



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO BRASILEIRA

EDDY LINCOLLN FREITAS DE SOUZA

**JOSÉ MÁRIO DE ARAÚJO: MEMÓRIA E TRAJETÓRIA NA CONSTITUIÇÃO DO
CAMPO DE ENSINO DO VIOLÃO NO CEARÁ**

FORTALEZA

2018

EDDY LINCOLLN FREITAS DE SOUZA

JOSÉ MÁRIO DE ARAÚJO: MEMÓRIA E TRAJETÓRIA NA CONSTITUIÇÃO DO
CAMPO DE ENSINO DO VIOLÃO NO CEARÁ

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de doutor em Educação. Área de concentração: Educação Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Rogério.

FORTALEZA

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S237j Souza, Eddy Lincolln Freitas de Souza.

José Mário de Araújo : Memória e trajetória na constituição do campo de ensino do violão no Ceará /
Eddy Lincolln Freitas de Souza Souza. – 2018.
136 f. : il. color.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação
em Educação, Fortaleza, 2018.

Orientação: Prof. Dr. Pedro Rogério.

1. José Mário de Araújo. 2. Memória. 3. Trajetória. 4. Violão. I. Título.

CDD 370

EDDY LINCOLLN FREITAS DE SOUZA

JOSÉ MÁRIO DE ARAÚJO: MEMÓRIA E TRAJETÓRIA NA CONSTITUIÇÃO DO
CAMPO DE ENSINO DO VIOLÃO NO CEARÁ

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de doutor em Educação. Área de concentração: Educação Brasileira.

Aprovada em: ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Pedro Rogério (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Luiz Botelho Albuquerque
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Ewelter de Siqueira e Rocha
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Prof. Dr. Giann Mendes Ribeiro
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN)

Prof. Dr. José Maximiano Arruda Ximenes de Lima
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE)

Prof. Dr. Francisco Weber dos Anjos
Universidade Federal do Cariri (UFCA)

Em memória de José Mário de Araújo e todos os que contribuíram com a constituição do campo de ensino do violão no Brasil.

AGRADECIMENTOS

Ao Deus onipotente, pelas graças ao longo da minha trajetória.

A Sr^a Celina Aparecida Freitas Rodrigues, minha mãe, mulher vencedora, entusiasta que sempre acreditou na minha boa índole, no sucesso do meu trabalho e na minha vitória, mesmo diante de tantas adversidades e percalços que a vida nos trouxe.

Ao Sr. Alberto Lima de Souza, meu pai, por ter possibilitado os meus estudos, pelo grande apoio na música, na vida, e principalmente, por ter despertado o meu amor pelo violão, mediante as suas inesquecíveis interpretações no instrumento.

Ao meu tio Eugenio Lima de Souza, pelos ensinamentos no violão e preciosas lições para a vida inteira.

A Maíra Nobre de Castro, minha esposa, companheira de vida, grande incentivadora e inspiração constante.

Aos meus filhos amados Letícia Teles e David Montenegro, aos também tão amados Davi Nobre e Pedro Nobre, filhos que Deus me deu pela sua infinita graça.

Ao meu orientador Pedro Rogério por ter acreditado e tecido orientações muito pertinentes na elaboração desta tese.

Aos professores Ewelter Rocha, Maximiano Arruda Ximenes, Luiz Botelho e Gianni Mendes Ribeiro, por terem aceitado participar da banca, pela leitura atenta e contribuições a esta pesquisa.

Aos meus amigos Hobson Cruz, Gesner Farias, Saulo Monte e Edmilson Cardoso, por todo apoio e torcida ao longo da minha trajetória acadêmica e musical.

Ao alunos, amigos e colegas de IFCE pelos constantes aprendizados.

“O passado é uma construção e uma reinterpretação constante, e tem um futuro que é parte integrante e significativa da história” (Jacques Le Goff).

RESUMO

Este trabalho de pesquisa retrata a memória e trajetória do violonista e professor José Mário de Araújo, em meio as suas contribuições para a constituição de um campo de ensino do violão em Fortaleza-CE. Nessa perspectiva, o pesquisador elaborou um recorte que buscou compreender: O processo de formação do *habitus* musical do agente, os capitais e as formas de apropriação, as estratégias que ele se utilizou para tornar-se agente legitimador e referência no ensino de violão. A metodologia utilizada para operacionalização dessa pesquisa é de natureza qualitativa. Nesse sentido foram utilizadas técnicas como abordagem biográfica, análise de fotografias, arquivos, entrevistas, bem como, estudos que envolvem a praxiologia de Pierre Bourdieu e os conceitos de memória, trajetória e micro história. No que concerne a fundamentação teórica utilizada, merecem destaque os trabalhos de Bourdieu (2012; 2011; 2009; 2004; 1996), Ginzburg (2006), Peixoto (2011), Candeau (2014), Momberger (2012) e Certeau (1982). Os resultados apontaram que a busca pela legitimidade do violão junto à sociedade, tornou-se possível por meio de uma série de estratégias que culminaram no surgimento de um campo de ensino do instrumento no Conservatório de Música Alberto Nepomuceno. No contexto da cidade de Fortaleza-CE, José Mário de Araújo é apontado na pesquisa como principal agente legitimador do campo de ensino do violão, resultado das ações de apropriação de capital cultural que posteriormente, foi internalizado e convertido em vantagens.

Palavras-chave: José Mário de Araujo. Memória e trajetória. Violão.

ABSTRACT

This research project portrays the memory and trajectory of guitarist and teacher José Mário de Araújo, in the midst of his contributions to the creation of a guitar teaching field in Fortaleza-CE. In this perspective, the researcher elaborated a clipping that sought to understand: The process of training the agent's musical habitus, capitals and forms of appropriation, the strategies that he used to become a legitimating agent and reference in guitar teaching. The methodology used for the operationalization of this research is qualitative in nature. In this sense, techniques such as biographical approach, analysis of photographs, archives, interviews, as well as studies that involve the praxisology of Pierre Bourdieu and the concepts of memory, trajectory and microhistory were used. As regards the theoretical basis used, it is worth mentioning the works of Bourdieu (2012, 2011, 2009, 2004, 1996), Ginzburg (2006), Peixoto (2011), Candeau (2014), Momberger (2012) and Certeau . The results pointed out that the search for the legitimacy of the guitar with society became possible through a series of strategies that culminated in the emergence of an instrument teaching field in conservatories and universities, places that by their very nature have authority legitimize through the curriculum. In the context of the city of Fortaleza-CE, José Mário de Araújo is pointed out in the research as the main legitimating agent of the guitar teaching field, resulting from the appropriation of cultural capital that was later internalized and converted into advantages.

Keywords: José Mário de Araujo. Memory and trajectory. Guitar.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Maria Livia São Marcos.....	26
Figura 2 – Programa oficial dos cursos de violão dos conservatórios	43
Figura 3 – Programa oficial dos cursos de violão dos conservatórios	44
Figura 4 – Programa oficial dos cursos de violão dos conservatórios	45
Figura 5 – Programa oficial dos cursos de violão dos conservatórios	46
Figura 6 – Programa oficial dos cursos de violão dos conservatórios	47
Figura 7 – Programa oficial dos cursos de violão dos conservatórios	48
Figura 8 – Programa oficial dos cursos de violão dos conservatórios	49
Figura 9 – Capa da revista “O Violão”	56
Figura 10 – João Pernambuco, de pé à esquerda, Augustin Barrios, sentado, e Quincas Laranjeira à direita, na loja O cavaquinho de ouro, no Rio de Janeiro em 1929	60
Figura 11 – Josefina Robledo	62
Figura 12 – Programa do concerto de Augustin Barrios no Salão Nobre do Jornal do Comércio, na ocasião da sua primeira viagem ao Rio de Janeiro	63
Figura 13 – Programa do concerto de Josefina Robledo no Rio de Janeiro, em 24 de setembro de 1917	64
Figura 14 – Programa do concerto de Josefina Robledo no Rio de Janeiro, em 24 de setembro de 1917	64
Figura 15 – Jodacil Damasceno	65
Figura 16 – Antônio Rebelo	67
Figura 17 – Antônio Rebelo, à esquerda e Isaías Sávio, no concerto a dois violões, na Escola Nacional de Música em 1938	68
Figura 18 – Oswaldo Soares	70
Figura 19 – Método do professor Oswaldo Soares	70
Figura 20 – Cartaz de divulgação do concerto de Josefina Robledo em São Paulo, 1917 ...	71

Figura 21 – Isaías Sávio	73
Figura 22 – Professor Afonso Vieira da Silva	74
Figura 23 – Vital Medeiros	75
Figura 24 – Antônio Carlos Guedes	76
Figura 25 – Geraldo Ribeiro	76
Figura 26 – Equipe da Missão de Pesquisas Folclóricas	81
Figura 27 – Violas	83
Figura 28 – Músicos paraibanos em 1938	83
Figura 29 – O cantador paraibano Manuel Galdino Bandeira	84
Figura 30 – Reis do Congo	84
Figura 31 – Dilermando Reis	88
Figura 32 – Trecho da partitura da partitura Xodô da Baiana, de Dilermando Reis	89
Figura 33 – Capa da partitura da música “Capricho Árabe”, de Francisco Tárrega	96
Figura 34 – Capa da partitura da música “Gôtas de lágrimas”, de autoria do compositor Mozart Bicalho	98
Figura 35 – José Mário de Araújo, dez 1967	90
Figura 36 – Página de rosto do programa da formatura da turma de canto coral em dezembro de 1967	91
Figura 37 – Concludentes da turma de canto coral, em dezembro de 1967	91
Figura 38 – Nota do professor Miranda Golignac, publicada na revista Violão e Mestres, , 1967	102
Figura 39 – Anúncios sobre aulas de violão	104
Figura 40 – Matéria publicada na revista Violão e Mestres sobre o Círculo Violonístico Villa Lobos	106
Figura 41 – Programa do 1º recital do Círculo Violonístico Villa Lobos	107
Figura 42 – José Mário de Araújo e Juanita Maria Golignac	108

Figura 43 – Método de violão baseado na escola de Tárrega	111
Figura 44 – Francisco Tárrega	112
Figura 45 – José Mário de Araújo ministrando aula no Conservatório de Música Alberto Nepomuceno em dez de 1973	113
Figura 46 – Livro Escola Moderna do Violão	114
Figura 47 – Método de Ferdinando Carulli	115
Figura 48 – José Mário de Araújo, 1979	120
Figura 49 – José Mário de Araújo, 1999	120
Figura 50 – Ilustrações sobre os tipos de toque	121
Figura 51 – Matéria de jornal sobre a ida de José Mário de Araújo e seus alunos ao X Seminário Internacional de Violão em Porto Alegre-Rs	122

SUMÁRIO

1	CONSIDERAÇÕES INICIAIS, OBJETIVOS E JUSTIFICATIVA.....	13
1.1	Interseções	17
1.2	Trajetórias que se encontram, movidas pelo violão	17
2	PERCURSOS TEÓRICOS, METODOLÓGICOS, E OS HIBRIDISMOS NA REVISÃO LITEROMUSICAL	20
2.1	As entrevistas	20
2.2	A fotografia como instrumento de construção da realidade	23
2.3	Campo, <i>habitus</i> e capital cultural	27
2.4	A revisão de literatura e outros percursos nas ideias que se entrelaçam	29
3	ENREDOS SOBRE A MEMÓRIA DO PROFESSOR JOSÉ MÁRIO DE ARAÚJO	38
3.1	O violão e o projeto modernista de Mário de Andrade	40
3.2	Enredos variantes sobre a memória de José Mário de Araújo	50
3.2.1	<i>Educação Musical no espaço escolar; descontinuidades e implicações para o ensino de violão</i>	<i>51</i>
3.3	A busca por legitimidade e o contexto histórico social	52
3.4	As origens do campo de ensino do violão no Brasil	59
4	ENCADEAMENTOS NA FORMAÇÃO MUSICAL	78
4.1	Os princípios geradores do <i>habitus</i> musical	79
4.1.1	<i>O violão documentado na Missão de Pesquisas Folclóricas</i>	<i>80</i>
4.1.2	<i>A influência do rádio na constituição do <i>habitus</i> musical do professor José Mário de Araújo</i>	<i>86</i>
4.1.3	<i>O violão cearense nas ondas do rádio</i>	<i>92</i>
4.2	A chegada de José Mário de Araújo em Fortaleza e o princípio da formação violonística	95
4.2.1	<i>Articulações no campo musical; a chegada do ensino de violão no Conservatório de Música Alberto Nepomuceno</i>	<i>99</i>
4.2.2	<i>O ensino de violão na proposta pedagógica do professor José Mário de Araújo</i>	<i>109</i>
4.3	A viagem formativa aos semiários de Porto Alegre e a consolidação do <i>habitus musical</i>	116
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	124

REFERÊNCIAS	128
APÊNDICE A - LISTA DOS VIOLONISTAS CITADOS NA PESQUISA	134

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS, OBJETIVOS E JUSTIFICATIVA

Este trabalho de pesquisa retrata a história e memória do professor José Mário de Araújo (1939-2015), apontando para o processo de formação do seu *habitus* musical, e os capitais que foram necessários para que ele tenha se tornado referência no campo do ensino de violão em Fortaleza-CE. O agente que é aqui pesquisado dedicou-se ao ensino e difusão do violão por quarenta anos; além disso, vale destacar que ele foi o primeiro a ocupar a cátedra do ensino desse instrumento no Conservatório de Música Alberto Nepomuceno¹. Nesse lugar que por muito tempo foi à principal referência no que concerne ao ensino de música na capital cearense, JMA² pôde por meio de estratégias, conscientes ou não, conferir um grau de legitimidade ao violão, considerando que naquele período era inexistente a presença do seu ensino no currículo das instituições de ensino médio e superior do Ceará.

Cabe destacar que essa ausência não estava restrita a capital cearense. Esteve em curso na primeira metade do século XX e décadas seguintes, uma crescente busca pela legitimidade do violão junto à sociedade. Nos grandes centros musicais da Europa, por exemplo, o violonista espanhol Andrés Segovia (1893-1987) foi o principal expoente no que concerne a difusão e inserção do instrumento nas salas de concerto, sendo esse o primeiro passo para que posteriormente ele passasse a fazer parte do currículo de conservatórios e universidades.

O uruguaio naturalizado brasileiro Isaías Sávio (1900-1977), teve um papel relevante quando fundou a cadeira de violão no Conservatório Dramático Musical de São Paulo, no ano de 1947. É nesse período de tempo que aparece pela primeira vez em uma instituição de ensino o termo “violão clássico”. Cabe destacar que realizei uma revisão de literatura com o intuito de definir referido termo, mas não foi encontrada uma definição apropriada; no entanto, a partir de uma análise que envolve o contexto social onde ele aparece, pode-se afirmar que tal designação colaborou na estratégia de conferir legitimidade ao violão no âmbito dos conservatórios, instituições as quais tinham forte influência do piano e do repertório da música erudita.

A revista *Violão e Mestres*, que a época era um dos principais meios de articulação e divulgação do movimento violonístico nos anos de 1960 e década seguinte, documenta que no Brasil, assim como em outros centros musicais europeus, havia uma busca pelo reconhecimento do violão como instrumento digno das salas de concerto. Associá-lo a prática

¹ Essa instituição está localizada na cidade de Fortaleza-CE, com endereço na Avenida da universidade, nº 2210, Benfica.

² No decorrer do texto utilizarei em algumas ocasiões as iniciais JMA, em referência a José Mário de Araújo.

solista, cujo repertório incluía a obra de compositores consagrados, como por exemplo, J.S.Bach (1625-1750), colaborou com esse intuito, conforme demonstra o trecho abaixo:

O caráter de instrumento popular de acompanhamento, muito fácil de ser aprendido nesse sentido, afastou muito tempo o violão de nossas salas de concerto. Acrescenta-se a isso o fato de que raramente tivemos oportunidade, no passado, de ouvir bons intérpretes: um concerto de violão chegou, em alguns lugares, a ser encarado como uma curiosidade comparável à provocada por um concerto de serrote. Não se podia imaginar que o instrumento servisse para outra coisa além de acompanhamentos. Mas isso não foi privilégio nosso, brasileiro. Conta Andrés Segovia, em artigo publicado em “Guitar Review”, que na sua primeira apresentação, em 1924, ao público de Paris, nos salões da condessa Boisrouvray – reunião a que estavam presentes Heitor Villa Lobos e outros famosos músicos e críticos musicais da época – ao dizer que tocava Bach ao violão (esperava-se, devido à nacionalidade do violonista, uma série de improvisos de “flamenco”, efeitos de castanholas, etc.) [...] (VIOLÃO E MESTRES, 1964, p.15).

No artigo citado acima, ainda consta uma menção acerca do processo que envolve a busca de conferir legitimidade ao violão junto aos salões da alta sociedade, afirmando que era comum aos intérpretes tocarem obras que não foram escritas originalmente para o instrumento, mas “emprestadas” do repertório do piano ou violino. Mesmo os compositores que também eram violonistas, estavam demasiadamente ligados as regras tradicionais de harmonia, e tendo eles estudado essa disciplina no piano, criavam composições que mais pareciam transcrições de músicas escritas originalmente para esse instrumento. Foi somente com a descoberta das composições de Heitor Villa Lobos (1887-1959), e de clássicos da música para violão, como Fernando Sor (1778-1839), Mauro Giuliani (1781-1829), dentre outros, que se começou a pensar em um repertório próprio, que tomasse por base aspectos idiomáticos do instrumento (VIOLÃO E MESTRES, 1964).

No que concerne de forma específica às atividades envolvendo o ensino de violão no Brasil, é possível afirmar que ele começa a ter maior visibilidade quase simultaneamente ao seu processo de legitimação junto à sociedade, considerando que por muito tempo o instrumento esteve associado aos boêmios, malandros e seresteiros. Nesse percurso Isaías Sávio deu a sua contribuição no sentido de divulgar o violão em recitais, programas de rádio, palestras, e mais tarde na televisão, além de ser o pioneiro a institucionalizar o ensino de violão e elaborar a partir do contato com Miguel Llobet (1878-1938), uma escola violonística brasileira baseada na obra de Francisco Tárrega (ALFONSO, 2009).

Na revista Violão e Mestres de 1964, consta uma longa matéria sobre Sávio, intitulada “O homem que não pode parar”. Nesse documento de valor histórico, aparece um dado que o pesquisador considerou relevante: O conteúdo de uma carta escrita por Sávio, datada em 07 de junho de 1945, endereçada ao Sr. Carlos A. Gomes Cardin Filho, a época administrador do

Conservatório Dramático Musical de São Paulo. No referido documento, consta claramente o intuito por parte de Sávio, de fundar a cadeira de violão naquela instituição, algo que ocorreu em 1947. Para isso ele fez uma exposição de motivos, com intuito de justificar a necessidade de oficializar o curso de violão. A seguir transcrevo parte dessa carta:

[...] Considerando que a guitarra³ tem a sua literatura própria a partir do ano de 1500, e que no século XVII foi o instrumento por excelência aristocrático introduzindo-se em quase todas as cortes da Europa, inclusive a do Rei Luiz XIV, que foi aluno do notável compositor Robert de Visé: Considerando que nos séculos XVIII e XIX aparecem em toda Europa músicos célebres como Fernando Sor, Coste, Paganini, Schubert, Diabelli, Aguado e outros muitos, produzindo obras de alto valor musical e hoje pouco conhecidas pela absoluta falta de divulgação. [...] Considerando que no período romântico surgem guitarristas como Tárrega, que sensibiliza a escola moderna da guitarra, deixando-nos obras de um elevado valor artístico. Considerando que muitas obras de Bach, como a Chaconne, que em um concerto realizado em Paris por Segovia, a crítica afirma que dificilmente em outro instrumento se pode obter os feitos que se requerem a essa obra, como nos presenteia a guitarra, e tendo em conta também que muitas obras de Scarlatti, Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven e os românticos se encontram transcritas para o instrumento; [...] a guitarra por suas altas qualidades, tem tomado um grande impulso, estando hoje nos principais salões e teatros de concertos do mundo. [...] Considerando finalmente o brilho que teria a apresentação de discípulos desse conservatório em países estrangeiros, transmitindo a mensagem musical dos compositores brasileiros, com grandes e incomparáveis efeitos de aproximação entre os povos e propaganda dos respectivos países; me apresento para pedir que seja aberta uma cátedra de guitarra no Conservatório Dramático Musical de São Paulo, que V. S. dirige com tanto acerto e espírito de renovação e progresso.

Na mesma revista, mas em reportagem posterior, consta a notícia que em 22 de dezembro de 1948, o jornal “A GAZETA” publicava:

O Conservatório Musical e Dramático de São Paulo assinalou este ano a primeira formatura na classe de violão. Esse é um acontecimento sem dúvida merecedor de particular registro, entre as numerosas notícias de formatura que nesta época normalmente se contam. O violão era um instrumento que entre nós não ingressaria, até um ano atrás, na esfera das disciplinas convencionadas do estudo de música, sem embargo da sua posição destacada nos cursos oficiais das outras nações sul americanas (VIOLÃO E MESTRES, 1964, p.08).

Diante do exposto até aqui, o pesquisador considerou a relevância da figura de Isaías Sávio para a difusão e ensino institucionalizado de violão no Brasil. Especificamente na cidade de São Paulo, ele foi um dos principais articuladores, conforme atesta o registro a seguir:

³ “Não se sabe se o instrumento, com o nome de ‘guitarra’, foi introduzido na Europa medieval pelos árabes ou se era nativo do continente. Termos relacionados a ‘guitarra’ ocorrem na literatura medieval a partir do século XVIII, mas podem se referir a instrumentos como a guiterna. Sua história na Europa remonta ao Renascimento; durante o século XV surgiu uma guitarra de 4 ordens de cordas, tendo muito em comum com o alaúde e a vihuela. A guitarra espanhola foi introduzida no Brasil pelos portugueses provavelmente no século XVIII, sendo chamada de ‘violão’. Desde então tornou-se extremamente popular, formando uma escola de renome internacional (SADIE, 1994, p.996-997).

Havia muita gente, diz-nos o maestro. Cultivavam o violão com fé, mas no seu candor exotérico peculiar aos violonistas de algumas décadas, conservavam-se dispersos, talentos isolados e estanques. Não constituíam um grupo. Era preciso uni-los. Sim, é isso que Sávio representou, principalmente. O traço de união. Seu ecletismo violonístico e o resultado claro de sua escola conferiram densidade à sua autoridade de mestre. Havia tabus e foi difícil dissipá-los. Mas o mestre sabia o que estava falando. Não impunha: demonstrava. A união de todos em torno dele foi natural. Um passo importante no caminho do progresso. (VIOLÃO E MESTRES, 1964, p. 2).

Considerando a referência que foi Isaías Sávio para o ensino de violão na cidade de São Paulo, aponto nesse trabalho para a relevância do professor José Mário de Araújo para a legitimidade do violão, e consolidação de um campo envolvendo o ensino desse instrumento na cidade de Fortaleza-CE. Também demonstro a partir dos capítulos seguintes algumas das suas contribuições, e de como essas puderam conferir legitimidade ao instrumento, culminando posteriormente com a sua chegada ao currículo das IES (Instituições de Ensino Superior) do Ceará. Assim, essa pesquisa pretende responder como se constituiu o *habitus* violonístico de José Mário de Araújo, e de como ele pôde conferir legitimidade ao violão na cidade de Fortaleza-CE.

A inexistência de fontes documentais que tratem sobre esse agente, torna-se motivo para estudá-lo, no sentido de que compreender a sua trajetória significa também entender como se deu a sua influência para a constituição e operacionalização de um campo envolvendo o ensino de violão no contexto institucional cearense.

Ainda na fase inicial de elaboração dessa pesquisa, os levantamentos prévios foram levando o pesquisador a perceber que as práticas pedagógicas e musicais do professor JMA, basicamente estavam ancoradas em um repertório contido na obra violonística e didática de dois agentes bastante citados na história do violão: O primeiro espanhol, Francisco Tárrega (1852-1909), o segundo, aquele que foi um dos principais responsáveis pela sistematização do ensino e da prática do violão solista no país, o uruguaio radicado brasileiro, Isaías Sávio (1900-1977). Desse modo, é relevante para a história e memória do violão cearense, compreender as estratégias que foram utilizadas pelo agente pesquisado, no intuito de conferir legitimidade ao instrumento no campo musical, junto a isso sua fundamentação pedagógica, suas concepções e métodos utilizados no âmbito do seu espaço de atuação. Certamente isso é algo que levará a estabelecer uma conexão com a história social do violão no Brasil, e especificamente no Ceará, algo ainda pouco explorado e discutido no âmbito da pesquisa acadêmica. Desvelar essa teia de relações possibilitará aos interessados na temática em

questão, tecer hipóteses, compreender e elaborar conclusões acerca de como se originam e/ou podem se perpetuar as mais diversas práticas musicais.

