiteira - canção-pithorada - " " o autor

2.ª Parte

Maçurca nº 1 - Igairo Paiva - solista M. Galignac  
Sons de Carrilhões - J. Pernambuco - " José Borges  
Emily - valsa de Almeida Freitas - " o autor  
Clube Srenata - Toseli - Fuscon - " Almeida Freitas  
Foco Místico da Vida - unaním. em tremelo - Almeida Freitas

### Ata nº 2

Ata da sessão referente ao 1.º Recital do "Violão Clube do Ceará", realizada hoje, Domingo, dia 15 de Junho de 1945.

- Nos quinze dias do mez de junho de 1945, Domingo, ás 9,15 hs da manhã, na sede provisória, sob a Presidencia do Sr. Armando Correia Paiva, e a presença dos consocios e demais apreciadores do "Violão Clube do Ceará", teve lugar a apresentação do 1.º Recital Oficial de musicas de violão, classicas e populares, o qual obedeceu ao seguinte programma, publicado no brilhante e popular orgão da imprensa citadina - "Fogeta de Noticias", que desde o inicio desta agremiação, vem, democraticamente, colaborando nas suas colunas, pelo engrandecimento do "Violão Clube do Ceará".

#### PROGRAMA DO DIA:

##### 1ª PARTE:

- 1 - CAIXINHA DE MUSICA - SAVID - por M. GOLIGNAC
- 2 - TE RECUERDO - G. GOMEZ - " "
- 3 - SERENATA - SCHUBERT - BERNARDINI - por J. LIMA
- 4 - INTERROGANDO - JONGO - J. PERNAMBUCO - " "
- 5 - O TEU SOFRER - DONIZETH - LIMA - " A. MAIA
- 6 - DIME QUE SI - OTÉO - SAVID - " F. SOARES
- 7 - OLHOS NEGROS - CANARO - ROSSA - ALEARDO - " ALEARDO

##### 2ª PARTE:

- 1 - VALSA SERTANEJA - F. SOARES - " F. SOARES
- 2 - ESTUDO - F. SOARES - " F. SOARES
- 3 - ARLETE (VALSA) - ALEARDO - " ALEARDO

VIOLÃO CLUBE DO CEARÁ  
— E —  
SOCIEDADE DE CULTURA ARTISTICA  
APRESENTAM



*Maria Luisa Anido*  
CELEBRE VIOLONISTA ARGENTINA

*Violão Clube do Ceará*  
e  
*Sociedade de Cultura Artística*  
APRESENTAM  
NO TEATRO JOSÉ DE ALENCAR  
CONCERTO DE VIOLÃO

POR

*Maria Luisa Anido*

19/08/1957

PROGRAMA — DIA 19 ÀS 20, 30

I

R. VILLAR . . . . .	Canção Leonesa
GRANADOS . . . . .	Dança n.º 5
MORENO TORROBA . . . . .	Fandanguillo
ALBENIZ . . . . .	Asturias

II

HAENDEL . . . . .	Sarabande
MOZART . . . . .	Andante (3.ª Sonata)
TARREGA . . . . .	Trêmolo (Sueno)
TARREGA-LLOBET . . . . .	Variações sobre a "Jota"

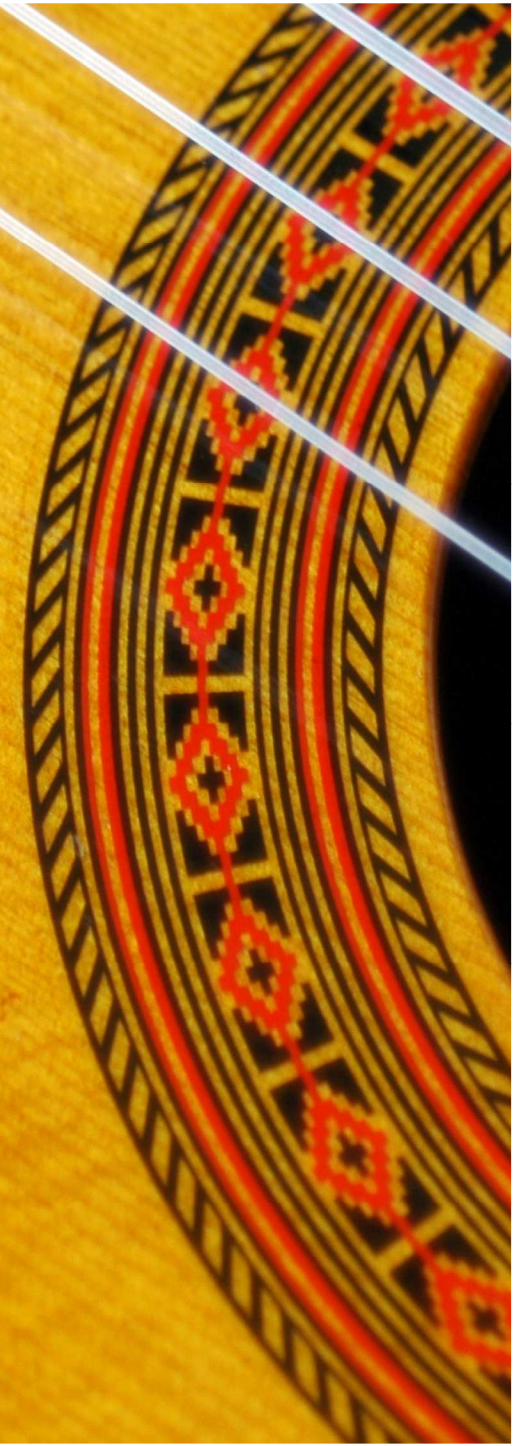
III

F. ESPERON . . . . .	Canção Mexicana
VILLA-LOBOS. . . . .	Prelúdio III
PONCE . . . . .	Minueto (homenagem a Sor)
AGUIRRE. . . . .	Triste n.º 4
MARIA LUISA ANIDO. . . . .	Prelúdio Pampeano
MARIA LUISA ANIDO. . . . .	Aire Norteño