1.1 Interseções

Essa pesquisa tem uma relação intrínseca com o gosto do pesquisador pelo universo que envolve o ensino de violão. Iniciei os meus estudos sistemáticos no instrumento aos 15 anos, no curso de iniciação ao violão da Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (EMUFRN), isso no ano de 1993. Regressei a Fortaleza e aqui fui aluno do professor Rogério Lima, na Escola de Música Tocata⁴. Nesse período de tempo aprendi a ler partituras, já que antes eu lia música por cifras, ou seja, outro tipo de notação que comumente é utilizada no repertório da música popular. Vale destacar que essa escolha teve a influência do meu pai, o médico e violonista Alberto Lima de Souza, e do meu tio Eugênio Lima de Souza, professor de violão da EMUFRN, pessoas a que atribuo o início da constituição do meu *habitus* musical como violonista.

O *habitus* é uma das categorias que ajuda no processo que envolve o estudo do objeto. Sistematizada pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu (1930-2002), ela é importante na presente pesquisa pelo fato de possibilitar compreender, como o conjunto de disposições incorporadas e internalizadas ao longo de uma trajetória, conduz um agente a realizar determinadas escolhas em detrimento de outras. O caminho escolhido certamente será determinante para uma história de vida, e conseqüentemente, implicará em ações que acarretarão desdobramentos junto a determinado campo social. Assim, mediante um olhar atento para trajetória do pesquisador, é possível concluir que a constituição do *habitus* musical foi determinante para o seu encontro com o professor JMA.

1.2 Trajetórias que se encontram movidas pelo violão

O primeiro contato com o agente pesquisado se deu em meados do mês de maio de 1999, no Conservatório de Música Alberto Nepomuceno (CMAN)⁵. Ali era onde ele lecionava, e eu já ouvira diversas vezes falar do seu trabalho como professor de violão.

Considerando que eu já tinha familiaridade com o repertório solista para o instrumento, buscava naquele momento obter um aperfeiçoamento com alguém que pudesse

⁴ Situada na Rua Silva Paulet 1422, Aldeota, Fortaleza-CE.

⁵ A partir desse momento utilizarei a sigla CMAN.

trazer contribuições, seja no que concerne a uma postura mais apropriada, ou mesmo considerações em torno de aspectos relacionados à interpretação, dedilhados e digitações; e aí entendendo que tais pontos são fundamentais para uma execução musical de excelência. Sabia por meio de outros agentes ligados ao violão, que JMA era um professor que tivera aulas com grandes expoentes do instrumento, conhecidos até mundialmente. Além disso, o referido professor teve entre seus alunos, agentes que se destacavam no cenário musical da cidade, outros que inclusive posteriormente, vieram a merecer destaque como violonistas e professores do instrumento; fatos esses estudados outrora na minha dissertação de mestrado intitulada: *Habitus* e campo violonístico nas instituições de Ensino Superior do Ceará (FREITAS, 2013).

Diante das informações relatadas aqui, fui ao encontro do professor. Na recepção do CMAN recebi a informação de onde ele estava ministrando aula, e subi por uma escada bem estreita, onde no final deparei-me com uma pequena sala. Nesse recinto estavam alguns móveis com portas de vidro, e era notório o grande quantitativo de partituras, além daquilo que não poderia deixar de faltar, os violões. Naquele momento o professor JMA estava no intervalo de aula. Diante disso identifiquei-me, falei do meu desejo de estudar violão, do quanto tinha ouvido falar dele. Nessa circunstância ele solicitou que eu tocasse uma música, e sem que sequer eu percebesse, começou a ministrar uma aula. Com a experiência que tenho hoje, destaco inicialmente a sua paciência e generosidade, já que ele estava dedicando gratuitamente o seu tempo livre para realizar apontamentos a um desconhecido até então. Suas observações se relacionaram a postura correta das mãos direita e esquerda, sobre a relação entre o instrumento e o meu corpo, e isso mediante a associação de possibilidades quanto à maneira de extrair uma maior projeção de som no violão. Finalmente, o professor teceu ponderações referentes à interpretação da obra musical por mim executada, o Estudo nº 3 do italiano Matteo Carcassi⁶.

Posterior a esse momento conversamos sobre música, violão, as suas idas aos seminários internacionais da Faculdade de Música Palestrina, seus consequentes contatos com nomes até hoje conhecidos no cenário violonístico mundial como Carlos Barbosa Lima (1944), Álvaro Pierri (1953) e o quarteto Martínez Zárate⁷. Por fim, ele relatou sobre o seu

⁶ Florença, 1792 - Paris, 16 de janeiro de 1853.

⁷ Primeros integrantes (1968): Jorge Martínez Zárate, Graciela Pomponio, Eduardo Frassón, Horacio Ceballos. (1973) Miguel Angel Girollet substituiu E. Frassón. (1990) Claudio Magnano substituiu H. Ceballos e Jorge Labanca M. A. Girollet. Actuales integrantes (2012) Marcelo Cosentino substituiu C. Magnano, Jorge Labanca, Oscar Vazquez Paz, e Hugo Zamora G. Pomponio.

encontro com o uruguaio Abel Carlevaro (1916-2001), que de acordo com Wolff, (2005, p. 1), “[...] foi um dos maiores expoentes da didática violonística do século vinte”.

Após aquela audição, e sem a formalidade peculiar dos exames de admissão, o professor JMA fez o convite para que eu estudasse com ele, mas acabei tendo poucas aulas, já que fui aprovado para cursar o bacharelado em violão na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), curso que era, e atualmente ainda é inexistente na cidade de Fortaleza.

Decorridos 11 anos nos encontramos no ano de 2010. Naquela ocasião eu estava na condição de recitalista e professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE), ele como homenageado no I Festival de Violão José Mário de Araújo. Aquela foi à última vez que o vi em um concerto de violão. No dia seguinte chegou a ministrar uma palestra sobre o seu trabalho da preservação da cultura violonística do Ceará, uma coletânea de partituras de compositores violonistas cearenses organizadas em dois álbuns. Na segunda edição do festival ele já não pôde participar, decorrência dos problemas de saúde que o acometiam. Sua ausência foi sentida pelo público presente, já que todo aquele movimento se dava em reconhecimento ao seu trabalho como violonista, professor, e impulsionador do movimento violonístico na capital cearense.

A partir do foi exposto até aqui, é possível perceber alguns pontos que serão tratados na presente pesquisa, os quais se relacionam com a trajetória do agente pesquisado. No decorrer desta tese, será possível conferir como o professor JMA, por meio das suas práticas pedagógicas e musicais, veio a se tornar figura de referência no ensino e difusão do violão na cidade de Fortaleza-CE.

2 PERCURSOS TEÓRICOS METODOLÓGICOS E OS HIBRIDISMOS NA REVISÃO LÍTERO MUSICAL

Considerando o presente objeto de estudo, a pesquisa é de natureza qualitativa, o que “implica uma partilha densa com pessoas, fatos e locais que constituem objetos de pesquisa, para extrair desse convívio os significados visíveis e latentes que somente são perceptíveis a uma atenção sensível” (CHIZZOTTI, 2008, p.28). Nessa perspectiva, a presente investigação inicia o seu percurso metodológico com uma ampla pesquisa bibliográfica em acervos pessoais, no intuito de reconstruir parcialmente a história que envolve a constituição do campo de ensino do violão no Brasil, e especificamente no Ceará. A partir daí outras fontes de pesquisa, como revistas de época especializadas em violão, matérias de jornais, teses, dissertações, programas de concerto e fotografias, ajudam a compreender e conseqüentemente evocar a trajetória e as memórias do agente pesquisado. Vale destacar que ficou evidente a partir das primeiras pesquisas junto ao arquivo pessoal do professor JMA, que ele estava consciente das principais tendências, estratégias de legitimação do instrumento, bem como, dos principais eventos relacionados à prática e ao ensino do violão no Brasil.

No que concerne a análise da formação do *habitus* do agente pesquisado, ela ocorre principalmente a partir de um estudo minucioso da sua biblioteca. Isso possibilitou o acesso a jornais de época que noticiavam os seus feitos enquanto violonista e professor, programas de concerto, partituras, fotografias e demais materiais que tinham uma relação intrínseca com as suas concepções pedagógicas e musicais, algo a ser exposto de forma mais detalhada no decorrer desse trabalho. Nessa perspectiva, parti da premissa que as suas leituras de mundo influenciaram as escolhas, os caminhos e estratégias de legitimação do instrumento por ele adotadas no campo do ensino de violão da cidade de Fortaleza-CE. A tradução desse arcabouço de informações foi um percurso que iluminou o objeto desse trabalho de pesquisa, realizado mediante uma detalhada análise das fontes documentais. A seguir são trazidos alguns instrumentos que possibilitaram a operacionalização dessa pesquisa.

2.1 As entrevistas

Na presente investigação, as entrevistas se constituem como importante fonte de dados, um instrumento eficaz para análise e fundamentação da pesquisa. Elas foram realizadas junto a familiares, amigos, e ex-alunos do agente. Ao longo do processo, tiveram o objetivo de compreender o contexto histórico social vivido pelo agente, a maneira como se

deu a sua construção de significados e leituras de mundo, o seu *habitus*; de modo a descrevê-los e alinhá-los ao mecanismo que se propõe a desvelar o objeto. É importante perceber que esse instrumento de análise, possibilita o conhecimento em torno da trajetória de um agente ainda anônimo para muitos violonistas brasileiros, e isso no momento em que, pelos problemas de saúde que o acometiam, já não podia relatar sobre a sua própria história de vida.

Considerando a escassez de publicações que tratem sobre o agente pesquisado, e especificamente sobre o ensino do violão no Ceará, as entrevistas agregaram valor no que concerne a coleta e análise dos dados. Nesse sentido elas foram tratadas como possibilidade real de abordar temas que se relacionavam ao objeto, no intuito de iluminar a trajetória de vida do agente, os significados e valores que ele atribuiu a sua formação musical, e finalmente, os desdobramentos de seu trabalho pedagógico. Nessa perspectiva, Rosa; Arnoldi (2008) sugerem que já no momento da entrevista, tenha sido realizada uma prévia visualização do contexto externo, cultural e histórico em que o agente pesquisado está inserido. Assim, devo relatar que nas entrevistas, foi importante dirigir-me aos entrevistados como pesquisador, mas também como violonista e professor, alguém que estava junto ao agente pesquisado pelo sentido e valor que em comum, dávamos ao violão. Essa estratégia gerou proximidade junto a alguns entrevistados, principalmente a família de JMA. Essa estratégia também possibilitou o estabelecimento de um grau razoável de confiança, algo que ficou materializado em informações e dados que dificilmente teriam sido possíveis de coletar por outras vias.

As entrevistas foram realizadas a partir de um roteiro, pensado a partir de temas norteadores os quais buscaram abordar: O início da trajetória musical e violonística do agente; o músico educador, o articulador e impulsionador do violão no campo musical; os impactos da sua trajetória para a legitimidade e operacionalização de um campo envolvendo o ensino de violão na capital cearense. Esses temas tiveram o intuito de orientar o pesquisador em um diálogo⁸, aonde as perguntas iam sendo formuladas de forma natural, sem o rigor característico das entrevistas semi-estruturadas.

O conhecimento teórico acerca dos processos que envolvem uma boa entrevista foi quesito importante na pesquisa. Nesse sentido, coube ao pesquisador buscar considerar a subjetividade dos momentos, estando sensível ao estado emocional do informante, as suas atitudes, aos valores atribuídos que deveriam ou não ser confrontados. Por fim, a escolha do

⁸Optei por um roteiro onde eu pudesse conduzir um diálogo com os entrevistados a partir de temas específicos. Nesse sentido as perguntas iam sendo formuladas de forma mais natural, como se houvesse uma conversa de caráter mais informal, sem o rigor das entrevistas semi-estruturadas.

melhor momento e local para realização da entrevista, sempre que possível esteve de acordo com o desejo do entrevistado.

As entrevistas alinhadas a pesquisa bibliográfica, possibilitaram conhecer sobre a formação do *habitus* musical do agente pesquisado. Essa categoria por sua vez, possibilitou compreender os princípios geradores que orientaram determinadas práticas e/ou escolhas, algo de fundamental importância no sentido de reconstruir e conhecer parcialmente os fenômenos intrínsecos a realidade. Nessa perspectiva convém evocar a leitura de Berger; Luckmann (2009), que nos ensinam ser possível afirmar, que a realidade é pertencente aos fenômenos, ou seja, fatos independentes da nossa vontade. Por sua vez, o conhecimento desses fatos atesta que os fenômenos são reais, e possuem características específicas. Nessa perspectiva, o conhecimento do *habitus* musical de JMA ofereceu subsídios para uma narrativa coerente com a realidade, já que essa categoria pode ser entendida como o produto da história que orienta as práticas, podendo essas ter um caráter individual ou coletivo, assim:

[...] ele garante a presença ativa das experiências passadas que, depositadas em cada organismo sob a forma de esquemas de percepção, de pensamento e de ação, tendem, de forma mais segura que todas as regras formais e que todas as normas explícitas, a garantir a conformidade das práticas e sua constância ao longo do tempo. Passado que sobrevive no atual e que tende a se perpetuar no porvir ao se atualizar nas práticas estruturadas de acordo com seus princípios, lei interior por meio da qual se exerce continuamente a lei de necessidades externas irredutíveis às pressões imediatas da conjuntura, o sistema das disposições está no princípio da regularidade [...]. (BORDIEU, 2009, p.90).

Considerando o entendimento dessa categoria, e mediante uma articulação com as entrevistas, buscou-se compreender o passado pelo presente, desvelando a origem dos fenômenos concretizados nas práticas, nos objetivos e ações, algo que por sua vez, teve sua origem nas disposições incorporadas e internalizadas pelo agente objeto da pesquisa. A maneira como se trabalhou essa categoria, articulou-se ao intuito de construir uma leitura com maior amplitude, revelando aspectos que relacionassem a singularidade de uma trajetória, com a pluralidade das relações estabelecidas mediante as afinidades de gosto.

Nessa perspectiva o pesquisador revela o espaço onde esteve o agente pesquisado, trazendo outra categoria de análise denominada de campo, compreendida na pesquisa como:

[...] o universo no qual estão inseridos os agentes e as instituições que produzem, reproduzem ou difundem a arte, a literatura ou a ciência. Esse universo é um mundo social como os outros, mas que obedece a leis sociais mais ou menos específicas. A noção de campo está aí para designar esse espaço relativamente autônomo, esse microcosmo dotado de suas leis próprias. Se, como o macrocosmo, ele é submetido a leis sociais, essas não são as mesmas. Se jamais escapa às imposições do macrocosmo, ele dispõe, com relação a este, de uma autonomia parcial mais ou menos acentuada. (BOURDIEU, 2004, p. 20).

Nesse sentido, convém destacar a relação existente entre o agente pesquisado e os desdobramentos de sua trajetória no ensino e legitimidade do instrumento nas instituições. Assim, essa questão é tratada na pesquisa mediante o diálogo com áreas de conhecimento distintas, a exemplo da Sociologia, Musicologia Histórica, Educação e Antropologia. Esse olhar decorre da necessidade de tratamento adequado das fontes documentais, fruto de uma minuciosa coleta e organização de informações que foram coletadas durante o processo de pesquisa. É possível afirmar que juntas e organizadas, elas se constituíram como parte importante da memória do agente, algo que por sua vez, também exigiu da parte do pesquisador, subsídios teóricos metodológicos capazes de relacionar e compreender dentre tantos outros aspectos relevantes; como algo tão singular que é a trajetória, tem desdobramentos no coletivo, bem como, na legitimidade do instrumento e consolidação do campo de ensino do violão no Ceará. Nessa perspectiva, essa tese foi elaborada a partir de entrevistas, fotografias, livros da biblioteca do agente e demais registros relacionados à sua memória. Convém destacar que o JMA também foi um colecionador de discos, mas por motivos alheios a vontade do pesquisador, não foi possível analisar o seu conteúdo até a conclusão dessa tese.

2.2 A fotografias como instrumentos de construção da realidade

As fotografias que são apresentadas no decorrer da pesquisa se mostram como instrumentos de análise e construção da realidade. Encontradas em grande maioria nas edições das revistas *Violão e Mestres*, certamente um dos mais importantes canais de divulgação do instrumento no Brasil da década de 1960, esses registros são muito singulares por contextualizarem um período histórico onde os violonistas primeiramente buscaram legitimar o instrumento perante a sociedade, e posteriormente, oficializar o seu ensino junto aos conservatórios. Esse contexto é trazido para a pesquisa pelo fato do agente ter atuado por quarenta anos no CMAN, mantendo relações sociais com professores de outros estados, e tendo conhecimento do que vinha ocorrendo no Brasil dentro desses espaços de educação musical. Nesse sentido, convém apontar que a fotografia no Brasil, por volta dos anos de 1940 e 1950, estava muito associada às atividades de clubes espalhados pelo Rio de Janeiro, São Paulo e outras capitais, e priorizavam gerar uma memória de sua produção (NOGUEIRA; MICHELON, 2011). Considerando que nesse momento, o campo de ensino do violão no Brasil buscava se afirmar no contexto das instituições de ensino oficiais, muitos foram os

registros fotográficos que tinham o intuito de revelar uma produção em torno do movimento relacionado ao instrumento no Brasil. Desse modo, é importante considerar que:

No âmbito do registro da trajetória dos intérpretes, a fotografia é importante recurso para estudar a significação simbólica e o personagem que o intérprete constrói frente ao público. Misto do olhar do fotógrafo e da sua própria intencionalidade, estas imagens permitem uma leitura que desconstrói as suas significações mais imediatas e busca enxergar novos sentidos combinado iconografia, iconologia, contexto e história de vida dos intérpretes. Enviadas pelos intérpretes as instituições que promoveriam os concertos [...] Tais fotografias eram utilizadas para publicidade dos concertos, eram impressas nos jornais e revistas ilustrando as notícias e ainda nas capas dos programas dos recitais [...]. (NOGUEIRA; MICHELON, 2011, p. 8).

Diante da natureza dessa pesquisa, que envolve um objeto onde as relações sociais, as práticas didáticas e musicais se referem a um tempo passado, que não permitiu ao pesquisador uma observação direta, o olhar da pesquisa acaba também se dirigindo ao campo de estudos da Musicologia Histórica. Nessa perspectiva, é importante compreender que essa área de conhecimento na contemporaneidade, não se restringe mais apenas as fontes tradicionais de análise, como as partituras e os aspectos composicionais ou analíticos. É possível afirmar que são cada vez mais frequentes as pesquisas que buscam compreender o contexto de criação das obras, das práticas musicais e ações dos agentes no campo social. Nesse sentido as fotografias se configuram como instrumentos bastante úteis na análise do objeto. Esses documentos em sua grande maioria vieram acompanhados de textos, matérias e informações acerca do contexto em que elas foram extraídas. Outras fotografias, as que não vieram acompanhadas de registros escritos; por meio da pesquisa bibliográfica prévia e análise das entrevistas, pôde o pesquisador concretizar o objetivo inicial, que foi o de desvelar o sentido das mesmas, contextualizá-las e chegar a deduções e/ou conclusões elucidativas na pesquisa.

Mediante esses apontamentos, é importante ainda destacar que as lembranças do passado não se reconstroem apenas por meio de fontes orais. Embora estes sejam instrumentos relevantes na construção e reconstrução da realidade, as fotografias também são essenciais em meio à elaboração de uma narrativa histórica. Nessa perspectiva Peixoto (2011, p. 22) convida a refletir que: “o tempo torna-se humano na medida em que ele está articulado de maneira narrativa; já o discurso é significativo na medida em que ele desenha traços de uma existência temporária”. Assim, vale sublinhar que as fotografias guardam a memória de um grupo, de um tempo vivido que também é capaz de evocar histórias, lembranças e imagens que até certo ponto, dialogam com o presente por meio de realidades que foram construídas ao longo da trajetória de um agente ou grupo social.

Por meio do uso dessas imagens podem ocorrer verdadeiros ritos de memorização e integração de gerações, algo que tem sido muito explorado pela Antropologia Visual, a partir do procedimento de *feedback*; que consiste basicamente em incitar as pessoas a discorrer sobre as imagens do outro e de si. Trata-se de por em evidência o universo social que o pesquisador pretende abordar, trabalhando constantemente a relação que se estabelece entre a história, o tempo e a memória.

A transitoriedade no universo das fotografias presentes no acervo do agente permitiu ao pesquisador até certo ponto, evocar a sua memória e história de vida, os seus vínculos temporais e sociais; considerando que elas se tratam de verdadeiros documentos históricos que, mediante um olhar atento do campo da antropologia, transfiguram-se em instrumentos eficazes para objetivar o outro. No caso específico das fotografias utilizadas no âmbito dessa pesquisa, elas vieram a colaborar em algumas circunstâncias até mais do texto, no sentido de que apresentaram as idéias no mesmo, revelaram atributos materiais, como por exemplo, o violão, os agentes e a posição por eles ocupada. Nessa perspectiva:

Os objetos e os bens materiais, orgulhosamente exibidos pelas pessoas retratadas, podem reforçar a intenção de construir uma determinada autoimagem, acentuando imageticamente um sentido de identificação, de sucesso ou de *status* social de indivíduos ou de grupos de indivíduos. [...] Posturas, poses, gestos, indumentárias e objetos pessoais exibidos como importantes atributos materiais, funcionam como elementos que reforçam os sentimentos de dignidade social, referências estratégicas da construção da autorepresentação desejada. (ÁGUEDA, 2011, p.135-136).

A Fotografia abaixo exemplifica bem esse tipo de análise. Trata-se de uma ilustração que ocupa uma página inteira, e se refere a uma matéria que objetiva noticiar acerca da volta de um programa de televisão organizado pelo departamento artístico de Violões Giannini⁹. Consta na matéria a seguinte informação:

Para inaugurar esta nova fase do programa, em homenagem à sensibilidade e aos dotes artísticos da mulher brasileira, foi escolhida a concertista Maria Livia São Marcos, cujas apresentações no país e no estrangeiro confirmam sua categoria indiscutível de artista internacional (VIOLÃO E MESTRES, 1965, p.40).

⁹ Esse programa chamava-se “Violões e Mestres”, e ia ao ar às segundas-feiras no horário de 15 hs. Tinha uma frequência mensal.

Figura 1 – Maria Livia São Marcos



Fonte: Violão e mestres, 1965.

Caso não houvesse acesso ao texto, ou mesmo ocorresse o desconhecimento da identidade da violonista, seria possível deduzir que se tratasse de uma figura representativa. Essa análise parte da relação do objeto de destaque (o violão) com a indumentária, o local em que foi tirada a fotografia (provavelmente em um teatro, em situação de concerto), a fisionomia compenetrada da executante que ao mesmo tempo, transparece tranquilidade e atenção no momento da *performance*. Finalmente, aparece em destaque à figura feminina que ao violão inspira certo requinte, mas é possível também extrair que a posição do corpo da executante em relação ao instrumento, certamente demonstra um conforto peculiar ao daqueles que estão familiarizados com o seu ofício. Esses apontamentos suscitam algumas interrogações: Quem essencialmente ela é? Como foi que ela se formou e de onde fala? O que foi necessário para que ela viesse a se tornar figura de referência? Nessa perspectiva algumas categorias são apresentadas na pesquisa, e dão suas contribuições no sentido de desvelar o objeto dessa tese.