## COMPOSIZIONI ORIGINALI

TITOLO	PAGINA	NUMERAZ. CATALOGO PUJOL
ADELITA ( <i>mazurka</i> ) . . . . .	9	1
ALBORADA ( <i>capriccio</i> ) . . . . .	10	2
CAPRICHIO ARABE ( <i>serenata</i> ) . . . . .	12	3
EL COLUMPIO . . . . .	15	6
DANZA MORA . . . . .	16	4
DANZA ODALISCA . . . . .	18	5
JOTA ( <i>Gran jota de concierto</i> ) . . . . .	20	39
GRAN VALS EN LA . . . . .	31	40
LA CARTAGENERA ( <i>sobre motivos populares</i> ) . . . . .	34	42
PAVANA . . . . .	41	52
LAS DOS HERMANITAS ( <i>vals</i> ) . . . . .	42	43
MARIA ( <i>gavota</i> ) . . . . .	44	46
MARIETA ( <i>mazurka en la menor</i> ) . . . . .	46	47
MAZURKA EN SOL MAYOR . . . . .	48	49
MINUETO . . . . .	50	50
PEPITA ( <i>polka</i> ) . . . . .	52	68
ROSITA ( <i>polka</i> ) . . . . .	54	70
SUENO ( <i>mazurka</i> ) . . . . .	55	71
TANGO . . . . .	56	74
VALS ( <i>en re</i> ) . . . . .	58	76
MALAGUENA . . . . .	60	48
PAQUITO ( <i>vals en do</i> ) . . . . .	62	75
ISABEL ( <i>vals</i> ) . . . . .	64	41

# Acordes Finais

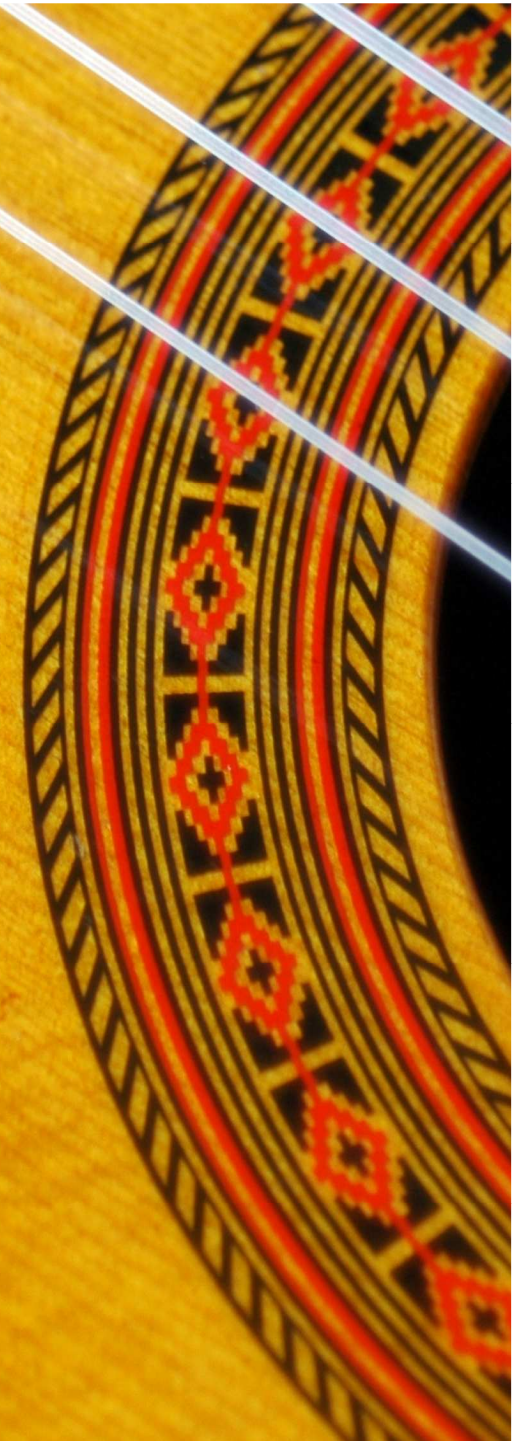


# ***Acordes Finais***

O Violão Clube do Ceará foi um dos principais, se não o principal, agente que operou no campo artístico cearense no período de 1945 a 1962.

Violão Clube do Ceará declara aderir às propostas do violonista espanhol Francisco Tárrega como estratégia de valorização e distinção social no interior do campo artístico cearense.

*O habitus* incorporado era predominantemente o da música popular.



# ***Acordes Finais***

Fica evidente, com base nas fontes que poucos violonistas do Violão Clube sabiam ou até mesmo adotavam o que verdadeiramente propunha a escola de Francisco Tárrega em termos de técnica e repertório.

A escola “racionalíssima “ de Tárrega era, na verdade, para eles, uma forma de obter reconhecimento cultural e um fator legitimador de suas práticas musicais na ambiência de uma cidade em processo de urbanização e cosmopolitização.

Apesar disso, é forçoso reconhecer que a existência do Violão Clube do Ceará teve importância fundamental na consolidação de uma cultura “violonística” de Fortaleza em sintonia como o que ocorria com as outras cidades do País na direção de valorizar os aspectos musicais genuinamente brasileiros.





Para o Violão  
Club do Ceará  
esta pequena  
letra em homenagem  
Vieira Celestino  
Fontalves

26-10-1947  
audição no Violão  
Clube do Ceará







Alexardo Rogo... F... G...  
2.1-4-5+