2.3 Campo, *habitus* e capital cultural

O sociólogo francês Pierre Bourdieu sistematizou algumas categorias que colaboram nas reflexões que se desenvolvem ao longo dessa tese, são elas: Campo, *habitus* e capital cultural. Para (BOURDIEU, 1996, p.21), o *habitus* possibilita “[...] dar conta da unidade de estilo que vincula as práticas e os bens de um agente singular ou de uma classe de agentes”. Ainda de acordo com o autor, a noção de *habitus* é importante para lembrar que todos têm uma história individual e coletiva, de que somos produtos dessa história, de uma educação que está associada a determinado meio. Desse modo, essa categoria ajuda a compreender que a maneira de ser, perceber e estar no mundo, é produto da incorporação de uma complexa rede de estruturas sociais. Nesse sentido, situar a relação entre singularidade e pluralidade na história de um agente, é um dos mecanismos a que o pesquisador recorre nessa tese. Esse processo de análise e construção da realidade tem o intuito de trazer à tona as memórias, o *habitus* do agente, as identidades, escolhas, e, a partir desse conjunto, perceber, analisar os desdobramentos da vida do pesquisado, que em Fortaleza-CE, exerceu um papel legitimador no que concerne ao ensino, difusão e prática do violão em um espaço formal de ensino, no seu caso, o CMAN.

A partir do ingresso em uma instituição capaz de legitimar o conhecimento, constituiu-se a gênese de um espaço social que é denominado na pesquisa como campo. Considerado um espaço bastante peculiar, pode ser compreendido como “[...] o universo no qual estão inseridos os agentes e as instituições que produzem, reproduzem ou difundem a arte, a literatura ou a ciência”. (BOURDIEU, 2004, p.20). Esse espaço por sua vez possui regras mais ou menos específicas, sendo desse modo marcado por disputas, exercícios de poder, monopólios, estratégias, autoridade, interesses e lucros. Considerando esse contexto, a pesquisa buscou situar o agente sob um olhar atento para sua memória e trajetória. Ela aparece intrinsecamente ligada aos seus interesses, suas estratégias de legitimação que de forma consciente ou não, contribuíram para o reconhecimento e afirmação de um campo relacionado ao ensino de violão.

Essa pesquisa aponta para episódios na trajetória de JMA que de certo modo, tiveram implicações na legitimidade do ensino de violão no âmbito do CMAN, e conseqüentemente no seu trabalho de músico e professor. O princípio do ensino de violão no conservatório representou à chegada de um instrumento cuja origem no Brasil, está bastante ligada ao universo da música popular. Isso se contrapunha as atividades didáticas e musicais de uma instituição que tinha o quadro docente composto predominantemente por professores de piano

e canto (SCHRADER, 2002). Quando o professor JMA ingressou no conservatório, que a época era considerado uma das principais referências no ensino de música em Fortaleza, deu início a um processo que perduraria pelas décadas seguintes, uma busca pelos chamados [...] monopólios da autoridade científica (capacidade de falar e agir legitimamente, isto é, de maneira autorizada e com autoridade) (ORTIZ, 2003, p.112).

A noção de capital cultural, presente na obra de Bourdieu (2012), colabora no sentido de compreender situações de desigualdade no desempenho, as quais ocasionam situações de êxito ou fracasso. De acordo com esse autor, os economistas são aparentemente precisos ao tentarem explicar a relação entre a taxa de lucro proveniente do investimento educativo, e o valor econômico que foi destinado para essa finalidade. Desse modo, esquecem de considerar o mais oculto e determinante dos investimentos, a transmissão do capital cultural. Tal como uma propriedade, ele pode vir a tornar-se parte integrante do sujeito, um “*habitus*” cuja transmissão não pode ocorrer instantaneamente, como um título de nobreza. Assim, necessita de tempo para a sua incorporação, e passado o período necessário para que se concretize a sua aquisição, como que por alquimia, transfigura-se em capital simbólico, que, tal como o patrimônio hereditário, pode ser convertido em prestígios e méritos decorrentes dessa aquisição. Por outro lado, os suportes materiais como escritos, pinturas, partituras, instrumentos musicais e discos, são perfeitamente transmissíveis em sua materialidade. No entanto, Bourdieu (2012) alerta para o fato de que aquilo que se transmite facilmente, com a rapidez e eficácia semelhantes ao capital econômico, é na verdade a propriedade materializada. No entanto, convém destacar que não basta apenas ser o possuidor da propriedade, mas antes disso, é essencial ter os códigos necessários para decifrá-la. Assim, para que haja a incorporação, é preciso o trabalho prévio de inculcação e assimilação, e isso certamente demanda tempo.

Finalmente, o capital cultural quando institucionalizado, permite a sua objetivação por meio do diploma, sendo uma espécie de certidão de competência perante os pares, que inclusive pode garantir o valor em dinheiro de determinado capital escolar. Na conclusão dessa tese o pesquisador aponta os capitais que possibilitaram o professor JMA conferir legitimidade a prática e ao ensino de violão no Ceará.

2.4 A revisão de literatura e outros percursos de idéias que se entrelaçam

Conforme já afirmado anteriormente, são inexistentes trabalhos acadêmicos que discorram sobre o agente pesquisado, ou mesmo que abordem a gênese do campo de ensino do violão e os agentes que operam o mesmo. O trabalho de Costa (2010), por exemplo, trouxe uma abordagem em torno do Violão Clube do Ceará, que foi um grupo de músicos que, entre os anos de 1945 e 1962, tiveram o intuito exclusivo de executar músicas ao violão. Esta tese busca compreender os processos que culminaram no surgimento dessa instituição no cenário musical, bem como os seus discursos, os mecanismos utilizados para a legitimação de suas práticas, idéias e o repertório executado pelos agentes. Assim, é uma leitura que se destina aos que se propõem a compreender as origens das práticas musicais envolvendo o violão solista em Fortaleza.

A pesquisa de Freitas (2012) faz uma análise da constituição do campo violonístico nas instituições de Ensino Superior do Ceará, trazendo uma análise da constituição do *habitus* musical dos seus professores de violão. No decorrer do trabalho são apresentados temas referentes ao início da profissionalização dos violonistas no Ceará, e de modo ainda embrionário, levanta a hipótese da importância do professor JMA para a inserção do ensino de violão nas universidades cearenses. Tratando-se de uma pesquisa de mestrado, essa temática ficou em segundo plano, considerando que não era pertinente ao objeto estudado. Apesar disso, ela traz leituras que colaboram com essa tese, dentre elas, merece destaque “O violão, da marginalidade à academia: Trajetória de Jodacil Damasceno” (ALFONSO, 2009). Esse livro aponta que o violão é um instrumento que está em uma linha muito tênue entre o preconceito e o prestígio. Sua contribuição para a pesquisa se dá por meio dos caminhos metodológicos que são apontados para descrever a trajetória do agente pesquisado, a realidade social a qual ele estava inserido, o contexto social dos violonistas brasileiros que de algum modo, marcaram o seu lugar na história por meio de estratégias em prol da legitimidade e oficialização do ensino do instrumento nos cursos de grau superior do país. Finalmente, essa obra desvela a história de vida de Jodacil Damasceno, ao mesmo tempo em que dialoga com a trajetória do violão no Brasil

A proposta metodológica apresentada na pesquisa de Alfonso (2009) também serviu de inspiração para desvelar o objeto apresentado no âmbito dessa pesquisa. Contudo, não deixo de alertar para as fronteiras sociais e históricas, construídas no amparo da força, ou de

um poder simbólico¹⁰ que se manifesta desde o tempo de Brasil colônia. Considero que não por acaso, São Paulo no ano de 1971, tenha tido a primeira Licenciatura em Música – Instrumento (Piano, Violino e Violão). Também não foi casual o fato do movimento violonístico ter se desenvolvido muito no contexto do Rio de Janeiro e São Paulo, inclusive sendo desses estados os primeiros professores de violão a atuarem nos conservatórios de música e no Ensino Superior. Nesse período não havia nenhum violonista formado, e os que assumiram os cargos nos cursos de graduação, receberam autorização do Conselho Federal de Educação, ou receberam o título de Notório Saber. (ALFONSO, 2009). Paralelo a essa realidade, o primeiro professor de violão a atuar em universidade cearense, nesse caso a Universidade Estadual do Ceará (UECE), foi professor Marcos Maia, por meio de concurso público no ano de 1986, portanto 15 anos depois de iniciado o processo da inserção do ensino do instrumento nas universidades.

Conforme já foi apontado anteriormente, são inexistentes publicações acerca do agente pesquisado, e ainda pouco se conhece acerca do contexto histórico e social envolvendo o violão na cidade de Fortaleza; desde o ano de 1939, data de nascimento do professor JMA, até o ano de sua morte, ocorrida em 2015. Nesse sentido o pesquisador buscou considerar as relações entre passado e presente, buscando conhecer sobre a formação do habitus de JMA, verificando os capitais acumulados que contribuíram para que ele tenha vindo a se tornar figura de referência no ensino de violão em Fortaleza, conferindo inclusive legitimidade ao instrumento no âmbito das instituições de ensino.

No intuito de conhecer, compreender e analisar a trajetória do agente pesquisado, o contexto social apareceu como algo indissociável da sua história de vida. Nesse momento o pesquisador se deparou novamente com a escassez de fontes diretas acerca do agente, algo que por sua vez direcionou a pesquisa para biblioteca de JMA. Diante disso seria inevitável pensar na obra de Carlo Ginzburg (2006), intitulada “O queijo e os vermes”. Esse livro é considerado um dos clássicos da micro-história, ou seja, um segmento da historiografia que se propõe a contar sobre a vida de pessoas comuns, que de outro modo, suas existências passariam despercebidas pelo mundo. JMA foi um de nós, veio ainda jovem, precisamente aos 18 anos de idade residir na cidade de Fortaleza-Ce. Certamente ele não foi um professor e violonista de projeção internacional, mas sua importância para o violão no Ceará não poderia passar despercebida, considerando os seus feitos, suas estratégias no campo que conferiram legitimidade a um instrumento outrora considerado de menor valor na sociedade.

¹⁰Pierre Bourdieu nos ensina que o poder simbólico está oculto. Aqueles que estão submetidos ao mesmo não conseguem percebê-lo, portanto, constitui-se como uma efetiva forma de dominação.

Voltando a obra de Ginzburg (2006), ela narra à história de um moleiro chamado Domenico Scandella, ou simplesmente, Menocchio. Esse personagem na idade média foi perseguido e condenado a fogueira da inquisição, e isso por proferir afirmações sobre a Virgem Maria, Cristo, e a concepção do universo. Considerando a distância temporal, o pesquisador poderia indagar: Como se constituiu essa narrativa, e que instrumentos o autor se utilizou para desenvolvê-la? Nessa perspectiva, a leitura acerca da história de Menocchio é relevante sob uma ótica historiográfica. Ela é construída com base em trechos do processo da inquisição, e nos diálogos transcritos que constam nesse documento, encontrados no ano de 1962 em Údine, uma comuna italiana da região do Friul-Veneza Júlia. Já no prefácio do livro, o autor afirma que seu trabalho não teria sido possível sem a farta documentação encontrada, algo que por sua vez, permitiu saber as leituras do personagem narrado, suas discussões, pensamentos, sentimentos que transitaram pela raiva, desespero, temor e esperança. Na concepção do autor, Menocchio foi um homem comum, um de nós, mas ao mesmo tempo, muito diferente. Sua narrativa foi concebida no intuito de reconstruir essa diferença, sua fisionomia, a cultura e o contexto ao qual ele se moldou (GINZBURG, 2006).

Agora considerando a natureza dessa tese, o pesquisador não poderia deixar de pensar por analogia nesse clássico da micro-história. O agente que é aqui pesquisado foi um de nós, tornou-se músico, professor, e como tal, vivenciou todas as dificuldades de um personagem que sem muitos recursos, veio do interior para residir na cidade. Chegando a Fortaleza estudou, fez diversos investimentos durante a sua trajetória, e veio a se tornar um dos maiores colecionadores de partituras e materiais relacionados ao violão no Brasil. Foi explorando essa informação que o pesquisador chegou à biblioteca do agente, lugar ao qual extraiu dados em materiais onde constam anotações, dedicatórias, revistas, recortes de jornal, grifos, livros com a data de aquisição colocada a mão pelo próprio JMA, além de partituras e programas de concerto.

A partir do contato com todo esse material, foi possível pressupor que JMA conhecia bem o que se passava no campo do ensino de violão no Brasil. Tal afirmação partiu de uma prévia leitura histórica e sociológica que contemplou o contexto musical ao qual ele estava inserido. A chegada do ensino de violão no CMAN representou um passo no caminho da legitimidade do instrumento em um contexto de ensino formal. Após esse primeiro momento o agente se utilizou de outras estratégias, considerando que aquele era um território de disputas, sendo o piano considerado instrumento de destaque.

Assim como JMA, outros violonistas brasileiros também travaram suas disputas em prol da oficialização do ensino de violão, bem como, pelo maior reconhecimento e presença

em espaços consagrados¹¹ do cenário musical. As questões que permeiam essa tese, acerca da importância do professor JMA para a legitimação do instrumento no campo musical e institucional no Ceará, referem-se à formação do seu *habitus*, às suas práticas pedagógicas e musicais, aos discursos pelos quais ele se utilizou para legitimar o violão no campo do ensino de violão, vindo inclusive tornar-se figura de referência no que concerne à história social do violão no Ceará.

No decorrer desse processo, foi imprescindível para a elaboração da pesquisa, a realização de uma abordagem que versasse sobre o início da constituição e consequente operacionalização do campo do ensino de violão no Brasil, algo que JMA conhecia bem, fazia parte da sua leitura de mundo!¹² Certamente esse conhecimento teve os seus desdobramentos em Fortaleza-CE, implicando nas estratégias utilizadas, nos capitais mobilizados e na prática dos agentes que faziam parte desse processo. Nessa perspectiva o entendimento do conceito de trajetória, o conhecimento das memórias e narrativas dos agentes, a coleta de dados, a pesquisa bibliográfica e as entrevistas, muito contribuíram no sentido de construir o aparato teórico e metodológico que ilumina o objeto dessa tese. Todo esse conjunto de informações também suscitou o imaginário do pesquisador, suas possíveis leituras e interpretações da realidade que envolve intrinsecamente, aspectos dialógicos nos âmbitos histórico, social, antropológico, educativo e musical.

Diante do que foi apresentado pelo pesquisador, convém apontar que Le Goff (2012), ensina que a história enquanto área de conhecimento está sempre no centro das controvérsias. Na sua obra “História e memória”, ele de maneira elucidativa, define a história como a ciência dos homens no tempo. Sobre essa definição, referido pesquisador também sublinha alguns aspectos relevantes em análises que se utilizam da história como fonte de pesquisa e interpretação de fenômenos sociais: O caráter humano, considerando que o homem delibera a natureza, e não o contrário; assim, os agentes são dotados de objetivos, fins e intenções, aspectos esses que não se deve negligenciar no processo de investigação dos fenômenos sociais (LE GOFF, 2012). Nessa perspectiva, ele ainda destaca que “[...] a história não só deve permitir compreender o presente pelo passado – atitude tradicional, mas também compreender o passado pelo presente” (LE GOFF, 2012, p.25). Diante dessas prerrogativas, buscou-se utilizar na elaboração dessa tese um método que não procurasse de forma ilusória, conduzir o presente para o passado, ou vice versa, mas que antes de tudo, considerasse as rupturas e discontinuidades, quer num sentido, quer noutro. Dito isso em outras palavras: “O

¹¹ Conservatórios de música e Cursos Superiores.

¹² Constatei isso por meio das fontes documentais que serão apresentadas no decorrer da pesquisa.

passado é uma construção e uma reinterpretação constante, e tem um futuro que é parte integrante e significativa da história” (LE GOFF, 2012, p.26).

No âmbito da pesquisa acadêmica em Educação, são numerosas as pesquisas na área da educação que retratam a história de vida e formação de professores (ARAÚJO, 2004; BETTI; MIZUKAMI, 1997; POLON, 2009). Frequentemente elas se utilizam da abordagem biográfica como material de pesquisa, no intuito de compreender o processo de formação e o contexto social que envolve os agentes pesquisados. Nessa teia de pensamento, vale mencionar que um dos mais novos campos de interpretação que oferece recursos analíticos profícuos, é aquele onde são estabelecidas correlações entre trajetórias e matrizes teóricas de pensamento. Nessa proposta as biografias e a reconstituição das memórias individuais, são entendidas como versões plausíveis da realidade e dos traços culturais, constituindo-se no todo como a memória social dos agentes pertencentes ao campo. Assim, podemos afirmar que reavivar a memória pode ser uma forma de compreender, e/ou desvendar o silêncio de uma geração, de um lugar, de um grupo social (PEIXOTO, 2011).

Os estudos acadêmicos que trabalham com a temática da história de vida de professores colaboram com o processo formativo de novos profissionais, algo que nem sempre esteve no foco da preocupação de muitos educadores. Em geral as pesquisas se concentravam muito mais na forma como os alunos aprendiam, do que na maneira com que os professores ensinavam ou construía o conhecimento (BETTI; MIZUKAMI, 1997). Paralelo a esse contexto, percorremos um momento de flexibilidade nas instituições de ensino sistematizado no Brasil, isto no que concerne ao reconhecimento conferido no âmbito acadêmico, dos saberes de pessoas que, por meio das experiências, conhecimento de mundo, sensibilidade e oralidade, os transmitem por meio de um processo pedagógico muitas vezes singular. Nessa perspectiva, é possível compreender que: “[...] assistimos ao desenvolvimento nos currículos, nomeadamente na formação de professores, de uma sensibilidade à história dos aprendentes¹³ e da sua relação com o saber” (JOSSO, 2004, p.19).

Considerando a natureza dessa tese, a pesquisa biográfica torna-se importante como instrumento de coleta e análise de dados. Este modelo é adequado, pela possibilidade de convocar questões relacionadas à constituição do indivíduo junto a uma complexa teia de relações históricas, sociais, culturais e políticas, de modo a delinear as representações que ele

¹³ Josso (2004, p.19), ensina que o termo aprendente começa a ser utilizado em nossa língua e difere de aprendiz. “[...] o termo aprendente quer enfatizar o ponto de vista daquele que aprende e o seu processo de aprendizagem”.

faz de si, e das suas relações com os outros (MOMBERGER, 2013). Referida pesquisadora ensina sobre os objetivos desse tipo de pesquisa:

O objeto da pesquisa biográfica é explorar os processos de gênese e de devir dos indivíduos no seio do espaço social, de mostrar como eles dão forma a suas experiências, como fazem significar as situações e os acontecimentos de sua existência. E, conjuntamente, como os indivíduos – pelas linguagens culturais e sociais que atualizam nas operações de biografização – contribuem para dar existência, para reproduzir e produzir a realidade social (“linguagens” tem aqui um sentido muito amplo: Códigos, repertórios, figuras de discurso; esquemas, scripts de ação etc.). Nessa interface do individual e do social – que só existem um por meio do outro, que estão num processo incessante de produção recíproca – o espaço da pesquisa biográfica consistiria então em perceber a relação singular que o indivíduo mantém, pela sua atividade biográfica, com o mundo histórico e social e em estudar as formas construídas que ele dá à sua experiência. Para dizê-lo de modo mais sintético: o objeto visado pela pesquisa biográfica, mediante esses processos de gênese socioindividual, seria o estudo dos modos desconstituição do indivíduo enquanto ser social e singular. (MOMBERGER, 2012, p.3).

A partir dessa exposição, é possível afirmar que essa modalidade contribuiu com os objetivos que foram propostos nessa tese, onde se busca compreender as relações que se estabelecem entre o *habitus*, a história de formação de JMA e o contexto social de seu tempo. A biografia em si, sob o entendimento de muitos pesquisadores é algo simples, pelo fato de que [...] Um indivíduo tem limites claros, um número restrito de relações significativas. A biografia se abre a todo tipo de problemas dentro de fronteiras bem definidas (LEVI, 1989, p.167). Assim, a experiência individual em um tempo biográfico se situa na origem da percepção e elaboração dos espaços da vida social (MOMBERGER, 2012, p.3).

Os pressupostos teóricos e metodológicos desta tese dão relevância ao conhecimento e a interpretação de fatos históricos, e isso alinhado as narrativas dos agentes que constituem o campo. Além das fotografias, recortes, filmes, e outros instrumentos ligados ao som e imagem, a história oral se apresenta como outro importante instrumento na construção do conhecimento necessário para a elaboração de uma narrativa. Nessa perspectiva Lozano (1996, p.16) faz as seguintes considerações:

Eu partiria da ideia de que a “história oral” é mais do que uma decisão técnica ou de procedimento; que não é depuração técnica da entrevista gravada; nem pretende exclusivamente formar arquivos orais; tampouco é apenas um roteiro para o processo detalhado e preciso de transcrição da oralidade; nem abandona a análise à iniciativa dos historiadores do futuro. Diria que é antes um espaço de contato e influência interdisciplinares; sociais, em escalas e níveis sociais e regionais; com ênfase nos fenômenos e eventos que permitam, através da oralidade, oferecer interpretações *qualitativas* de processos histórico-sociais. Para isso, conta com métodos e técnicas precisas, em que a constituição de fontes e arquivos orais desempenha um papel importante. Dessa forma, a história oral, ao se interessar pela oralidade, procura destacar e centrar sua análise na *visão e versão* que dimanam do interior e do mais profundo da experiência dos atores sociais.

Diante dessa definição, cabe destacar que essa proposta metodológica cada vez mais se apresenta como possibilidade de análise para os profissionais da História e áreas afins. Isso pode ser explicado pelo fato de que tem sido constante o seu emprego por grupos sociais interessados em construir suas próprias versões do seu acontecer histórico (LOZANO, 1996).

No âmbito dessa pesquisa, eclodiram ferramentas metodológicas e conceitos que se adequaram bem ao intuito de iluminar o objeto. Provenientes da área de conhecimento da Antropologia, os estudos acerca da memória e identidade foram importantes na elaboração dessa pesquisa. Considerando que ela envolve a vida de um agente, algo que contempla o conhecimento acerca do contexto histórico o qual ele viveu, percebeu-se que apesar da singularidade pertinente a sua trajetória, essa é também produto da coletividade, decorre do fato de ter sido delineada a partir de um contexto social de múltiplas formações, eventos específicos em torno de um tempo não vivido pelo pesquisador. Nesse sentido, os estudos acadêmicos aqui apresentados, possibilitaram construir e/ou reconstruir a história e memória de JMA, bem como apontar para os fenômenos que, por meio do conhecimento, se constituem a prova de que eles de fato existiram e colaboram na formação do *habitus* musical de JMA.

Elaborar essa tese envolveu certa complexidade, e ela foi acentuada mediante a ausência de livros, teses ou dissertações acerca do agente pesquisado. Nesse sentido, recorri enquanto pesquisador a um conjunto de obras literárias que possibilitaram reflexões, e apontaram caminhos para a elaboração dessa tese.

Nessa perspectiva, aponto para o fato de que Benjamin (2012) escreveu no ano de 1936 um texto intitulado “O narrador”. Nesses escritos, essa figura é descrita como um observador atento, localizado numa distância e ângulo favoráveis ao objeto de investigação. Desse modo, a narrativa que eclode revela experiências cotidianas, lembranças e histórias possíveis de serem intercambiadas por meio daquele que as narra. De acordo com o autor:

A experiência que passa de boca em boca é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes últimos existem dois grupos que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se tivermos presentes em ambos esses grupos. ‘Quem viaja tem muito que contar’, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições (BENJAMIN, 2012, p.214).

A ideia decorrente do trecho mencionado parte do pressuposto de que: Na arte da narrativa, é importante que o narrador desenvolva a faculdade de criar percursos

metodológicos para estar à vontade, tanto na distância espacial quanto na temporal. Nesse sentido, vale destacar que o presente trabalho de pesquisa conta a história de alguém que se manteve distante por questões de saúde, vindo a óbito ainda no decorrer da fase de elaboração da tese. Frente a essa realidade, foi importante compreender que, recorrer à memória é também pensar na dialética existente entre esta e a identidade, já que elas “[...] se nutrem mutuamente, se apóiam uma na outra para produzir uma história de vida, uma história, um mito, uma narrativa” (CADEAU, 2014, p.16). Contudo, é imprescindível considerar que a singularidade de uma identidade está ao mesmo tempo envolta no social, ligada a um currículo, diretamente associada a um *habitus* que opera maneiras distintas de ser, estar e perceber o mundo.

A obra *As Confissões* se destaca como uma das principais de Agostinho. “É uma obra-mestra nos aspectos literário, teológico e filosófico. Foi à obra de Agostinho mais estudada no século XX, e segue atraindo a atenção de historiadores, teólogos, filósofos e psicólogos” (STREFLING, 2007, p.260). Utilizando episódios de sua própria vida, ele ilustra a sua postura teológica, e se utiliza para isso de uma razão biográfica. Nesse sentido, empenha-se num esforço introspecto de abrir-se totalmente a Deus, buscando assim atingir a verdade do seu coração e retratar-se como é. Para Agostinho o meio privilegiado de conhecer a si próprio consiste na exploração do vasto palácio da memória, lugar aonde existe o encontro consigo, com as percepções de todo tipo, onde é possível lembrar-se do que fez, de onde, do lugar, das disposições afetivas.

No campo acadêmico existem estudiosos que tem posto em dúvida a historicidade das *Confissões*. Nesse sentido concordo com Strefling (2007, p.260), nessa obra de Agostinho “[...] os acontecimentos de sua vida e da vida de outros ilustram muito bem suas próprias posturas filosóficas e teológicas. Tal seletividade não diz nada de contrário à historicidade. Na realidade, pode inclusive apoiá-la”. Não obstante, “[...] essas imagens do passado são imagens no presente: assim, quando Santo Agostinho evoca e conta a sua infância, ‘é no presente que ele vê a sua imagem. O presente do passado é a memória’” (CADEAU, 2005, p.45).

Considerando o arcabouço de imagens, acontecimentos e relações sociais que perpassam a trajetória do agente, coube ao pesquisador desenvolver uma narrativa coesa. Isso ocasionou dificuldades no início do processo de elaboração dessa tese. Elas decorreram em grande parte da impossibilidade de entrevistar o pesquisado, e da ausência de trabalhos científicos anteriores que versassem sobre a história de vida do professor JMA. Nessa busca por caminhos metodológicos e respostas para as questões que naturalmente iam se formando, cheguei ao trabalho de Suely Kofes (2001), *Uma trajetória em narrativas*. Na sua pesquisa de

cunho antropológico, ela desenvolve uma narrativa sobre Consuelo Caiado, que nasceu em Goiás no ano de 1889, e morreu em 1993. Consuelo, nascida em uma família tradicionalmente poderosa na cidade, tornou-se auto-reclusa, rompeu com todas as relações sociais e vivera sozinha em um sobrado, deixando crescer os cabelos e unhas.

O objeto de estudo da referida antropóloga, aponta para alguns direcionamentos metodológicos que trouxeram influências na elaboração dessa tese. Partindo da realidade da reclusão ela formula sua hipótese: “[...] esta reclusão seria um indício de uma crise de relações sociais e que o acesso à história de vida com ênfase na reconstituição de suas relações sociais e de suas ‘crises de vida’ desvendaria tal enigma.” (KOFES, 2001, p.20). Assim, essa autora questiona sobre o que teria levado Consuelo à reclusão. Algo a ser destacado se refere à similitude existente entre os trabalhos acadêmicos em questão. Quando este pesquisador delinea as possibilidades para elaborar a sua tese, Kofes (2001) aponta na sua obra para a impossibilidade de levantar a história de vida de Consuelo Caiado da forma clássica, ou seja, ouvindo a história diretamente da pessoa biografada. Ela continua, “[...] foi preciso, portanto, perseguir os rastros, tênues no início, mais densos depois.” (KOFES, 2001, p.21). Dois textos inspiraram a sua abordagem biográfica. O primeiro deles de Hebert Baldus, *O Professor Tiago Marques e o caçador Aipoboreu*, o segundo de Darcy Ribeiro, sobre a experiência de Uirá, índio Urubu, que teria preferido morrer de forma heróica a viver as agressões da civilização. Na interpretação de Kofes (2001, p.15):

Ao final da leitura de ambos não é preciso pedir mais do que as informações que foram dadas, porque foram tão sensivelmente encadeadas, que o nexos entre a experiência social e a trajetória singular, tanto de Tiago quanto a de Uirá, tornam-se compreensíveis. Este nexos não está posto através de longas explicações dos autores sobre o que é individual e o que não é, o que é ou não objetivo, mas vai sendo traçado pela própria narração. O que ordena estes relatos não é o começo e o desenrolar de uma vida, mas indagações sobre o seu final, ou seja, porque teriam terminado desta ou daquela forma: Tiago Aipoboreu, pobre e sem lugar entre os dois mundos que lhe forma possíveis um dia; Uirá suicidando-se no Rio Pandaré.

Para a elaboração dessa tese foi importante compreender os eventos e relações sociais que se configuraram na experiência do agente, as suas experiências formativas, ações no campo musical, não importando a fidedignidade dos detalhes pertinentes a sua história de vida, mas o seu final. Esse conhecimento, que também permite alcançar a motivação das escolhas e práticas do agente que é aqui pesquisado, teve o seu desdobramento na materialização dessa tese. Enquanto produto da interpretação da leitura deste pesquisador, ela atesta a veracidade dos fenômenos e a viabilidade dos percursos metodológicos adotados para iluminar o objeto.

3 ENREDOS SOBRE A MEMÓRIA DO PROFESSOR JOSÉ MÁRIO DE ARAÚJO

Ao longo do processo de elaboração dessa tese, foram muitos os problemas que se apresentaram, dentre eles destaco novamente a distância de ordem cronológica entre o agente pesquisado e o pesquisador. O problema da temporalidade muito se acentuou perante a impossibilidade de comunicação verbal entre ambos. O professor José Mário de Araújo caso estivesse vivo, estaria hoje com setenta e nove anos.

O primeiro contato com a “memória” do agente pesquisado foi por meio de conversa telefônica com Maria Cleomar Vasconcelos de Sousa Araújo, esposa do professor JMA. Falamos aproximadamente por trinta minutos sobre assuntos diversos relacionados à pesquisa, e finalmente, sobre a proposta de defender uma tese acerca da importância do professor JMA para a prática, ensino e legitimidade do violão no Ceará. Fato que gerou certo entusiasmo foi ter percebido que enquanto pesquisador, eu poderia contar com o seu apoio, no sentido de ter acesso a fotografias, matérias de jornal, arquivos de família, bem como ao acervo pessoal do professor. Desse modo, as narrativas se aproximaram da realidade, apontando e rememorando aspectos pertinentes a trajetória de JMA, constituindo-se desse modo na significação daquilo que foi dito, seja por meio das entrevistas, ou de outras fontes documentais que foram utilizadas nessa pesquisa.

Atribuir significado aos discursos por meio de uma narrativa, ou iluminar o objeto mediante a teoria, não foi à intenção final deste pesquisador. Antes, esses procedimentos tiveram o intuito de revelar, compreender e tecer considerações acerca dos desdobramentos da trajetória de JMA, indagando sobre o seu final, no porquê de ter terminado da forma como é descrita nas conclusões dessa tese. Finalmente, as estratégias utilizadas pelo agente no campo onde ele operava, revelam uma série de intenções, significados e desdobramentos para campo violonístico no Ceará. Nessa perspectiva, o pesquisador buscou traduzir, contextualizar, dar coerência e significado aos eventos e dados coletados no decorrer do processo de elaboração dessa pesquisa.

O professor José Mário de Araújo tornou-se ao passar do tempo um agente conhecido não apenas entre os violonistas, mas no campo musical cearense. A sua entrada no conservatório representou que o ensino de violão passou a compor o currículo daquela que era uma das principais referências no ensino musical de Fortaleza. Com isso, passaram a ocorrer relações no campo entre o corpo docente do CMAN e seu mais recente professor, algo que também implicava na sua comunicação com parte das pessoas que procuravam o conservatório.

Durante o período de quatro anos foram realizadas várias entrevistas com ex-alunos e outros agentes do campo musical cearense. Os critérios utilizados para a escolha dos entrevistados foram o maior tempo de estudo com o professor, o fato de terem optado seguir como profissionais da música e do violão. Finalmente, também se buscou verificar a relação de proximidade entre o entrevistado e o professor JMA. Além das entrevistas, os arquivos pessoais de alguns agentes, permitiram chegar a outras fontes que trouxeram suas contribuições na preservação da memória do professor JMA.

O acesso que o pesquisador teve a uma parte do arquivo pessoal do agente, composto na sua maioria de partituras, discos, livros sobre música em geral e violão, e os álbuns de família puderam dar uma visão acerca de datas, obras musicais que ele julgava importantes, trabalhos de natureza pedagógica utilizados nas suas aulas, dedicatórias, carimbos de importadoras, os quais davam pistas de como ele adquiria o seu material de trabalho. Associado a isso também foram encontrados dados correspondentes as relações sociais com outros violonistas no campo musical do Ceará e Brasil. Considerando esse arcabouço de dados, o trecho abaixo ensina que:

A despeito do que, às vezes, parecem imaginar os iniciantes, os documentos não surgem, aqui ou ali, por efeito de não se sabe qual misterioso decreto dos deuses. Sua presença ou ausência em tais arquivos, em tal biblioteca, em tal solo deriva de causas humanas que não escapam de modo algum à análise, e os problemas que sua transmissão coloca, longe de terem apenas o alcance de exercícios de técnicos, tocam, eles mesmos, no mais íntimo da vida do passado, pois o que se encontra assim posto em jogo é nada menos do que a passagem da lembrança através das gerações (BLOCH, *apud*, CASTRO, 2008, p.7).

A necessidade de consulta aos arquivos conduziu o pesquisador a desenvolver uma “habilidade em transformar um conjunto singular de documentos em algo útil para a pesquisa” (CASTRO, 2008, p.53). É um processo que se aprende fazendo, onde não há uma ‘receita’ específica para o seu sucesso. O professor da Universidade Federal do Ceará, Marco Túlio Ferreira da Costa (2018, mensagem pessoal), conta que JMA possuía em torno de 600 LPS. Por motivos de força maior a vontade do pesquisador, eles não puderam compor a análise dessa tese. Apesar disso o material abordado na pesquisa é uma parte importante. Por meio dele vieram associações entre acontecimentos, práticas musicais, eventos, falas das entrevistas e episódios descritos nas matérias de jornal. Assim, foram necessários alguns direcionamentos no sentido de utilizar qualitativamente esses documentos:

[...] é necessário resistir à sedutora “concretude” dos arquivos, ao seu “feitichismo”, percebendo os caminhos pelos quais foram constituídos e a relatividade da organização que lhes foi atribuída, os quais não podem ser tomados como

“naturais”. Neste sentido, o pesquisador deve ficar atento às possibilidades alternativas de organizar os dados, e perceber as lacunas nos conjuntos documentais que está examinando. Além disso, o próprio pesquisador pode fazer, ao longo de sua pesquisa, diferentes leituras dos dados que obtém. O processo de pesquisa em arquivos não se esgota no arquivo, mas continua para além dele. Na verdade, boa parte da produção de conhecimento com base em tais dados ocorre após a pesquisa no arquivo, tanto no momento em que se faz a análise do conjunto de dados obtidos na pesquisa quanto no momento de escrita dos resultados da mesma. [...] a densidade do material obtido numa determinada fonte arquivística aumenta à medida que se cruzam essas informações com dados obtidos em outras fontes ou que se consultam outros arquivos. (CASTRO, 2008, p.57).

Conforme se pôde notar, o acesso a esses arquivos foi um passo inicial que colocou o pesquisador próximo à realidade. O ato de descrevê-la naturalmente conduziu a percepção de que “a imaginação sociológica é o resultado de um trabalho intelectual que se assemelha ao de um artesão na oficina, aperfeiçoando seus instrumentos e métodos de trabalho à medida que vai trabalhando.” (CASTRO, 2008, p.57). Conhecendo esses percursos metodológicos outrora apresentados, e com base em um sério e exaustivo trabalho, começo o desenho da história e formação do *habitus* musical do agente pesquisado. Nesse processo analiso o início de seu percurso, suas relações no campo, desdobramentos de suas práticas e constituição da sua legitimidade enquanto professor de violão.

É possível afirmar que a história a que me proponho contar, certamente é impossível de ser descrita integralmente nos seus pormenores. Desse modo, considerando essa impossibilidade é que a investigação se desenvolve, mediante a compreensão da complexidade que envolve o mundo social, bem como a inesgotável cadeia que é pertinente as trajetórias de vida, as vidas em formação, a música, a musicalidade humana, o violão, e os fenômenos sociais pertinentes a sua história.

3.1 O violão e o projeto modernista de Mário de Andrade

No decorrer do processo de elaboração dessa tese, eclodiu a necessidade de confrontar a História como área de conhecimento, o imaginário do pesquisador, e finalmente a memória e trajetória do agente pesquisado. Esse ideal teve um sentido na presente obra, o de criar um enredo, uma narrativa coerente que apontasse o processo de formação do *habitus* musical do agente pesquisado, e de como ele legitimou o ensino de violão em Fortaleza-CE.

Nesse estágio da pesquisa trago um episódio ocorrido pouco mais de uma década antes do seu nascimento, o movimento modernista na Semana de Arte Moderna. Para Travassos (2000), o modernismo buscou instituir um novo modo de relação entre a chamada alta cultura (dos letrados, das academias, salões e conservatórios), e as culturas populares. Ora, nesse

sentido é importante compreender que no Brasil, o violão serviu muito bem a esse projeto musical modernista, articulado por Mário de Andrade na virada dos anos de 1920 e década seguinte (NAVES, 1998). Esse projeto mantinha a conhecida e tradicional classificação hierarquizante que perdura até os nossos dias, entre o erudito e popular, mas procurava uma maneira de articular essas tendências estéticas. Desse modo, é possível afirmar que “se por um lado não vislumbra a possibilidade de se fazer música nacional sem o concurso do ‘populário’, por outro continua tendo por meta a criação de composições mais elaboradas, no âmbito da experiência erudita.” (NAVES, 1998, p.21). Nessa perspectiva é que Mário de Andrade defendia a tese da transfiguração do imaginário popular por meio de recursos técnico-estéticos do domínio erudito, algo que Contier 1929 *apud* Naves (1998, p.23) assim definiu:

Na realidade, o projeto em prol da brasilidade modernista baseava-se, de um lado, no estudo das manifestações consideradas dionisíacas, como Carnaval; e, de outro, na sua transfiguração em peças eruditas, conforme regras (apolíneas), oriundas da tradição técnico-estética da linguagem tonal e de formas de representação do universo sonoro europeu do século XIX: preservação da tensão/repouso estabelecida pela teoria sobre dissonância/consonância; ritmos sincopados, retoricamente definidos como a internacionalização da duração dos sons numa técnica “essencialmente” brasileira, ou autóctone, polirritmia; suítes, óperas, poemas sinfônicos.

Pelo fato de possibilitar essa mediação entre o erudito e o popular, o violão subjaz esse projeto simbólico do panorama modernista, e não por acaso Pereira (2007) afirma serem praticamente inexistentes as fronteiras entre o que é considerado violão erudito e popular. No entanto, convém destacar que na medida em que se pensa nessa afirmativa, e lançando um olhar para as primeiras décadas do século XX no Brasil, percebe-se claramente uma busca pela legitimidade do instrumento junto às classes mais cultas da sociedade. Nesse projeto onde muitos violonistas travavam uma espécie de luta em prol da valorização do instrumento junto às camadas sociais mais favorecidas, a estratégia de incorporação do termo violão erudito ou clássico, associado a um repertório da música de concerto, serviu muito bem a esse propósito.

Nessa perspectiva, o programa de violão adotado nos conservatórios, constava predominantemente de um repertório da música erudita, conforme análise das fotografias que serão mostradas a seguir. Chamo atenção para alguns detalhes presentes nas mesmas: O primeiro se refere à categorização do programa em quatro segmentos: Métodos e estudos adotados; técnica obrigatória; matéria de exame; peças do 1º ao 7º ano. Essa divisão oferece

ao pesquisador uma noção em torno de como se pensava o currículo de violão no âmbito dos conservatórios.

Os métodos e estudos objetivam o desenvolvimento de aspectos técnicos e interpretativos do executante, aplicando-se à formação de músicos solistas. Vários são os nomes de didatas do período clássico da história da música que estão presentes; Dionísio Aguado (1744-1849), Ferdinando Carulli (1770-1841), Mauro Giuliani (1781-1829) e Matteo Carcassi (1792-1853) são alguns exemplos. Junto a eles outros trouxeram a sua colaboração para a construção da proposta pedagógica em questão. O espanhol Francisco Tárrega e seu discípulo Emílio Pujol, e do Brasil nomes como Isaías Sávio, Atílio Bernadini e Manoel São Marcos. Esse lugar de destaque dos didatas brasileiros, ao lado de nomes que foram consagrados na história e literatura do violão, oferece ao pesquisador a possibilidade de compreender que as propostas pedagógicas musicais por eles apresentadas, eram percebidas com um grau de legitimidade que lhes permitia estar em igualdade com os referidos didatas europeus.

No que concerne a técnica obrigatória, são apresentados uma série de estudos relacionados a escalas, arpejos e exercícios de extensão para ambas as mãos que, nas devidas proporções, apresentam similitudes com a proposta didática da escola pianística, isso pelo fato de que ela também traz a preocupação com o estudo desses recursos técnicos, guardadas as suas peculiaridades. Com isso, Isaías Sávio teve o intuito de conferir legitimidade ao trabalho musical dos violonistas, afirmando que existia uma série de princípios os quais tinham como objetivo, formar um intérprete em nível de excelência, algo que estava alinhado à proposta dos conservatórios brasileiros e europeus, que tinham como objetivo principal a formação de virtuosos (CRUVINEL, 2005).

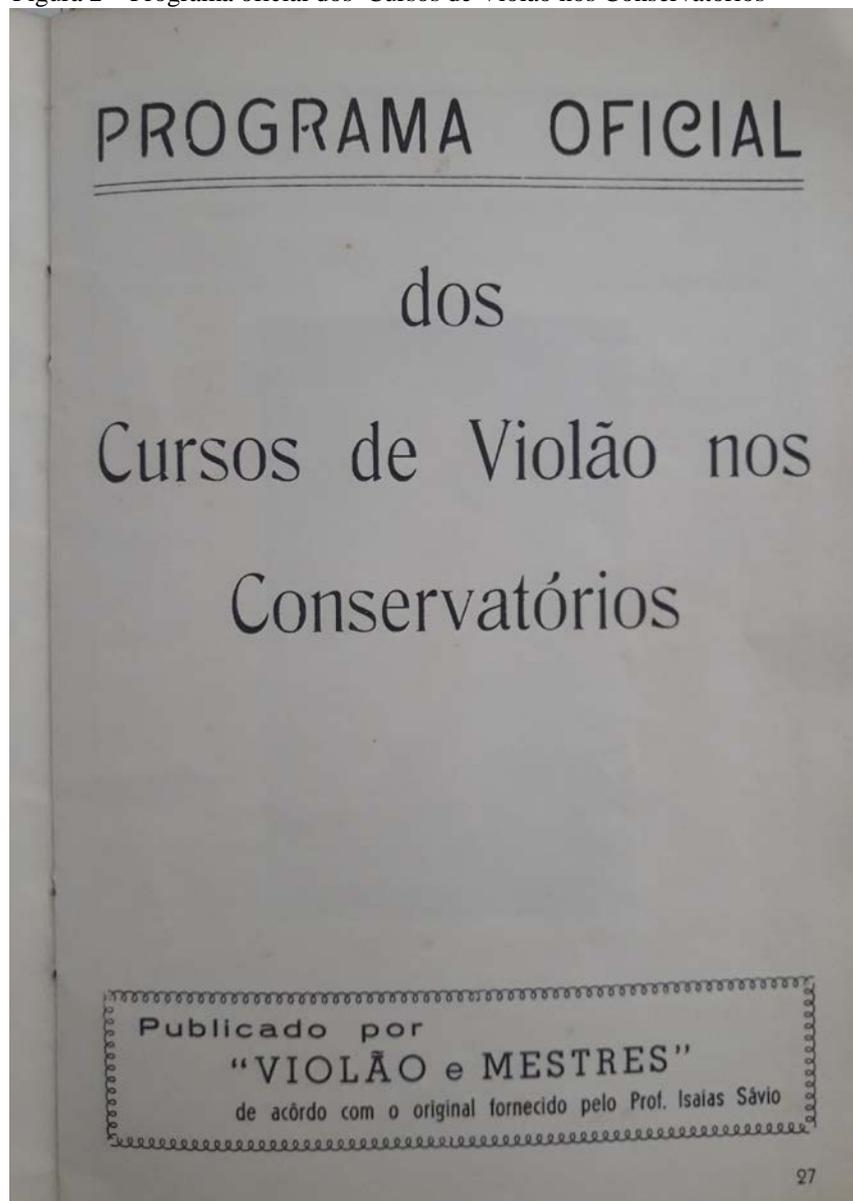
Os exames são característicos na disciplina formal dos currículos. Presente nos rituais das instituições de ensino, eles atestam as normas e ritos que ao final, tem os seus desdobramentos no êxito ou no fracasso escolar dos estudantes. Nesse caso específico, o exame de violão no conservatório demonstrava o rigor e a disciplina que lhes eram característicos, ao mesmo tempo em que conferia legitimidade por meio da formalidade institucional.

As peças do 1º ao 7º ano oferecem a noção de sequência e planejamento, algo muito associado a um currículo. No primeiro ano é possível perceber a categorização *peças fáceis*. Essas obras musicais são na sua grande maioria de compositores brasileiros. A partir do 2º ano vão somando-se a elas composições européias, e gradativamente, até o 7º ano, prevalecem obras de compositores como Fernando Sor, Francisco Tárrega, e outros como Castelnuovo

Tedesco (1895-1968), Federico Moreno Torroba (1891-1982), Joaquin Turina (1882-1949) e Villa Lobos (1887-1959), que a época estavam articulados e escrevendo obras musicais para um dos mais atuantes concertistas de violão do século XX, o espanhol Andrés Segovia (1893-1987). Esse programa adotado conferia legitimidade ao violão na medida em que se alinhava ao ideal de muitos professores e administradores de conservatórios que objetivavam a extrema especialização do intérprete por meio do ensino individual (CRUVINEL, 2005).

Mediante a análise apresentada acima, convém ao pesquisador apresentar o programa oficial dos conservatórios, idealizado pelo professor e violonista Isaías Sávio.

Figura 2 – Programa oficial dos Cursos de Violão nos Conservatórios



Fonte: Violão e Mestres (1966).

Figura 3 – Programa Oficial dos Cursos de Violão nos Conservatórios

MARCIO RIBEIRO PÔRTO, SECRETÁRIO DE ESTADO DOS NEGÓCIOS DO GOVERNO, usando de suas atribuições legais, em atenção ao que foi representado pelo serviço de fiscalização artística e de acôrdo com os pareceres constantes do processo número 1141/60 — S. G.

APROVA o programa padrão que será adotado para o curso de violão nos estabelecimentos de ensino artístico, fiscalizado pelo serviço de Fiscalização Artística, anexo a este ato.

SECRETARIA DE ESTADO DOS NEGÓCIOS DO GOVERNO, aos 21 dias do mês de setembro de 1960
Marcio Ribeiro Pôrto.

PROGRAMA DO CURSO DE VIOLÃO

1.º ANO		
Métodos e estudos adotados	Técnica Obrigatória	Matéria de Exame
Sodré: Escola do Violão (1.º volume e parte do 2.º)	a) escalas diatônicas maiores e menores.	a) escalas diatônicas maiores e menores.
A. Bernardini: Lições preparatórias	b) escalas cromáticas	b) Ligados ascendentes e descendentes
D. Aguado: Lições preparatórias	c) ligados simples ascendentes e descendentes	c) Harpejos com variantes
F. Sor: op. 60 (estudos preparatórios)	d) Harpejos com variantes (Giullani, Tarrega ou Sávio)	d) 6 estudos
F. Carulli: 1.ª parte do método para guitarra	e) estudos para polegar da mão direita	e) quatro peças
I. Sávio: 13 estudos elementares — Escola Moderna do Violão (1.º volume) Mecanismo da Escola Moderna do Violão (2.º volume)	f) estudos de pestana	
F. Tarrega: Estudos fáceis		
E. Pujol: Escuela Razonada de la guitarra		
Napoleon Coste: Pequenos estudos		
Manoel São Marcos: Iniciação Violonística		
Manoel São Marcos: Implementos da técnica Violonística		

PEÇAS PARA O 1.º ANO

Abdon Lyra	Peças Fáceis
A. Bernardini	Peças Fáceis
Scupinari	Peças Progressivas
I. Sávio	Peças Fáceis — FASCÍCULO I
I. Sávio	Para Nilo Tocar (canções infantis brasileiras)
I. Sávio	Para Nilo Brincar (canções infantis brasileiras)
M. Nunes	Minha Boneca
M. Nunes	Recordando Vóvó
E. Marangoni	Peças fáceis
São Marcos	Peças fáceis

29

Fonte: Violão e Mestres (1966).

Figura 4 – Programa Oficial dos Cursos de Violão nos Conservatórios

2.º ANO		
<p>Métodos e estudos adotados Tárrega: Elementos Fundamentais de La Técnica Guitarrística M. Giuliani: 23 estudos escolhidos (I. Sávio) elementos fundamentais da técnica guitarrística (I. Sávio). F. Sor: op 60 estudos (continuação) do ano anterior op. 35, estudos, cont. do ano anterior. D. Aguado: Estudos (cont.) I. Sávio: Técnica Diária-Escola Moderna do Violão (1.º e 2.º volumes) E. Pujol: Escuela Razonada de la guitarra N. Coste: Estudos (cont.)</p>	<p>Técnica obrigatória a) Escala com exercícios (Escola Moderna do Violão-Mecanismo) Isaias Sávio b) Exercícios de extensão para a mão esquerda (Técnica Diária ou Escola Moderna do Violão — Isaias Sávio) c) Harpejos com pestana (Técnica Diária) I. Sávio d) Ligados simples, ascendentes e descendentes (Escola Moderna do Violão) I. Sávio e) Harmônicos simples naturais e artificiais. f) Harpejos em formas diversas (Giuliani ou Tárrega)</p>	<p>Matéria de Exame a) Harpejos c/ pestanas b) Ligados simples ascendentes e descendentes alternados c) 5 estudos (n.º 1.º sem.) d) 5 estudos (no 2.º sem.) e) 5 estudos (no 1.º colcha, sendo uma de autor nacional) Harpejos c/ formas diversas</p>
PEÇAS PARA O 2.º ANO		
<p>F. Tárrega F. Tárrega F. Hunter F. Heretzky F. Grüber A. Bernardini Abdon Lyra I. Sávio I. Sávio D. Melin Vários Aut. Revisão Sávio .. I. Sávio Scupinari M. Nunes M. Carcassi F. Carulli F. Carulli</p>	<p>Lágrima (Prelúdio) Estudo em forma de minuetto Minuetto (Antologia) I. Sávio Andantino — Isaias Sávio Noite Feliz — I. Sávio Peças (2.º álbum) Peças Diversas Peças Progressivas I a II Fascículo Para Nilo Brincar (Continuação) Marcia (Gavota) Sete Recreações I Fascículo Peças fáceis (continuação) Pequenos estudos</p>	
3.º ANO		
<p>Métodos e estudos adotados F. Sor: op 35 (continuação). F. Sor: op 31 (continuação) M. Giuliani: Elementos Fundamentais de la técnica guitarrística (continuação) 23 estudos escolhidos (continuação) op 100 (ornamentos) D. Aguado: Estudos (cont.) M. Carcassi: 25 estudos op 60 revisão de M. Llobet F. Tárrega: Elementos Fundamentais de la técnica guitarrística (continuação) I. Sávio: Elementos da Escola Moderna do Violão (continuação) Técnica Diária (Cont.)</p>	<p>Técnica Obrigatória a) Exercício para independência da mão direita (Cap. IV de técnica diária (I. Sávio) b) Escalas cromáticas, em 8as. (Técnica Diária — I. Sávio). c) Harpejos em formas diversas (Giuliani ou Tárrega) (continuação) d) Ligados (cont.). e) Exercício de trinados (Escola Moderna do Violão)</p>	<p>Materia de Exame a) Escalas maiores e menores até 3 oitavas b) Harpejos c) Ligados d) 4 estudos (no 1.º sem.) e) 4 estudos (no 2.º sem.) f) 3 peças de livre escolha, sendo uma de autor brasileiro g) 2 transcrições h) Escalas com exercícios</p>

Fonte: Violão e Mestres (1966).

Figura 5 – Programa Oficial dos Cursos de Violão nos Conservatórios

E. Pujol: Escuela Razonada de la guitarra	f) Exercícios de dedos guias e dedos fixos Escola Moderna do Violão 2.º volume	
N. Coste: Estudos (cont.)	g) Estudos de Ornamentos	
A. Cano: Estudos	h) Escalas Maiores e Menores até 3 oitavas	
PEÇAS PARA O 3.º ANO		
F. Tárrega	Adelita (Mazurca)	
Sor. Yprat	Minuetos	
Damas	Scherzo	
A. Bernardini	Cacique	
D. Reis	Dois Destinos (Valsa)	
A. Rebello	7 valsas	
J. Pernambuco	Sons de Carrilhões	
I. Sávio	Coleção de Peças Progressivas IV Fascículo	
Viñas	Sueno Antologia — I. Sávio	
Ferandiere	Contradança	
Vários autores	Recreações II Fascículo	
Revisão — I. Sávio	Peças fáceis	
M. Carcassi	Peças fáceis	
N. Coste	Peças fáceis	
F. Carulli	Peças fáceis	
L. Call	Minueto (Antologia)	
M. Giuliani	Andantino op 139 n.º 5	
M. Giuliani	Allegretto op 111 n.º 2	
Rovira	Romance de Amor	
L. Call	Minuetto (Antologia)	
M. Giuliani	Andantino op 111 n.º 2	
M. Giuliani	Allegretto op 139 n.º 5	
Rovira	Romance de Amor	
Daniel Damasceno	Esther, Valsa lenta e Prelúdio n.º 1	
4.º ANO		
Métodos e estudos adotados		
F. Sor: Estudos op 31 (cont.)	a) Harpejos de extensão com acordes de 7.º em geral (mecanismo do Violão 2.º volume — I. Sávio	a) Harpejos de extensão com acordes de 7.º em geral
M. Giuliani: Elementos Fundamentais (continuação) 23 estudos escolhidos (I. Sávio Continuação)	b) Exercício com Trina-dos	b) 4 estudos (no 1.º sem.)
M. Carcassi: 25 estudos op 60 (continuação)	c) Ligados c/ cordas simultâneas	c) 4 estudos (no 2.º sem.)
F. Tárrega: Elementos fundamentais de La técnica guitarrística (continuação)	d) Ligados (continuação)	d) 1 peça em Harmônicos oitavados
I. Sávio: Escola Moderna do Violão (continuação) Técnicas Diárias (continuação)	e) Harpejos (Giuliani) ou Tárrega (Cont.)	e) 2 peças de livre escolha
N. Coste: Estudos op 38 n.º 1	f) Escalas em geral	f) 2 transcrições
E. Pujol: Escuela Razonada de La guitarra	g) Exercícios p/ independência da mão direita	
PEÇAS PARA O 4.º ANO		
F. Sor	Minuetos (continuação)	
	Divertimento op 1 n.º 1	
	Allegretto op 24 n.º 7	
	El Testamento D' Amélia	
M. Llobet	Pavana	
F. Tárrega	Preludios 1. 3. 5.	
F. Tárrega	Preludio Postumos (Antologia) — Isalas Sávio	
F. Tárrega	2 Gavotas	
J. Avelino		

Fonte: Violão e Mestres (1966).

Figura 6 – Programa Oficial dos Cursos de Violão nos Conservatórios

L. Fernandes	Pontelo	
A. Rebello	Serenata	
A. Fleury	Milongas "Del Ayer" e "Te Vas"	
A. Fleury	Estilo Pampeano	
A. Sinopoli	Los Reis Magos	
I. Sávio	Serenata Campera, Celeste y Blanco	
I. Sávio	Caixinha de Música	
I. Sávio	Nesta Rua — Variações	
I. Sávio	Pensamentos	
N. Paganini	Sonatina (Antologia) (I. Sávio)	
L. Call	Minueto (Antologia) (I. Sávio)	
Carulli	Larghetto (Antologia) (I. Sávio)	
N. Coste	Rondó e Estudos (Antologia) I. Sávio	
Ferandiere	Rondó (Antologia) — I. Sávio	
Donnadieu	Pastoral (Antologia) — I. Sávio	
M. Giuliani	Allegretto en Dó Maior	

5.º ANO		
Métodos e estudos adotados	Técnica Obrigatória	Matéria de Exame
F. Sor: Estudos op 31 (Cont.) Estudos op 35 (Cont.) Estudos op 6	a) Exercícios com 3. ^a	a) Recuerdos de la Alhambra (F. Tárrega)
M. Giuliani: Elementos fundamentais de la técnica guitarrística	b) Harpejos de extensão com acordes de 7. ^a de dominante e 7. ^a sensível em ambos os modos	b) 2 peças de livre escolha
D. Aguado: Estudo (Cont.)	c) Estudos de Saltos Técnica Diária I. Sávio	c) 2 estudos de livre escolha
M. Carcassi: Estudos op 60 (continuação)	d) Ligados (Cont.)	d) 1 peça de autor brasileiro
N. Coste: Estudos op 38 (cont.)	e) Harpejos (Giuliani ou Tárrega) (Cont.)	e) duas transcrições, sendo uma de Bach
I. Sávio: Estudos Melódicos op 2 Escola Moderna do Violão (continuação) Técnica Diária	f) Escalas em geral. (Continuação)	2 peças dos anos anteriores
H. Villa Lobos: Estudos	g) Ligados diversos.	
E. Pujol: Escuela Razonada de la Guitarra	h) Harpejos de extensão com acordes de 7. ^a em geral (Cont.)	
I. Sávio: Estudos da 2. ^a série	i) Exercícios p/ velocidade — 6. 7. 9.	
I. Sávio: Exercícios diários para Velocidade		
São Marcos: Continuação Implementos etc.		

PEÇAS PARA O 5.º ANO	
F. Sor	Allegretto op 32 n.º 1
	Andante Largo op 5 n.º 5
	Andantino op n.º 3
	Andante Cantabile op 43 n.º 3
	Andante op 45 n.º 5
F. Tárrega	Minuetos (Continuação)
	Mazurkas
	Preludios (continuação)
	Gavotas
F. Fernandes	Velha Modinha
M. Ponce	Canções Populares Mexicanas
Villa Lobos	Choro n.º 1
J. Pernambuco	Jongo
E. Pujol	Tonadilha cancion de Cuna
I. Sávio	Cenas Brasileiras I e II séries
I. Sávio	Suite Infantil
I. Sávio	Variações sobre um tema infantil

Fonte: Violão e Mestres (1966).

Figura 8 – Programa Oficial dos Cursos de Violão nos Conservatórios

Roberto de Visé	Suite Revisão Schelt	
Roberto de Visé	Allemande Antologia — I. Sávio	
Moreno Torroba	Fandanguilho (Suite Castellana)	
Aciulli da Reggio	Capricho	
Orlando Fagnani	Pontelo 1 (insistência)	
Gaspar Sanz	Canarios	
	7.º ANO	
Métodos e estudos adotados	Técnica Obrigatória	Matéria de Exame
F. Sor: Estudos op 6 (cont.)	a) Harpejos de extensão com acordes perfeitos maiores e menores em acordes simultâneos	a) F. Sor: op 9 (Variações sobre um tema de Mozart André Segóvia) ou só Folias de Espanha op 15
Estudos op 29 (continuação)	Escola Moderna do Violão 2.º volume.	b) 1 peça de autor moderno
N. Coste: Estudos op 38 (cont.)	b) Harpejos de extensão com acordes de 9 maior e menor (Escola Moderna do Violão 2.º volume	c) 1 peça ou estudo de autor brasileiro
D. Aguado: Estudos (cont.)	c) Harpejos (Giuliani) (continuação)	d) 2 peças transcritas sendo uma de Bach.
Villa Lobos: Estudos (cont.)	d) Ligados (cont.)	e) 2 peças do ano anterior
I. Sávio: Escola Moderna do Violão 2.º volume (cont.)	e) Escalas em geral (continuação) Harpejos de extensão com acordes de 7. ^a	f) 2 estudos de livre escolha
M. Giuliani: Elementos Fundamentais de la Técnica guitarrística (continuação)		
E. Pujol: Escuela Razonada de la guitarra		
I. Sávio: Estudos de II série (continuação)		
Tárrega: Estudos (I. Sávio) (continuação)		
	PEÇAS PARA O 7.º ANO	
F. Sor	op 9 (variações sobre um tema de Mozart)	
	op 11 (tema variado)	
F. Tárrega	op 15 (Folias de Espanha) Ant. I. Sávio	
	Minuetos (continuação)	
	Mariposa	
	Sueño	
	Caixinha de Música	
Castelnuovo	Aranci in Flore	
Turina	Fandanguilho	
A. Barrios	Las Abejas	
Villa Lobos	Preludios (continuação)	
I. Sávio	Cenas Brasileiras (continuação).	
	Preludios Pitorescos (Cont.)	
Tansman	Peças em geral	
Sor	Largo non Tanto (do op 7)	
	Rondó da Sonata op 22	
Pargas	Alhambra (Antologia I. Sávio)	
Camargo Guarnieri	Valsa Chôro	
Alfredo Scupinari	Dança de Negros	
Mauro Giuliani	Tema com variações op 20	
Theodoro Nogueira	Valsa Chôro n.º 5	
Oswaldo Lacerda	Pontelo	
Oswaldo Lacerda	Moda Paulista	
Guido Santársola	Preludio Menuet	
Theodoro Nogueira	Serestas 7 e 8	
F. M. Torroba	Peças características	
	8.º e 9.º ANOS — VIRTUOSIDADE	
	Nestes anos se estudará, especialmente a literatura do violão em geral.	
	Obs.: Da matéria de exame a Banca examinadora sorteará as unidades didáticas que considere conveniente, para averiguar o preparo ou aproveitamento dos examinados. Nota: Este programa foi elaborado à base do repertório violonístico tradicional. As transcrições serão introduzidas classicamente nos programas de violão e poderão figurar a critério do professor em qualquer nível de ensino.	

Fonte: Violão e Mestres (1966).

É importante considerar que o ensino de violão, quando passa a compor o currículo de um espaço consagrado da arte culta, como é o caso do conservatório de música, entra alinhado a uma proposta curricular que adotava predominantemente o repertório da música de concerto. Nesse sentido, vale lembrar que no ano de 1966, data em que ocorreu a publicação desses programas, o professor JMA já estudava música no CMAN¹⁴, ele começava a compreender como transitar naquele espaço de consagração da arte. Prova dessa afirmação é o conhecimento que ele tinha da proposta curricular adotada nos conservatórios para os cursos de violão, como é possível perceber o seu nome escrito pelo seu próprio punho (ver figura 8).

¹⁴Essa afirmação será comprovada adiante com o programa de formatura do professor JMA no CMAN, no ano de 1968.

Além disso, também foi encontrado em seu acervo vários dos métodos e peças que compõem essa matriz, o que aponta para o valor que ele atribuía aos princípios adotados por um dos principais violonistas e professores atuantes na capital de São Paulo, Isaías Sávio.

No entanto, ao observar o contexto que antecede a esse período, percebe-se que já existiam algumas correntes discrepantes a esse modelo conservatorial. Mário de Andrade, um dos expoentes do movimento modernista, apesar de ter estudado piano e se tornado professor no Conservatório Dramático Musical de São Paulo, criticava o excessivo culto ao piano, “sintoma de uma cultura musical precária dos promotores e do público frequentador de concertos” (TRAVASSOS, 2000, p.23). Contudo, o modernismo no Brasil também contribuiu em parte para uma maior aceitação do instrumento na sociedade, sendo a figura de Heitor Villa Lobos (1887-1959) o grande destaque na música. A obra para violão¹⁵ desse compositor até os dias atuais são executadas nas principais salas de concerto do mundo, sendo inclusive obrigatórias nos programas de conservatórios, universidades, ou mesmo como peças de confronto em concursos de interpretação.

3.2 Enredos variantes sobre o tema e a memória de José Mário de Araújo

Considerando as discussões expostas até aqui, algumas das quais de caráter muito tênue, convém informar que essa pesquisa perpassa alguns temas norteadores, os quais estão intrinsecamente ligados a figura do agente em questão. Em decorrência disso, eles também estão imbricados a história social do violão na cidade de Fortaleza, são eles: A trajetória musical e violonística do agente pesquisado; O seu papel como músico educador, articulador e impulsionador do violão no campo musical; Os impactos da sua trajetória para a legitimidade de um campo didático envolvendo o violão na capital cearense.

Diante dessa exposição, o pesquisador apresenta algumas variantes temáticas sobre a questão central da presente investigação. Nesse sentido, o intuito é pensar de forma relacional

¹⁵“A *súite popular brasileira* (1908-1912) é obra de salão, de um aspirante a compositor, para um instrumento ainda pouco habitual nas salas de concerto. Já os *doze estudos* (1929/e. parcial 1947) são um divisor de águas na história do instrumento. Partem de sua “geografia” – cada parte do violão – como fonte de material para uma linguagem renovada, que o extrai do ambiente de romantismo hispânico. Compostos mais de uma década depois, os *5 Prelúdios* (1940/e. 1942) são peças de um compositor maduro para um instrumento maduro. Seu uso da ressonância expressiva constitui uma contribuição inquestionável para o desenvolvimento da composição para violão; realimenta tanto os compositores eruditos mais ortodoxos quanto os criadores dos mais variados estilos de música popular instrumental. Villa Lobos é, de longe, o compositor do século 20 mais tocado ao violão” (ZANON, 2009, P.74-75). Além dessas obras Villa também é autor de um *Concerto para violão e pequena orquestra* (1951) e outras obras onde o violão aparece na música de câmara.

o objeto do presente estudo, o contexto social, histórico, pedagógico e de formação cultural envolvendo a inserção do instrumento nos espaços de consagração da arte.

3.2.1 Educação musical no espaço escolar, discontinuidades e implicações para o ensino de violão

O ensino de música ficou ausente do currículo das instituições escolares no Brasil por um longo período de tempo. De acordo com Cáricol (2012), o primeiro encontro entre música e educação no Brasil data entre os anos de 1658 e 1661, quando pela “Lei das Aldeias Indígenas” foi ordenado o ensino de canto. Para a referida autora, durante todo o período colonial, tanto a educação musical como a educação geral estava vinculada à Igreja, o que implicava em uma organização e ordenação de conteúdos com base na tradição européia. Apenas no período que compreende a vinda da família real de Portugal ao Brasil é que o ensino de música não ficou restrito apenas a Igreja. Apenas em 1854 é que se instituiu oficialmente o ensino da música nas escolas públicas brasileiras, e no ano de 1890, com o decreto federal n.981, de 28 de novembro de 1890, foi criada a formação especializada para atuar profissionalmente como professor de música (FONTERRADA, 2005).

No século XX surgiram novidades que colaboraram com a ascensão do campo pedagógico musical. O professor Anísio Teixeira passou a defender a ideia de que o ensino de música na escola, não deveria restringir-se aos ditos “talentosos”, mas sim, estar ao acesso de todos e contribuir com a formação integral do ser humano.

Foi no século XX onde ocorreram mudanças significativas no que concerne ao ensino especializado de música. No Rio de Janeiro ocorreu à fundação do Conservatório Brasileiro, e em São Paulo o Conservatório Dramático e Musical. Ambos surgem alinhados a proposta dos conservatórios europeus, que tinham como objetivo a formação de músicos altamente especializados a partir do ensino tutorial. Somente mais tarde é que as idéias nacionalistas viriam a influenciar os conservatórios, e isso tem a sua razão principal na figura de Mário de Andrade (FONTERRADA, 2005).

Transcorrido um longo hiato, apesar dos registros de tentativas da inserção da música na educação, é implantado o ensino de canto orfeônico no Brasil, no período que compreende o governo de Getúlio Vargas, com o apoio intelectual de Heitor Villa Lobos. Apesar da sua importância na história da educação musical do Brasil, essa política não perdurou por vários motivos, um deles consistiu na impossibilidade dos professores de música frequentarem os cursos de formação, dada a imensa extensão territorial do país e ausência ou má qualidade das

estradas (FONTERRDA, 2005). O Curso Superior em Educação Musical foi criado no ano de 1964, e, atendendo a recomendação do Conselho Federal de Educação, o seu nome foi alterado para Licenciatura em Música, no ano de 1969.

Enquanto pesquisador poderia tecer inúmeras considerações em torno de políticas educacionais envolvendo o ensino de música no Brasil, mas isso não traria contribuições relevantes para essa pesquisa. Importante aqui é compreender que diante de lacunas enormes de ordem temporal, é possível afirmar que o ensino musical na educação básica foi relegado por um longo período, fruto de políticas públicas educacionais que não valorizavam a música como conteúdo relevante para a formação humana na sociedade. Trazer esse panorama para o contexto da pesquisa possibilitou ao pesquisador, refletir em torno do que isso representou como legado para o contexto social que envolveu a busca de legitimidade do violão junto à sociedade, e posteriormente, sobre a estruturação de um campo relacionado ao ensino do instrumento no Brasil.

3.3 A busca por legitimidade e contexto histórico social

Conforme já exposto no decorrer desta tese, o processo de busca por legitimidade do violão e sua posterior chegada ao currículo das instituições de ensino, demandou antes de tudo um processo de aceitação perante a sociedade. Apesar do movimento crescente em torno do violão, ainda existia quem o associasse aos boêmios, malandros e seresteiros. No que se refere a esse contexto, mas agora especificamente me remetendo a cidade de Fortaleza (ANJOS, 2011, p.41), contextualiza-o por meio da seguinte forma:

No cenário musical de Fortaleza, como nas demais capitais brasileiras no final do século XIX, era o piano o instrumento musical eleito pelas famílias de alto poder aquisitivo. De origem notoriamente européia, o piano representava requinte e elegância, um “móvel” da casa cujo prestígio merecia a guarda de retratos de família e ricos bibelôs. Segundo o *Almanaque do Ceará* de 1899 e 1900, a cidade já contava com nove professores de piano, pelo menos estas contavam com a aprovação dos editores do *Almanaque*. No entanto, seria o violão moderno, surgido na Espanha pelas mãos do *luthier* Antônio Torres Jurado no final do século XIX que viria a favorecer a vocação boêmia na capital cearense, bem como de outras importantes capitais brasileiras no início do século XX. Devido à sua portabilidade e baixo custo em relação ao piano, o violão seria um elemento indispensável nas recreações cidadinas fornecidas graças aos melhoramentos na estrutura da cidade e dos novos equipamentos urbanos. A pavimentação de ruas e avenidas e a iluminação pública foram elementos que vieram a favorecer o surgimento de um ambiente boêmio, sobretudo nos meios intelectuais nascentes. Entretanto, essa boêmia era muitas vezes discriminada e até mesmo marginalizada, pois representava um “retocesso” ao antigos valores do “antigo regime”, ameaçando assim, a “ordem” e os “bons costumes”.

No intuito de oferecer uma noção do preconceito que ainda sofria o violão e aqueles dele faziam seu uso, o romancista Lima Barreto (1988) na sua obra literária “Triste fim de Policarpo Quaresma”, publicada pela primeira vez no Rio de Janeiro no ano de 1915, oferece uma ilustração acerca do que é exposto pelo pesquisador.

E, na mesma tarde, uma das mais lindas vizinhas do major convidou uma amiga, e ambas levaram um tempo perdido, de cá para lá, a palmilhar o passeio, esticando a cabeça, quando passavam diante da janela aberta do esquisito subsecretário. Não foi inútil a espionagem. Sentado no sofá, tendo ao lado o tal sujeito, empunhando o "pinho" na posição de tocar, o major, atentamente, ouvia: "Olhe, major, assim". E as cordas vibravam vagarosamente a nota ferida; em seguida, o mestre aduzia: "É 'ré', aprendeu?" Mas não foi preciso pôr na carta; a vizinhança concluiu logo que o major aprendia a tocar violão. Mas que coisa? Um homem tão sério metido nessas malandragens! Uma tarde de sol — sol de março, forte e implacável — aí pelas cercanias das quatro horas, as janelas de uma erva rua de São Januário povoaram-se rápida e repentinamente, de um e de outro lado. Até da casa do general vieram moças à janela! Que era? Um batalhão? Um incêndio? Nada disto: o Major Quaresma, de cabeça baixa, com pequenos passos de boi de carro, subia a rua, tendo debaixo do braço um violão impudico. É verdade que a guitarra vinha decentemente embrulhada em papel, mas o vestuário não lhe escondia inteiramente as formas. À vista de tão escandaloso fato, a consideração e o respeito que o Major Policarpo Quaresma merecia nos arredores de sua casa, diminuíram um pouco. Estava perdido, maluco, diziam. (BARRETO, 1988, p.2).

A inserção do instrumento nos salões cultos deu-se por meio da canção brasileira, e o projeto modernista de Mário de Andrade contribuiu muito para isso. O violão se prestava tanto a execução da música clássica, como aquela de caráter popular, o que lhe conferia a possibilidade de transitoriedade nos mais diversos contextos sociais. Nesse sentido, um dos episódios mais narrados pelos pesquisadores de música popular é o encontro de Chiquinha Gonzaga (1847-1935) com Nair Teffé (1886-1981), personagem feminina que por suas atitudes inusitadas, surpreende o Rio de Janeiro no início do século.

A primeira-dama, casada com o presidente Hermes da Fonseca, assumia um comportamento destoante tanto de sua origem de classe quanto de sua condição feminina, ao tomar aulas de violão – instrumento à época associado ao populacho – e ao manter um certo convívio com compositores populares, como Catulo da Paixão Cearense. Nair Teffé radicalizou esse comportamento em 1914, promovendo no dia 26 de outubro uma apresentação musical de Chiquinha Gonzaga no Palácio do Catete. A compositora executou ao violão o tango *Corta-jaca*, de sua autoria, o que provocou reações bastante negativas na cidade [...]. (NAVES, 1998, p.28-29).

Essa atitude trouxe consequências, decorrência do preconceito para com o instrumento e suas possibilidades no que concerne a sua utilização na música popular. Sobre o episódio mencionado anteriormente, Rui Barbosa fez a seguinte crítica, em plena sessão do Senado Federal:

Uma das folhas de ontem estampou em fac-símile o programa da recepção presidencial em que, diante do corpo diplomático, da mais fina sociedade do Rio de Janeiro, aquelas que deviam dar ao país o exemplo das maneiras mais distintas e dos costumes mais reservados elevaram o *corta-jaca* de que eu ouvira falar há muito tempo, o que vem a ser senhor presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do *batuque*, do *cateretê*, e do *samba*. Mas nas recepções presidenciais o *corta-jaca* é executado com todas as honras da música de Wagner, e não se quer que a consciência deste país se revolte, que as nossas faces se enrubesçam e que a mocidade se ria!. (RUI BARBOSA 1914 *apud* NAVES, 1998, p.29).

No âmbito da música popular, o violão foi ganhando popularidade como instrumento acompanhador do gênero característico de canção brasileira denominada de *modinha*¹⁶. Nesse sentido a revista *Violão e Mestres* colaborou com essa pesquisa a partir de um registro acerca da modinha. Referida fonte aponta que na década de 1920, esse gênero musical era bastante cultivado por um considerável número de damas da sociedade do Rio de Janeiro e São Paulo. A partir disso manifesta uma tomada de posição, apontando o fato como algo positivo para o instrumento, já que a partir disso, haveria a possibilidade que o interesse pelo violão como instrumento de acompanhamento, pudesse posteriormente vir a se transformar em interesse pelo instrumento solista.

Conforme já foi apontado pelo pesquisador, a modinha se espalhou por todo o país, e no que concerne especificamente a esse gênero no Ceará, houve certo desacordo no que se refere à sua essência, implicando em divergências quanto a sua análise. Sobre esse fato, (ANJOS, 2011, p.44) nos ensina que o termo moda no Ceará era aplicado:

[...] para designar um grupo de gêneros musicais, cuja temática era a paixão romântica com a finalidade das serestas e serenatas ou simples canções acompanhadas. Todas as valsas, canções, tangos, *schotich*¹⁷ e até sambas que fossem de produção dos chamados “modinheiros” levavam o nome de modinha cearense, ademais, a modinha era praticada em grande parte por boêmios em serenatas noite adentro acompanhados ao violão.

Não tardaria a ocorrer um processo muito comum, no que tange as constantes imbricações presentes em nossa música, algo que Kiefer (2003) chama de circularidade

¹⁶Gênero característico de canção brasileira, derivado da moda portuguesa. Começou a surgir como uma forma musical brasileira a partir do século XVIII, período em que o mulato Domingos Caldas Barbosa (1738-1800) fez sucesso em Portugal com algumas canções de forte conotação erótica. Com o romantismo, a modinha, normalmente acompanhada de violão, passou do estilo espirituoso para um clima de sentimento à flor da pele, enquanto a rítmica binária deu lugar a ternária, por influência da valsa (também podem ser sentidas as influências da ópera italiana). Os compositores passaram a usar textos de Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Casemiro de Abreu – uma valorização do gênero que lembra o ocorrido com o lied alemão. Mudança posterior, assinalada por Luiz Heitor, foi a adoção dos quatro tempos do schottische, quando a modinha entrou em contato com o ambiente e a arte dos CHORÕES. Mas o fato é que a modinha, espalhada pelo país inteiro, nunca se sujeitou a regras muito rígidas (SADIE, 1994, p.612-613).

¹⁷Ritmo europeu que deu origem ao “Xote”, muito comum nas festas do Nordeste brasileiro.

cultural, ou seja: A transitoriedade de uma determinada manifestação de ordem musical e/ou cultural, em classes sociais distintas ao seu contexto de origem. Algo que pode muito bem ser exemplificado da seguinte maneira:

A modinha cearense, apesar de não conter as características da modinha clássica, era conhecida pela população por esse nome. O ambiente musical favoreceu sua difusão, tanto na vida noturna da cidade, como no íntimo das casas através de serenatas e saraus. [...] Nesse contexto, a modinha se reproduziria notadamente na capital cearense, tanto junto às classes populares quanto à população mais abastada da cidade. Entretanto, a transmissão e difusão da modinha em Fortaleza antes do advento do rádio, se observariam quase que exclusivamente no ambiente informal; nos saraus e no convívio dos boêmios e literatos da época (ANJOS, 2011, p.46).

Também acerca desse processo de circularidade cultural, mas agora nos remetendo a sociedade carioca, a revista *Violão e Mestres* é um documento histórico que descreve esse contexto, inclusive apontando para um acontecimento relevante no que concerne a história social do instrumento: A chegada do violão nas salas de concerto como instrumento solista. Nessa diretriz, a modinha teve um papel preponderante para que isso pudesse ocorrer. No intuito de colaborar com a compreensão do que é trazido por esse pesquisador, destaco o seguinte trecho:

No fim da década de 20, mercê da visita de violonistas estrangeiros – alguns dos quais permaneceram algum tempo entre nós, ministrando aulas e dando recitais, e da glorificação de nossa música através de Catullo da Paixão Cearense e outros, o violão atinge as salas de concerto e começa a ser cultivado pelas classes mais cultas, como instrumento solista. A glorificação da modinha, sua aceitação como arte culta, corresponde à elevação do instrumento ideal para acompanhá-la [...] O violão penetrou nos salões cultos levado pela mão dos trovadores. E na década de vinte, era cultivado por grande número de damas da melhor sociedade, tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo. A canção brasileira e o surto de nacionalismo da época contribuíram muito para isso. No entanto, como instrumento solista, eram poucos os que o conheciam. (VIOLÃO E MESTRES, 1965, p.4).

Fica evidente a partir das fontes documentais apresentadas, que o violão ainda teria um percurso longo, até que fosse concretizada a inserção do seu ensino no currículo de escolas formais, bem como de aproximá-lo das classes sociais mais favorecidas sem os constantes preconceitos de outrora. As citações apresentadas revelam que na primeira metade do século XX no Brasil, o instrumento ainda passava por certa transição, da marginalidade a aceitação na sociedade. Na medida em que se percebe uma gradativa inserção do instrumento nos salões e teatros, também foram constatados esforços no sentido de conferir legitimidade ao violão. Consta na revista *Violão e Mestres* (1965), uma resenha acerca dos dez primeiros números da

revista “O violão¹⁸”, onde se lê: “Surgiu com as esperanças inerentes a todas as revistas de apostolado, recriminando o pouco caso que se fazia de nosso instrumento e enaltecendo suas legítimas qualidades.” (VIOLÃO E MESTRES, 1965, p.06).

Figura 9 – Capa da revista “O Violão”



Fonte: Violão e Mestres (1964).

Observando a fotografia da capa da revista *O Violão*, alguns aspectos devem ser considerados para análise. O primeiro deles refere-se ao fato da presença de um violonista seresteiro e uma dama ao fundo portando um leque, objeto que oferece a possibilidade de relacioná-lo a ideia de classe social. O lugar onde a dama e o seresteiro aparecem, possibilita interpretar o momento pelo qual o violão vinha atravessando no Brasil; o de circularidade entre classes sociais distintas. Nessa perspectiva, a fotografia evoca o caráter popular dos seresteiros, onde o violão aparece como um dos objetos de destaque, mas ao mesmo tempo, sugere o diálogo do mesmo com as damas da alta sociedade. Essa leitura é reforçada quando ao lado esquerdo da fotografia, também aparece destacada à figura do violonista espanhol Francisco Tárrega, considerado em trabalhos de natureza acadêmica, um dos principais responsáveis pela legitimidade do violão a partir da sistematização de uma escola que tinha no seu repertório, transcrições da obra musical de compositores apreciados nos salões nobres, a

¹⁸ Na décadas de 1910 e 1920, a revista *O violão* foi provavelmente um dos principais veículos de comunicação entre violonistas e apreciadores.

exemplo de J.S.Bach (1625-1750), George Friedrich Händel (1685-1759), Ludwig Van Beethoven (1770-1827) e Felix Mendelssohn (1809-1847).

Quando o instrumento começa a ter adeptos que frequentavam os salões nobres da sociedade, juntamente com a ascensão do mercado editorial de partituras e a consequente publicação de obras dos mais variados gêneros musicais destinados ao violão, percebe-se sua gradativa aceitação e presença nas salas de concerto. Essa realidade decorria também de certo declínio que o reinado do piano vinha atravessando no Brasil, decorrência de dois aspectos que são destacados por Severiano (2008, p.22):

Primeiro, a expansão e popularização do rádio, que fez dos aparelhos receptores seus substitutos no lazer familiar. Segundo, o processo de verticalização, quando as pessoas trocaram a casa pelo apartamento, não mais dispo de espaço para instrumentos do porte de um piano. Então, o violão, barato e portátil, livrou-se da pecha de “instrumento de capadócio”, ganhando o seu lugar na preferência popular.

Em matéria publicada na revista *Violão e Mestres* (1965, p.25), acerca da Associação Brasileira de Violão, é entrevistado Samuel Babo, um dos seus presidentes. Ele é descrito como homem acostumado aos bons ambientes, além de ser possuidor de uma refinada cultura. Destaco um trecho que colabora com a temática que vem sendo apresentada pelo pesquisador:

Violão era considerado instrumento de capadócio, explica-nos, mas não era um ostracismo definitivo, a palavra, pejorativa a princípio, informou-se de um significado mais suave e como a palavra boêmio, tornou-se sinônimo de diferente. No próprio combate ao violão e à música popular de que era representante, pode-se divisar um fator de progresso para o instrumento e para a nossa música. A erudição empoeirada do princípio do século ia sendo substituída por uma cultura de horizontes mais largos, mais penetrante, mais analítica e, por isso mesmo, muito mais tolerante. Exemplo disso temos no fato de que muitas modinhas publicadas para violão (e também para piano) naquele tempo, nem sequer levavam os nomes de seus autores, na sua maioria nomes bem conhecidos, artística e socialmente, e que por isso só se sentiam à vontade no anonimato. Mas, anônimas ou não, as músicas eram publicadas e isso bastava para deixar entrever a ascendência do instrumento, no acompanhamento ou no solo, e a sua admissão as salas de concerto

A partir desta exposição, é possível concluir que as primeiras décadas do século XX no Brasil, ficaram marcadas por uma crescente busca por legitimar o violão perante a sociedade. Isso decorria em parte de dois fatores os quais merecem ser destacados: O primeiro era o caráter essencialmente popular do instrumento, o segundo estava atribuído a especificidade da nossa nobreza; de características mestiças, provenientes da própria condição de colonização e de estrutura social organizada a partir de uma sociedade escravocrata e de segregação dos pobres, o que implicaria desse modo, na exclusão de todo e qualquer elemento

da cultura popular que pudesse macular a imagem de civilidade da classe dominante (TABORDA, 2011).

Cabe também destacar as imbricações que fazem parte do complexo processo de formação de identidade da música brasileira, e isso no intuito de compreender o contexto histórico e social onde o instrumento se insere. Não por acaso, compositores considerados de notoriedade compuseram para o violão, um instrumento tipicamente associado à brasilidade. São exemplos os nomes de Heitor Villa Lobos (1857-1959), Francisco Mignone (1897-1986), César Guerra Peixe (1914-1993) e Camargo Guarnieri (1907-1993). Eles se utilizaram de elementos musicais da música brasileira como o *Choro* e a *Seresta*, para elaborar composições que transitavam entre a linguagem da música popular e erudita.

Na cidade de Fortaleza-CE, JMA exerceu um papel relevante no que concerne a constituição de um campo envolvendo o ensino de violão, e conseqüentemente, a legitimação do instrumento a partir do seu ingresso como professor no CMAN, instituição que a época era considerada uma das principais referências no ensino de música. Considerando esse fato, essa tese também aponta para a questão de como algo tão singular como a trajetória, é capaz de exercer influências e gerar desdobramentos no âmbito histórico e social. JMA ao ingressar no conservatório encontrou condições que impunham que ele dialogasse com a música de concerto, sendo desse modo necessário, criar condições que lhe possibilitassem movimentar-se no campo.

Mediante o que foi apresentado, é importante destacar que para elaborar essa tese, o pesquisador não pôde recorrer ao agente pesquisado. Na fase de construção desse trabalho de pesquisa, ele estava com o seu estado de saúde debilitado, impossibilitado de contribuir com a coleta de dados nas entrevistas. Assim, várias informações presentes no texto, não teriam sido possíveis sem o auxílio da memória de violonistas, amigos e familiares que tiveram a oportunidade de convívio social junto ao agente. Os dados e reflexões que até aqui foram apresentados, constituem-se também como a memória de JMA, considerando que o material apresentado (matérias, fotografias, arquivos pessoais) faz parte do seu arcabouço de conhecimentos, implicando desse modo na sua prática enquanto docente e integrante de um campo que começava a operar.

3.4 As origens do campo de ensino do violão no Brasil

A partir da leitura do trabalho de Taborda (2011), é possível afirmar que estão associados à viola os primeiros registros de atividades pedagógicas de um instrumento próximo ao violão. Em um anúncio de 1826, publicado no periódico *O Spectador brasileiro: diário político, literário e comercial*; consta o seguinte: “Professor de música, morador na Rua dos inválidos nº80, faz ciente ao responsável público que, quem quiser aprender música, cantar, tocar viola, viola francesa ou mandolino, que ele ensina” (TABORDA, 2011, p.72). A autora aponta para evidências que levam a crer que nos princípios do ensino do violão no Brasil, assim como na Europa, a prática pedagógica ocorria normalmente com base em apenas um método específico. A seguir a transcrição de um trecho que ilustra o contexto histórico acerca do princípio da prática violonística no Brasil, e do momento quando foram introduzidos os métodos destinados ao ensino do instrumento:

Enquanto o violão no Brasil fazia essa trajetória – da viola como instrumento acompanhador de melodias cantadas para o violão de estilo instrumental de serenatas-, muitos países da Europa como Espanha, França, Itália, Inglaterra, Áustria, Alemanha, Rússia e Checoslováquia possuíam já de longa data suas respectivas escolas violonísticas, com muitos tratados e métodos. Somente com a chegada de imigrantes italianos, espanhóis e portugueses e a vinda de viajantes estrangeiros no começo do século XX é que os brasileiros passariam a conhecer a vertente clássica do instrumento, mais precisamente no eixo Rio-São Paulo. (PRADA, 2008, p.42).

Os primeiros violonistas que se tem registro a atuarem nas salas de concerto do país residiram nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo. Consta no trabalho de Antunes (2002) que as décadas de 1860, 1870 e 1890, marcaram a data em que três migrantes nordestinos chegaram ao Rio de Janeiro. Eles teriam mais tarde um papel importante no desenvolvimento da prática do violão solo no Brasil; Sátiro Bilhar (1860-1927), Joaquim Francisco dos Santos (1883-1935), conhecido como Quincas Laranjeira, e João Teixeira Guimarães (1833-1947), que ficou conhecido como João Pernambuco.

Em artigo publicado na revista *Violão e Mestres* (1965), consta que de 1917 a 1929 o Rio foi visitado por quatro virtuosos, mas dois deles se destacaram pela repercussão que tiveram atuando nos segmentos do ensino e da *performance* em concertos públicos, atividade esta que até então estava relacionada principalmente ao piano e outros instrumentos orquestrais (PORTO, 2007).

Augustin Barrios (1885-1944) é considerado um dos maiores expoentes do violão nas Américas, sendo inclusive um dos pioneiros a gravar discos, atividade que desenvolveu ao

longo de sua vida e resultou em 30 discos de 78 RPM, com aproximadamente 60 faixas (DELVÍZIO, 2016). Enquanto compositor deixou um legado de “150 obras originais para violão, além de transcrições de obras de Bach, Beethoven, Chopin, Schumann e Mendelssohn, entre outros.” (STOVER, 1930 *apud* DELVÍZIO, 2016, p.856).

Josefina Robledo (1897-1972) chegou ao Brasil no ano de 1917 e permaneceu durante três anos atuando como concertista e educadora. Como discípula de Francisco Tárrega, foi responsável pela divulgação da “Escola de Tárrega” no Brasil, método que até a contemporaneidade encontra adeptos na academia (PORTO, 2007). Também no que concerne a atuação como intérpretes e professores do instrumento, as figuras de Antônio Rebello (1902-1965), Jodacil Damasceno¹⁹ (1929-2010) e Turfíbio Santos, estão entre aqueles que merecem destaque no Rio de Janeiro. Agora colaborando com a ideia que foi apresentada anteriormente, acerca do impacto que teve a vinda de Augustin Barrios ao Brasil, a fotografia abaixo assinala alguns detalhes que são merecedores de uma análise.

Figura 10 – João Pernambuco, de pé à esquerda, Augustin Barrios, sentado, e Quincas Laranjeira à direita, na loja O Cavaquinho de Ouro, no Rio de Janeiro em 1929



Fonte: Leal e Barbosa (1982).

¹⁹Jodacil Damasceno foi um dos mais destacados professores de violão no Brasil. Ocupou em 1973 a primeira cátedra de violão no Ensino Superior do Rio de Janeiro, na Faculdade de Música Augusta Souza França – FAMASF, ex-Conservatório de Bonsucesso.

O fato de a fotografia ter sido tirada em uma loja de instrumentos musicais coloca o violão em destaque perante aos demais. Ao mesmo tempo, também evidencia o instrumento como um objeto datado, associado a um período da biografia dos agentes retratados, que a época era caracterizada por uma busca de legitimidade junto aos salões da alta sociedade e conservatórios de música. A disposição dos agentes também merece destaque. Ao centro e sentado com o violão aparece Augustin Barrios, o que denota a importância que lhe era atribuída pelas figuras de Quincas Laranjeira e João Pernambuco. Outra abordagem passível de ser apresentada nesta análise refere-se ao fato de que a fotografia também ressalta a reunião dos integrantes do grupo, preservando desse modo a ideia de integração e legitimidade conferida ao violão, considerando que Barrios a época era um conhecido e atuante concertista, que percorria as principais capitais e países na América Latina, conforme atesta o trabalho acadêmico de (DELVÍZIO, 2016).

A ideia de conferir legitimidade ao violão nas primeiras décadas do século XX no Brasil é amplamente documentada. Alguns detalhes merecem apontamentos por parte do pesquisador, como à carta de Isaías Sávio publicada na revista *Violão e Mestres* (1965), que tinha o objetivo de chamar a atenção do diretor do Conservatório Dramático Musical de São Paulo para o grande número de obras musicais pertencentes à literatura do instrumento, bem como, para o espaço que o violão vinha ganhando nas salas de concerto da Europa. Com isso ele justificava a sua intenção de abrir um espaço no conservatório, que era o lugar destinado à formação de concertistas, para o ensino de um instrumento que ainda estava associado à música popular, mas que, no entanto, também poderia ser utilizado para a execução da música erudita. Algumas publicações em revistas e jornais de época colaboram com a ideia que é apresentada por este pesquisador no decorrer da tese, mas a leitura das fotografias configura-se como possibilidade de atestar os fenômenos inerentes ao contexto histórico e social que envolvia o violão no Brasil.

A escrita que remete a interpretação do passado no presente é repleta de subjetividades. Produto da percepção do pesquisador a partir da leitura das fontes, ele organiza o seu arcabouço teórico metodológico em torno do objeto da sua análise. Nesse sentido, a realidade se constrói como parte estruturante de uma complexa rede de eventos que por terem ocorrido, deixaram os seus desdobramentos do passado na contemporaneidade, território o qual a pesquisa transita como instrumento de comprovação e leitura da realidade. Nessa perspectiva, Certeau (1982, p.57) aponta para uma questão importante a ser considerada: “[...] toda interpretação histórica depende de um sistema de referência; que este

sistema permanece uma ‘filosofia’ implícita particular; que infiltrando-se no trabalho de análise, organizando-o à sua revelia, remete à ‘subjetividade’ do ‘autor’ ”.

Na fotografia abaixo o violão é o objeto em evidência e está associado à figura feminina. A indumentária da violonista e sua postura dão a ideia de requinte, lembrando que “a bidimensionalidade só existe no papel que seguramos em nossas mãos. O branco e o preto um dia foi coloração das coisas, lugares e pessoas reais” (CARVALHO, 2011, p.117). Dando continuidade a leitura do pesquisador, o apoio da perna esquerda no banquinho e o pulso da mão direita levemente dobrado, apontam para o fato de tratar-se de uma intérprete que tinha ligação com a “escola de Tárrega”, já que foi esse violonista o responsável pela sistematização dessa postura do intérprete em relação ao instrumento. Nesse sentido, estar associada à escola de um violonista que é apontado em trabalhos acadêmicos como sendo um dos principais expoentes do violão na Europa, conduz a ideia de legitimidade, disciplina e sistematização do ensino e da prática violonística, algo que estava em perfeita sintonia com a ideia dos conservatórios.

Figura 11 – Josefina Robledo



Fonte: Concerto... (2018).

Encontram-se documentados o programa do primeiro recital de Augustin Barrios no Rio de Janeiro, e de Josefina Robledo, este último com a participação de Catulo da Paixão Cearense (1863-1946) e do violoncelista Molina. Mediante a análise do repertório executado, e com base nos trabalhos de Antunes (2002) e Porto (2007), é possível afirmar que as músicas que foram tocadas eram desconhecidas até então pela sociedade. Isso foi importante sob duas perspectivas. A primeira é o efeito da novidade, trazida por personalidades internacionais ligadas à música de concerto daquele período de tempo, conforme documentado nos trabalhos de Soares (1987) e Dudeque (1994). A segunda aponta para seguinte fato:

A aceitação do violão como instrumento de concerto, no país, resultou não só da atuação desse grupo primeiro de músicos. Uma nova técnica de execução e um novo repertório, transformaram completamente a receptividade do violão no meio musical brasileiro. (PORTO, 2007, p.2).

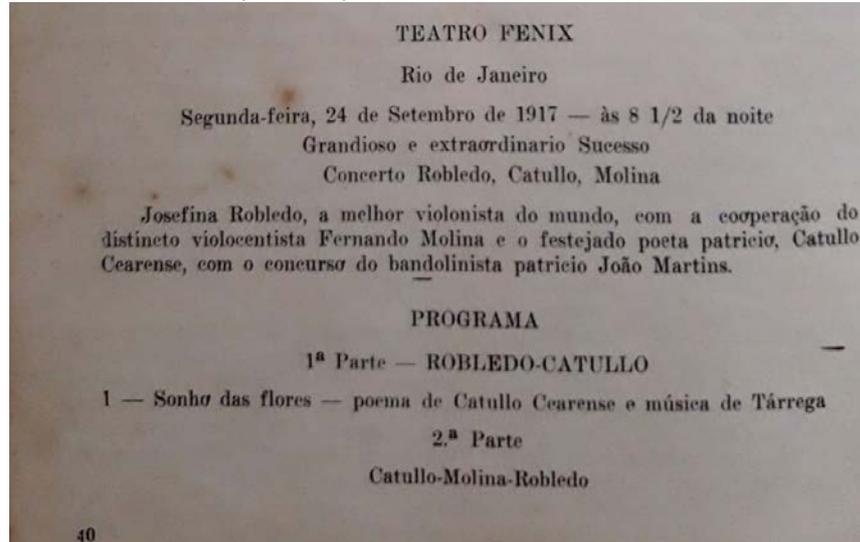
Na medida em que se percebe a inclusão de obras musicais de compositores da música erudita européia, como por exemplo, Giuliani, Mendelssohn e Aguado, o programa também apresenta composições de autoria do próprio intérprete. Além disso, também ocorre a junção da poesia de Catulo da Paixão Cearense com a música de Francisco Tárrega e o som de um violoncelo, instrumento que por sua vez, está diretamente ligado a música de concerto. É impossível para o pesquisador rememorar o som, mas não é apenas a música em si que merece destaque. A união dessas figuras em torno do que elas representavam, demonstra a transitoriedade do violão no contexto da música erudita e popular, algo já discutido no decorrer dessa tese. Com base nessa análise, o pesquisador apresenta os programas referentes aos primeiros concertos de Augustin Barrios e Josefina Robledo no Brasil.

Figura 12 – Programa do concerto de Augustin Barrios no Salão Nobre do Jornal do Comercio, na ocasião da sua primeira viagem ao Rio de Janeiro

SALÃO NOBRE DO JORNAL DO COMMERCIO	
Grande concêrto de violão pelo eminente virtuoso e compositor paraguaio	
BARRIOS	
Terça-feira, 1.º de agosto de 1916 — às 20:30 horas	
PROGRAMA	
1 — Marcha Heroica	Giuliani
2 — Chanson du Printemps	Mendelssohn
3 — Recuerdo del Pacifico (vals)	Barrios
4 — Rondó Brillhante	Aguado
a) Sarabanda	
5 — Meditação	Garcia Tolsa
6 — Concêrto em la menor	Arcais
<i>Segunda Parte</i>	
1 — Nocturno Op. 9, n.º 2	Chopin
2 — Phantasia sôbre motivos da Traviata	Verdi-Arcas
3 — Andante e estudio	Coste
4 — a) Chant du Paysan	
b) Bicho feio! tango humorístico	Barrios
5 — Rapsódia Americana	Barrios
6 — Jota Aragonesa, Variações	Barrios
ENTRADA: 10\$000	

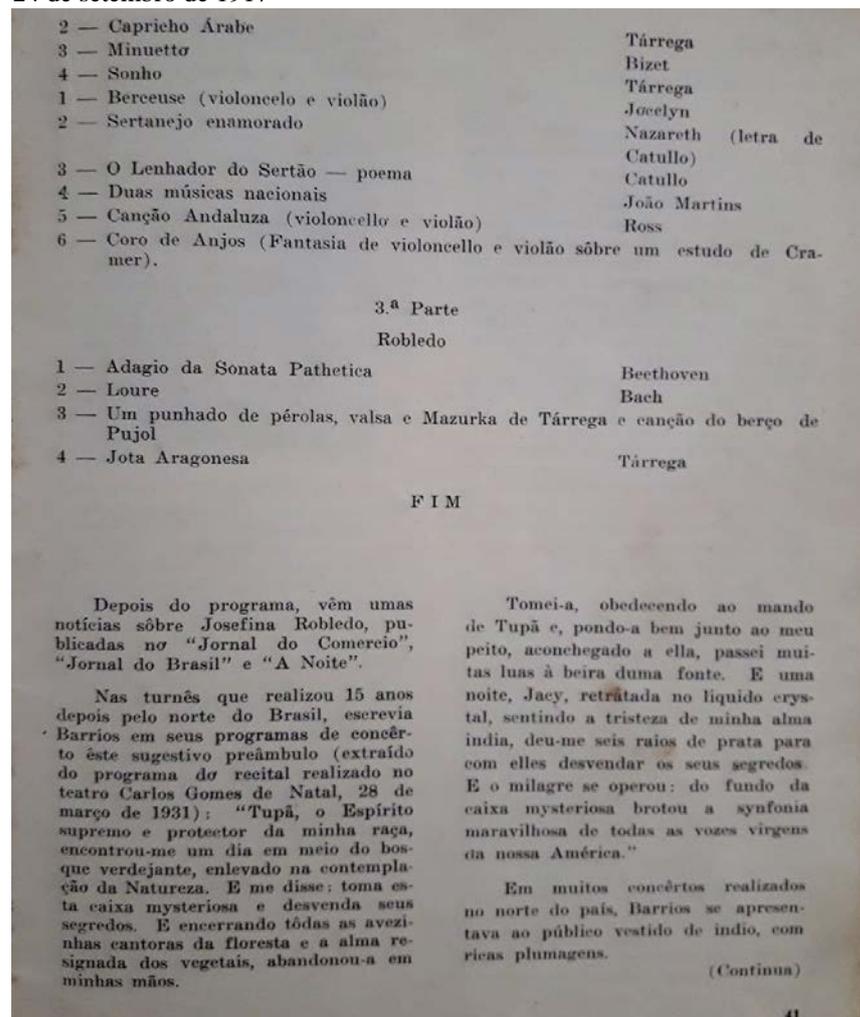
Fonte: Violão e Mestres, 1965.

Figura 13 – Programa do concerto de Josefina Robledo no Rio de Janeiro, em 24 de setembro de 1917(Continua)



Fonte: Violão e Mestres (1965).

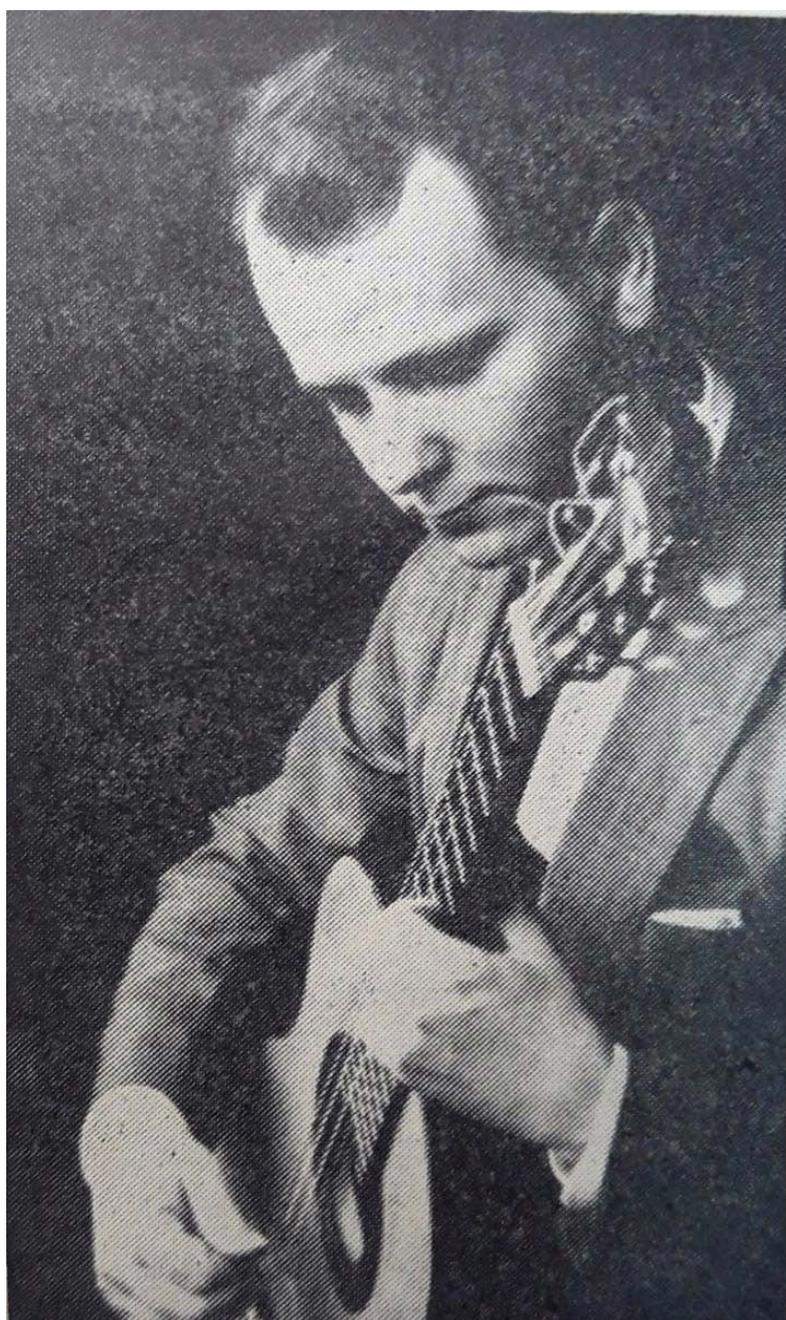
Figura 14 – Programa do concerto de Josefina Robledo no Rio de Janeiro, em 24 de setembro de 1917



Fonte: Violão e Mestres (1965).

Augustin Barrios e Josefina Robledo trouxeram suas contribuições no que concerne a legitimidade do violão na sociedade e abertura de espaços para o mesmo nas salas de concerto. Esses foram aspectos que contribuíram para que posteriormente, o ensino de violão passasse a compor o currículo de conservatórios e cursos de grau superior. Nesse sentido as fotografias enfatizam para o pesquisador, a importância da tarefa de ver o que não se encontra na foto, “dar visibilidade ao que é invisível. Ver o que existe e o que não existe: lacunas, ausências, ambigüidade. O vazio e o impreciso” (CARVALHO, 2011, p.105).

Figura 15 – Jodacil Damasceno



Fonte: Violão e Mestres (1965).

A partir da leitura de Alfonso (2009), é possível afirmar que Jodacil Damasceno foi um dos primeiros professores de violão a ingressar no Ensino Superior do Brasil. A partir de uma análise da fotografia acima, é possível primeiramente pensar na relação entre fotógrafo e retratado. Certamente a revista tinha um profissional designado para fotografar os objetos de suas matérias. Nesse sentido, é importante considerar que esse tipo de produção, destinada ao segmento cultural, naquele período estava articulada com a ideia de agregar valores, buscando para isso estabelecer uma espécie de jogo entre “[...] uma humanidade reconhecível e uma supra-humanidade capaz de singularizar o personagem” (NOGUEIRA; MICHELON, 2011, p.4). Essa singularidade estava relacionada com o estrelismo, algo que vinha sendo constantemente veiculado na indústria cultural americana, e que chegou ao Brasil com as Revistas desempenhando um papel determinante nessa diretriz. O corpo, o local, a indumentária, os objetos em destaque, todos esses aspectos contribuíam para estabelecer relações com o personagem retratado. Na fotografia de Jodacil Damasceno o violão é o objeto em destaque, mas também se percebe que a indumentária aponta para a relação com o concerto em um teatro, ou seja, um lugar consagrado que antes era restrito ao piano e aos instrumentos de orquestra, mas que agora também era ocupado pelo violão.

A postura do intérprete em relação ao instrumento é um detalhe importante a ser considerado. Aquele que vinha de uma escola e/ou estava ligado à música de concerto, geralmente fazia uso do violão apoiado na perna esquerda, e um pequeno banco para a colocação do pé. Na fotografia a seguir, Antônio Rebelo²⁰ é um exemplo do que é apontado pelo pesquisador. Nela também chamo atenção para o livro de partituras que relaciona a sua prática a um estudo formal, e ao fundo os estojos rígidos de violão, comum aos instrumentos de concerto que possuem maior valor comercial. Por fim, o detalhe do quadro na parede, identifica o retratado como alguém que tinha uma estreita ligação com o violão, algo que é reforçado pela sua postura e enquadramento na fotografia, apontando que ambos, fotógrafo e retratado, tiveram a intenção de colocar os objetos que foram descritos em destaque, compondo assim uma associação dos mesmos com a figura do violonista.

²⁰Antônio Rebelo foi avô e professor de violão dos irmãos Sérgio e Eduardo Abreu, que integraram um duo que é considerado no âmbito da literatura especializada, um dos principais do gênero no século XX.

Figura 16 – Antônio Rebelo



Fonte: Violão e Mestres (1965).

O aspecto histórico da fotografia em algumas ocasiões é reforçado por um texto, a depender do local de onde ela é coletada pelo pesquisador. Está documentado na revista *Violão e Mestres* (1965), o encontro de Isaías Sávio e Antônio Rebelo. O enquadramento frontal evidencia o aspecto de união entre dois agentes que pertencem a gerações distintas. No texto informativo da revista, consta que Rebelo fora aluno de Sávio durante o período de 7 anos, dando a ideia da existência de uma escola violonística sistematizada por meio de um currículo. Convém destacar que o programa dos cursos de violão dos conservatórios, exposto anteriormente pelo pesquisador, revela que esse curso tinha a duração de 7 anos, algo que conduz o pesquisador a interpretar que Rebelo foi aluno de Sávio no Conservatório Dramático

Musical de São Paulo. A indumentária também aponta para o caráter solene do momento, assinalando também que os violões aparecem unidos em um espaço consagrado de difusão da arte. Está documentado que na ocasião do dia 28 de dezembro de 1938, Sávio e Rebelo realizaram um concerto a dois violões na Escola Nacional de Música, interpretando obras clássicas. Acerca desse evento Isaías Sávio dá o seu relato:

Creio que esse concerto foi o primeiro no gênero a realizar-se no Rio. De 1940 a 1952, com base nos conhecimentos recebidos, prosseguiu sozinho o estudo do violão. Nessa época, realizei turnês pelo Norte do Brasil e depois, em 1941, radiquei-me em São Paulo, sendo essa a razão de ter diminuído o meu contato com Rebêlo. (SÁVIO, 1966, p.36).

Figura 17 – Antônio Rebelo (esquerda) e Isaías Sávio



Fonte: Violão e Mestres (1965).

Consta na matéria que é objeto da análise do pesquisador o termo *clássico*, que é associado a um repertório de concerto para violão. Considerando que o contexto social e histórico documentado nas fontes desta pesquisa, aponta que os violonistas vinham buscando estratégias capazes de conferir legitimidade ao instrumento, utilizar a nomenclatura *Violão clássico* servia a esse propósito. Nesse sentido, é importante destacar que foram encontrados

vários registros na literatura do instrumento que fazem menção a essa nomenclatura, tendo inclusive o agente pesquisado se utilizado da mesma, algo a ser explorado no decorrer dessa tese. O trabalho de Nunes (2015, p.401) destaca que o termo clássico tem significados que lhe são atribuídos sob a perspectiva dos campos de estudo da literatura e sociologia. Para referido autor eles coexistem e assinalam “na tradição do século XVII (os ‘escolhidos’, ‘modelos de ensino’, ‘modelos de linguagem’) às noções de modelos eternos e universais (século XIX) e à de ‘autoridade’ (século XX)”.

Colaborando com a ideia de coexistência dos significados do termo *clássico*, o pesquisador apresenta abaixo a fotografia do professor Oswaldo Soares, que nasceu em São Paulo, no ano de 1884 e radicou-se no Rio de Janeiro na década de 1940. Soares foi aluno da concertista Josefina Robledo. Ele é autor de um dos primeiros métodos para o instrumento editados no Brasil, trabalho este que faz referência a escola de Tárrega. Constam nesse trabalho peças do próprio Tárrega e Antonio Baltar, várias inclusive recebidas em manuscrito das mãos de Josefina Robledo. O método de Soares era de conhecimento do agente pesquisado, tendo sido encontrado em seu acervo uma versão original desse trabalho.

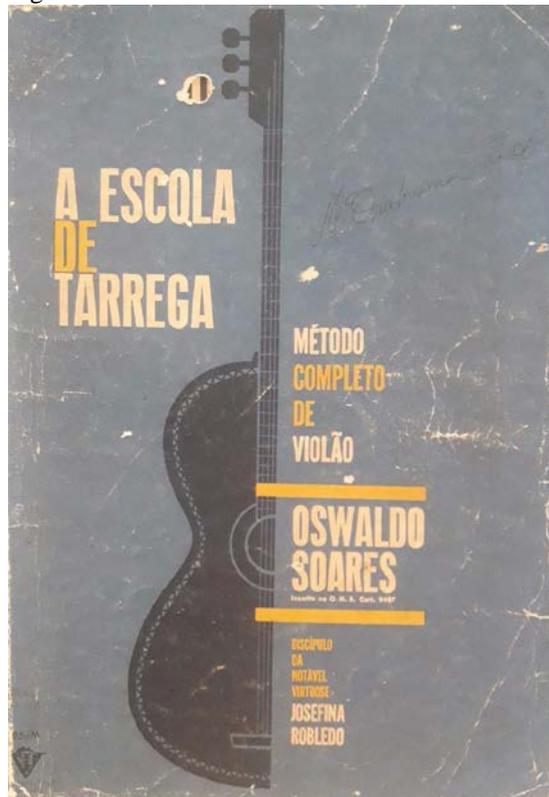
Aparece mais uma vez em destaque o violão, com o intérprete empunhando-o e vestindo uma indumentária a rigor. Percebe-se que o instrumento está apoiado na sua perna esquerda que aparece elevada, certamente pelo uso do apoio de pé. A fisionomia que aparenta tranquilidade e atenção assinala o cuidado do intérprete com o resultado da execução musical, algo que se fundamenta na maneira como ele impunha o violão. O pulso esquerdo formando uma leve angulação assemelha-se a posição sugerida na escola de Tárrega. A fotografia do seu método evidencia a sua fundamentação teórica. Ao colocar escrito com letra em destaque *A escola de Tárrega*, Soares certamente teve o intuito de conferir legitimidade ao seu trabalho de professor por meio do seu modelo ou proposta de ensino.

Figura 18 – Oswaldo Soares



Fonte: Violão e Mestres (1966)

Figura 19 – Método de Oswaldo Soares



Fonte: Arquivo pessoal do professor JMA.

No que concerne a cidade de São Paulo, a pesquisa de Antunes (2002) aponta que ela teve um dos primeiros nomes de referência do violão brasileiro, Américo Jacomino (1889-1928), o Canhoto. Na sua abordagem, em torno do desenvolvimento da arte do violão solo no Brasil, ele evoca a memória desse agente, que a época foi considerado um dos mais importantes violonistas em atividade no país. Na primeira parte da pesquisa de Antunes (2002), ele apresenta, a partir de fontes documentais, uma série de concertos de violão

realizados nas primeiras décadas do século XX, na cidade de São Paulo. Ele segue dando destaque aos concertos de Regino Sainz de la Maza (1896-1981), realizado no Teatro Municipal de São Paulo, nos dias 15 e 22 de junho de 1929; e do paraguaio Augustin Barrios (1885-1944), no salão do Correio Paulistano para a imprensa e convidados. Para Antunes (2002), o concerto de Barrios ocasionou alguns aspectos considerados positivos, um deles reside no fato que ele atribui à possibilidade da influência desse violonista em uma ascendência de estudantes de violão em São Paulo (ANTUNES, 2000).

A capital paulista também recebeu a visita da espanhola Josefina Robledo, conforme aponta o cartaz de divulgação que é apresentado logo abaixo:

Figura 20 – Cartaz de divulgação do concerto de Josefina Robledo em São Paulo, no ano de 1917



Fonte: Concerto... (2018).

O cartaz acima é repleto de detalhes que permitem ao pesquisador tecer uma análise em torno dos significados e intenções nesse objeto de publicidade. A palavra *Concerto* aparece em fonte destacada, ao lado da palavra *violão*. Isso agregava legitimidade ao evento, considerando que assinalava a ideia de requinte e sofisticação, imagem que é reforçada pelo anúncio “notável artista espanhola de fama mundial”, além das menções ao “repertório

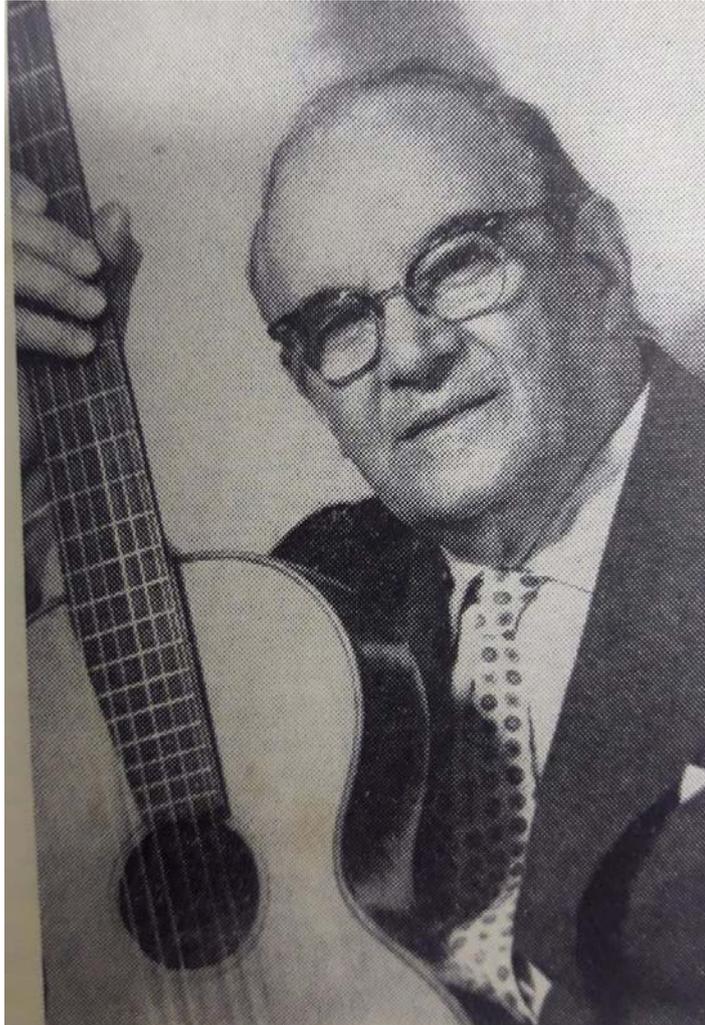
clássico” e “discípula do célebre Francisco Tárrega”, que também aparecem no cartaz. Na fotografia ao centro, a imagem de Josefina Robledo possibilita associar o objeto em destaque, o violão, com a figura feminina, que junto a sua indumentária, inspira a noção de *status* social e bom gosto. O detalhe do disco possibilita formar a ideia da virtuosidade da intérprete, no momento em que faz alusão ao instrumento sendo tocado por várias mãos. Por fim, o detalhe do disco também oferece a noção do momento histórico pelo qual o Brasil estava atravessando, relacionado ao período de progresso das primeiras gravações em discos da recém criada gravadora *Odeon*. Nesse âmbito de discussão, Franceschi (2002, p.117) destaca:

[...] a gravação do disco dava às composições, fixando pela orquestração e pela interpretação, o caráter desejado. Criava a unidade de linguagem da música e, além de cristalizar o sucesso, definia o momento musical da época. As composições editadas em partitura, ao atingirem sucesso de vendagem eram solicitadas para apresentação em público.

No que concerne a atividade didática envolvendo o violão em São Paulo, Antunes (2002) aponta que o primeiro registro que se tem de um violonista a lecionar na capital paulista é do cubano Gil Orosco, que entre os anos de 1903 e 1908 também realizou uma série de recitais. No arquivo de JMA, o pesquisador encontrou uma série de matérias, partituras de músicas e métodos de Isaías Sávio. Também por meio desse material, constou-se que Sávio foi o pioneiro na institucionalização do ensino de violão no âmbito dos conservatórios, evento este que somado a leitura do trabalho de Alfonso (2009), permite ao pesquisador afirmar que foi algo relevante para que mais tarde, o ensino do instrumento passasse a compor o currículo dos Cursos Superiores de Música no Brasil. Além de concertista e professor, Isaías Sávio também teve uma intensa atividade no que concerne ao trabalho editorial. No arquivo pessoal de JMA, consta um catálogo de obras editadas por Sávio, totalizando um número aproximado de 300 publicações destinadas ao violão.

Na fotografia abaixo é possível perceber a intenção de colocar o violão em evidência. Além disso, outro aspecto que merece ser destacado é a indumentária do agente retratado, normalmente associada a eventos solenes e frequentados por pessoas de prestígio junto à sociedade. Essa ligação também conferia legitimidade ao violonista, na medida em que situava a sua atividade junto aos ciclos mais favorecidos economicamente e socialmente.

Figura 21 – Isaías Sávio



Fonte: Violão e Mestres (1965).

Ainda no que concerne a revisão de literatura, acerca do início das atividades que contribuíram com a constituição do campo de ensino do violão no Brasil, cheguei a algumas fontes que, apesar de não terem uma relação direta com objeto dessa investigação, colaboram no sentido de melhor compreender como o instrumento vai se incorporando nos espaços escolares.

A Revista Violão e Mestres (1965) noticia sobre o Curso de Violão na Academia Lorenzo Fernandes, No Rio de Janeiro que a época contava com dois cursos de violão, um livre e outro oficial, sendo o primeiro com duração de seis anos, e o segundo com duração de onze anos. O agente entrevistado na matéria é o professor Vieira da Silva.

Figura 22 – Professor Afonso Vieira da Silva



Fonte: Violão e Mestres (1965).

Nessa fotografia é possível perceber novamente o detalhe da indumentária do agente, que lhe confere *status* quando a intenção da matéria é ressaltar a oficialização do ensino de violão nos conservatórios de música do país, espaço que muito tempo esteve restrito ao piano, ao canto e instrumentos de orquestra, conforme já foi apontado anteriormente nessa pesquisa. A posição do violão na perna esquerda e o uso do banco para o apoio de pé, identificam o retratado como alguém ligado a prática do repertório de concerto e a uma escola que fundamenta a postura do executante em relação ao instrumento. O posicionamento da mão esquerda do executante, trabalhando na região mais aguda do instrumento, aponta que na ocasião ele não está executando uma música destinada a iniciantes, considerando que o repertório destinado a iniciação, explora normalmente as primeiras posições do braço do instrumento. Mediante essas considerações, a análise aponta para a ideia de conferir legitimidade ao violão e à prática docente do retratado, na medida em que a sua postura lhe

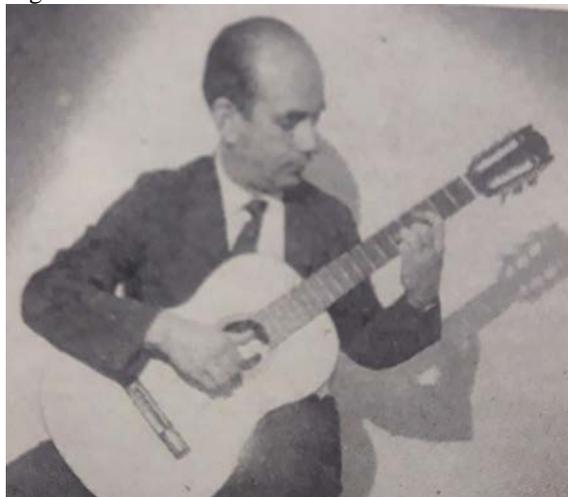
associa a um aprendizado anterior, realizado em um contexto escolar. A matéria da revista *Violão e Mestres* (1965, p.32) reforça a análise do pesquisador:

A oficialização do curso de violão no país representa sem dúvida uma grande vitória para o instrumento, colocando-o em nível de igualdade com o piano e o violino, permitindo a formação de professores de conhecimentos musicais sólidos dentro dos mais modernos métodos pedagógicos [...] A aceitação do instrumento como intérprete de música erudita, digno portanto de figurar nos programas de conservatório é agora universal.

No acervo do agente pesquisado, também foram encontrados outros registros que dão conta em parte, do início da constituição de um campo envolvendo o ensino de violão, especificamente na cidade de São Paulo. Coube ao pesquisador destacar os nomes de Vital Medeiros, Antônio Carlos Guedes e Geraldo Ribeiro. Esta seleção ocorreu porque ao longo da elaboração do trabalho, foram encontrados no acervo de JMA, métodos, livros e partituras de autoria dos agentes destacados, algo que certamente assinala a importância que o pesquisado atribuía a eles enquanto violonistas e professores.

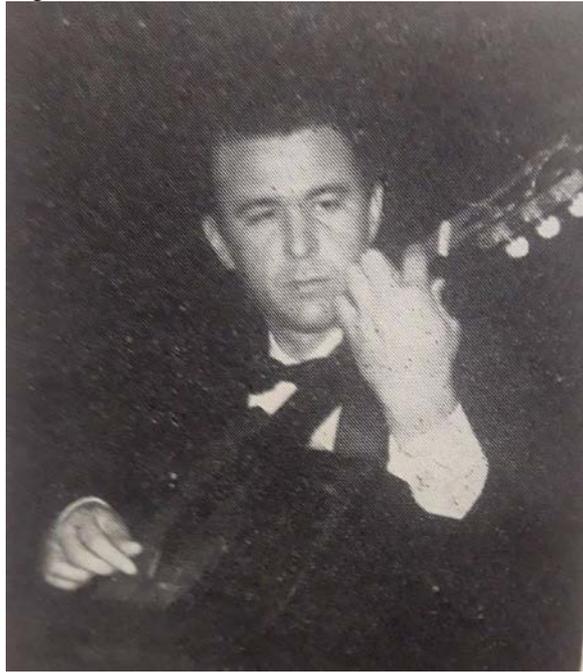
Os registros abaixo apontam para possibilidade de convivência entre o texto verbal desta tese e o visual das fotografias. Por meio deste artifício, torna-se possível a partir do diálogo com a antropologia, conhecer e analisar a historicidade do ensino de violão sob uma perspectiva da percepção visual, de modo a gerar dados mediante a junção com outros procedimentos metodológicos como, por exemplo, as entrevistas e a pesquisa biográfica. Cabe nesse sentido destacar que a exposição do pesquisador parte do princípio da imagem como forma de construções simbólica, desenvolvendo singularidades pertinentes ao contexto histórico e social do objeto estudado.

Figura 23 – Vital Medeiros



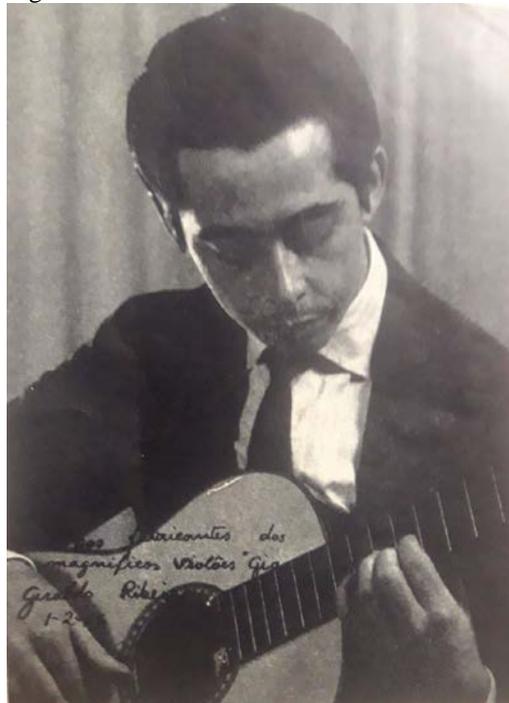
Fonte: *Violão e Mestres* (1966).

Figura 24 – Antônio Carlos Guedes



Fonte: Violão e Mestres (1966).

Figura 25 – Geraldo Ribeiro



Fonte: Violão e Mestres (1966).

Mediante a análise das fotografias apresentadas, notam-se vários aspectos que reforçam a ideia da busca de legitimidade por parte dos intérpretes e professores. O posicionamento do instrumento em relação ao corpo dos executantes, a indumentária

condizente com os momentos de solenidade, a fisionomia compenetrada e a sombra do violonista ao fundo, dando a ideia de que se trata de um artista, representam simbolicamente que o violão era um instrumento digno das salas de concerto e do currículo dos conservatórios. Os intérpretes solistas que também foram professores, colaboraram com o início da estruturação de um campo envolvendo o ensino de violão no Brasil.

O acervo que foi encontrado na biblioteca do agente pesquisado demonstra que ele estava consciente dos movimentos que ocorriam no campo e daqueles que operavam. Os métodos de violão que compunham o material de trabalho de JMA, como os de Oswaldo Soares e Isaías Sávio, além de quatro volumes da *Escola Razonada de La Guitarra*, obra esta que sistematizou a técnica de Francisco Tárrega, apontam para a existência de princípios técnicos e pedagógicos que orientavam referido professor. Por meio de anotações e indicações relacionadas à digitação das peças musicais encontradas no acervo do agente, é possível ao pesquisador afirmar que a primeira década do seu trabalho como professor é marcado pela abordagem dos princípios de Francisco Tárrega e Isaías Sávio. Paralelo a isso, o agente buscava afirmar o seu trabalho no âmbito do CMAN, algo que vinha ocorrendo no âmbito das capitais do Rio de Janeiro e São Paulo, conforme já foi apontado nessa pesquisa.

4 ENCADEAMENTOS NA FORMAÇÃO MUSICAL DE JOSÉ MÁRIO DE ARAÚJO

José Mário de Araújo nasceu na cidade de Acaraú – CE, no dia 13 de outubro de 1939. Com base nas informações prestadas em entrevista por Maria Cleomar Vasconcelos de Araújo (informação verbal)²¹, é possível ao pesquisador afirmar que desde a primeira infância ele foi criado pelos avós, e viveu até a sua juventude em uma fazenda. A constituição do gosto pelo violão veio desse período de tempo, quando ele ainda construía imitações do instrumento com velhos pedaços de madeira, sem imaginar que ali era o início de algo maior, que lhe conferiria uma profissão, um reconhecimento por parte da sociedade que se estenderia mesmo após a sua morte. Ainda de acordo com a entrevistada, “[...] ele começou tocando lá no interior, mas assim, sem ser por música, só de ouvido mesmo. Quando ele veio pra cá já tocava, e veio com a vontade de estudar com um professor.”

No ano de 1939 Acaraú ainda era uma pequena cidade onde os habitantes viviam predominantemente da pesca e da criação do gado. Essas atividades eram provenientes do tempo de Brasil colônia, período que ficou marcado pela invasão holandesa e migração dos portugueses para as matas, onde passaram a ocupar-se principalmente de plantações e da pecuária. Desse modo foram fundadas as primeiras fazendas de criação de gado no Nordeste brasileiro, prática essa que se tornou bastante exitosa, e que em fins do século XVII, ocasionou a chegada de muitos criadores na ribeira do rio Acaraú. Em paralelo a essa realidade, outros povoados passaram a se deslocar pelo litoral, tirando a sua subsistência da pesca e fixando-se posteriormente naquela bacia hidrográfica. Consequência desses acontecimentos é o fato de que pescadores e criadores foram os primeiros povos não nativos a chegarem naquela região, que a época era habitada pelos índios Tremembés (INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, 2018). A partir da junção das etnias que passaram a constituir a população da bacia do Acaraú, ocorreu a formação das primeiras famílias, oriundas de um processo bastante peculiar ao povo brasileiro, a miscigenação.

Acaraú foi elevada à condição de cidade por meio da lei provincial nº 2019, de 16-09-1882, portanto, no ano em que nasceu JMA, ainda era bastante presente a cultura da pesca e dos criadores de gado. Cabe ao pesquisador destacar que “pelo litoral vieram também povoados para o Ceará, sendo quase que exclusivamente de Pernambuco, Paraíba e Rio Grande” (INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, 2018). Esses

²¹Entrevista sobre os primeiros contatos de José Mário de Araújo com o violão, em Fortaleza, ago. 2018. Maria Cleomar Vasconcelos de Araújo era esposa do agente pesquisado. Permaneceu casada com JMA até o dia em que ele veio a óbito, no dia 19 de maio de 2015.

migrantes trouxeram consigo a viola e o violão, fato este que foi documentado por Mário de Andrade na Missão de Pesquisas Folclóricas.

Tomando como referência a entrevista mencionada anteriormente, é possível afirmar que JMA não teve entre seus familiares alguém que tocasse violão. Desse modo, é que partiu do pesquisador a seguinte indagação: De onde veio a ideia de construir violões? Nesse sentido, apresento duas diretrizes que na interpretação que é dada nessa pesquisa, constituem-se como os princípios geradores do *habitus* musical do agente pesquisado; são eles: Os tocadores de violão da cidade de Acaraú e o rádio.

4.1 Os princípios geradores do *habitus* musical

A partir do levantamento bibliográfico que discorre sobre as origens e constituição das famílias de Acaraú, é possível afirmar que durante um longo período de tempo, ali foi o reduto de portugueses; tanto no momento da ocupação holandesa, onde eles migraram para lá e se utilizaram daquela região como base para ocupação do litoral, como no período de combate aos franceses que invadiram o Maranhão no século XVII. A bacia hidrográfica e a geografia da região lhes favoreciam sob dois aspectos: O primeiro deles, relacionado à estratégia militar de combate aos invasores, o segundo tem relação com a subsistência, considerando a riqueza do pescado que até os dias atuais está presente na região. Desse modo, essa junção atraiu os povos que trouxeram para o Brasil os primeiros instrumentos de cordas dedilhadas, conforme apontam pesquisas de (SOARES, 1987; DUDEQUE, 2003). Merece destaque por parte do pesquisador, o registro que aponta para o fato de que os negros africanos, assim como os portugueses, também se utilizavam desses instrumentos nos meios rurais.

[...] é lícito supor que a importância dos instrumentos de sopro, embora europeus, na música nacional, se deve em parte ao negro, pois que eles sempre foram muito estimados na África e predominam na música afro-americana em geral. Também a valorização da viola nos meios rurais e do violão nas cidades, talvez represente um encontro de preferências européias e negras; se esses instrumentos são queridos na Península Ibérica, de onde nos vieram, os instrumentos de cordas existentes na África negra obedecem todos ao mesmo processo de execução dedilhada. (ALVARENGA, 1950, p.24).

Apesar da inexistência de fotografias ou relatos mais precisos acerca do período que o agente da pesquisa morou na fazenda dos seus avós, é grande a possibilidade que ele tenha tido os primeiros contatos com o violão nas fazendas dos criadores da região de Acaraú. A

pesquisadora Oneyda Alvarenga, no seu livro *Música Popular Brasileira*, publicação datada em 1950, menciona a valorização que os negros conferiram a viola no meio rural. Paralelamente, na entrevista de Maria Cleomar Vasconcelos de Araújo, consta o registro que o agente pesquisado se deslocava de modo assíduo para a cidade, algo que certamente lhe possibilitou outras experiências no âmbito musical. Acerca desses contextos experienciados por JMA, Alvarenga (1950, p.283-284) situa-os sob uma perspectiva histórica e social.

[...] apesar de todo o progresso, internacionalismo e cultura, encontram-se núcleos legítimos de música popular em que a influência deletéria do urbanismo não penetra. A mais importante das razões desse fenômeno está na interpretação do rural e do urbano. Com exceção do Rio de Janeiro, de São Paulo e poucas mais, todas as cidades brasileiras estão em contato direto e imediato com a zona rural. Não existem, a bem dizer, zonas intermediárias entre o urbano e o rural propriamente ditos. No geral, onde a cidade acaba, o campo principia. E realmente numerosas cidades brasileiras, apesar de todo o progresso mecânico, são de espírito essencialmente rural.

Nessa perspectiva, considerando que o agente nasceu em 1939 e não tinha músicos na família, o pesquisador não poderia deixar de recorrer a um dos maiores registros da cultura do Norte-Nordeste brasileiro; a Missão de Pesquisas Folclóricas. Realizada em 1938, ela foi coordenada pelo escritor, poeta e musicólogo Mário de Andrade.

4.1.1 O violão documentado na Missão de Pesquisas Folclóricas

A passagem de Mário de Andrade pelo Departamento de Cultura do estado de São Paulo, criado por ele em 1935, deixou um rastro luminoso (CALIL, 2010). Foram criados parques infantis, a biblioteca circulante (ônibus-biblioteca), o Quarteto de Cordas, a Discoteca Pública, o apoio a Expedição Etnográfica de Lévi-Strauss, dentre uma série de outras ações que congregavam cultura, ilustração, diversão, reflexão e revelação de identidade social. Desse período de tempo, uma das maiores ousadias foi promover a Missão de Pesquisas Folclóricas.

É consenso entre vários musicólogos, que o ideal de Mário de Andrade foi um grande marco no que concerne ao intuito de revelar a identidade cultural dos povos do Norte-Nordeste brasileiro. Considerado um dos primeiros projetos de grandes proporções do gênero no Brasil, consistiu basicamente em realizar gravações da música popular tradicional nos seus lugares originais (SANDRONI, 2014). No ano de 1938, entre os meses de fevereiro e julho de 1938, A Missão percorreu os estados do Maranhão, Pernambuco, Paraíba, Ceará, Piauí e Pará. Referida expedição tinha uma equipe composta por quatro pessoas, as quais cada uma nas

suas devidas atribuições contribuiu com um rico arcabouço de informações, conforme descrito nas linhas abaixo:

A equipe era composta por quatro pessoas: um músico nascido na Áustria e radicado em São Paulo desde 1928, Martin Braunwieser; um arquiteto que havia feito um curso de etnografia, Luís Saia; um técnico de som, Benedito Pacheco, e um auxiliar, Antonio Ladeira. A equipe trouxe mais de 30 horas de música gravada, mais de 600 fotografias, 15 filmes curtos, e inúmeros objetos (incluindo vários instrumentos musicais). O acervo reunido foi organizado e parcialmente estudado por Oneyda Alvarenga, discípula e colaboradora de Mário de Andrade, o verdadeiro autor intelectual da Missão, falecido em 1945. (SANDRONI, 2014, p.56).

Em consonância com o texto de Calil (2010), é possível ao pesquisador afirmar que esses personagens estavam alinhados com o espírito das expedições científicas do século XIX, determinados em anotar, desenhar, fotografar, filmar e gravar manifestações da nossa cultura, além de recolher objetos, instrumentos e artefatos diversos. Merece destaque o fato de que eles carregaram pelo interior remoto do País uma gama de equipamentos recém criados, para fins de gravação de imagem e som, que apesar do avanço tecnológico para a época, se mostravam de difícil manuseio e inadaptados à modalidade. A fotografia abaixo revela alguns detalhes possíveis de observação, como a dificuldade de acesso da estrada, o quantitativo de equipamentos e bagagens levados no caminhão, a paisagem ao redor que assinala o espírito desbravador dos integrantes da Missão, que estavam ali motivados pela busca de descobertas em lugares muitas vezes remotos.

Figura 26 – Equipe da Missão de Pesquisas Folclóricas



Fonte: Associação Amigos do Centro Cultural de São Paulo (2010).

É importante registrar que de todo o aparato de instrumentos que serviram de suporte, para que fossem registradas as informações da equipe da Missão de Pesquisas Folclóricas, as cadernetas de campo foram até meados do ano de 2010, os documentos menos acessíveis ao público. Elas trazem informações e registros acerca das anotações da equipe acerca do cotidiano das cidades visitadas, dados sobre os informantes, transcrição de poesias, descrição de instrumentos, e uma série de esquemas que se constituem um dos mais importantes documentos acerca da cultura do Norte-Nordeste brasileiro. Coube ao pesquisador trazer esses registros, elaborados apenas um ano antes do nascimento do agente pesquisado, pelo fato deles se prestarem a diversos desdobramentos, nos mais variados campos do conhecimento e da criação artística, conforme foi o desejo do seu idealizador, o musicólogo, escritor e poeta Mário de Andrade (CERQUEIRA; NASCIMENTO, 2010).

A partir do estudo da relação entre algumas fontes apresentadas e os registros da Missão de Pesquisas Folclóricas, o pesquisador concluiu que o agente certamente teve contato no início de sua infância e juventude, com músicos instrumentistas que faziam uso da viola e do violão. Desse modo, é possível afirmar que foi nesse contexto onde se deu o início da formação do *habitus* musical de JMA. Por meio da coleta de dados realizada pela equipe de Mário de Andrade em 1938, também foi possível identificar a natureza dos instrumentos. Em alguns exemplos, consta no mesmo espaço retratado a presença conjunta do violão e da viola, dando a ideia de associação no âmbito histórico e musical. Apesar do fato dessas fotografias terem sido realizadas na Paraíba, João Brígido assinala que: “Pelo litoral vieram também povoados para o Ceará, sendo quase que exclusivamente de Pernambuco, Paraíba e Rio Grande. Desta origem são as famílias que primeiro se estabeleceram na bacia do Acaraú.”²²

A seguir são apresentadas algumas fotografias, as quais serão sucedidas de uma análise social e historiográfica. Esta possibilitará compreender parte da dinâmica de acontecimentos que envolvem o objeto dessa tese. Nesse processo que também envolve a subjetividade e o imaginário do pesquisador, cabe trazer para o texto a fala de (CEARTEAU, 1990, p.95), quando ele afirma que “o memorável é aquilo que se pode sonhar a respeito do lugar”.

²² Disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/ceara/acarau.pdf>> Acesso em 30 ABR de 2018.

Figura 27 – Violas



Fonte: Alvarenga (1950).

Figura 28 – Músicos paraibanos em 1938



Fonte: Alvarenga (1950).

Figura 29 – O cantador paraibano Manuel Galdino Bandeira (Cajazeiras, Paraíba, 18/04/1938)



Fonte: Alvarenga (1950).

Figura 30 – Reis do congo



Fonte: Alvarenga (1950).

O violão e a viola aparecem na fotografia como objetos em destaque, associados a práticas musicais de caráter popular. Os músicos retratados não fazem uso de partituras, posicionam o violão na perna direita e sem a presença do apoio para o pé. Situar a posição do

instrumento em relação ao corpo do executante, também é uma forma de estabelecer ligações com o repertório e o contexto em que ele aprendeu. O pesquisador apontou anteriormente que os violonistas que vinham de um ambiente formal de ensino, ligados a corrente estética da música de concerto, usavam o violão apoiado na perna esquerda, e o pé sobre um banquinho. Além disso, a inexistência das partituras no cenário da fotografia assinalava o conhecimento da teoria musical por parte do instrumentista, aspecto este peculiar as aprendizagens ocorridas em contextos escolares. A presença do violão, da viola e de outros instrumentos de cordas dedilhadas, demonstram a existência de uma genealogia que os unem, reforçada pela semelhança física entre eles. Estão documentados nos trabalhos de Alvarenga (1950), Tinhorão (1998) e Dudeque (2003), a coexistência entre a viola e o violão no Brasil, principalmente nos ambientes rurais, no entanto, já foi demonstrado por este pesquisador que nas primeiras décadas do século XX, era difícil apontar onde começava o campo e a cidade. Finalmente, desejo demonstrar a existência de nuances que associam ou diferenciam determinados espaços ou práticas musicais. Nesse sentido, Certeau (1990, p.209) assinala que:

Tudo remete com efeito a essa diferenciação que permite os jogos de espaços. Desde a distinção que separa de sua exterioridade um sujeito até aos cortes que localizam os objetos, desde o habitat (que se constitui a partir da parede) até a viagem (que se constrói em cima do estabelecimento de um “alhores” geográfico ou de um “além” cosmológico), e no funcionamento da rede urbana como no da paisagem rural, não existe espacialidade que não organize a determinação de fronteiras.

A partir das exposições anteriores, é possível concluir que o violão e a viola certamente estiveram presentes nos primeiros anos de vida do agente pesquisado, contribuindo desse modo na formação do seu *habitus* musical. Os contatos iniciais com o instrumento ocorreram na cidade de Acaraú, conforme informou a entrevistada Maria Cleomar Vasconcelos de Araújo: “[...] ele começou a tocar lá em Acaraú, ainda não era por música, mas começou lá [...]” (informação verbal)²³. O pesquisador também coletou outro relato que dá conta da presença do instrumento nos meios sociais da cidade onde o agente nasceu. No documentário “Acaraú, história e estórias”, em dado momento é entrevistada uma moradora da cidade que apesar de não identificada, afirma ter 83 anos – JMA se estivesse vivo estaria com 79. Ela faz um comentário que colabora com aquilo que foi apontado pelo pesquisador, referente aos primeiros contatos do professor JMA com o violão. “Eu tenho muita lembrança, a nossa animação era o toque de violão, tinha aqueles rapazes que tocavam violão, eu cantava muito bem, eu era mesmo que uma cigarra” (HISTÓRIA..., 2018). Dessas

²³Entrevista com Maria Cleomar Vasconcelos sobre os primeiros contatos de José Mário de Araújo com o violão, em Fortaleza, ago. 2018.

vivências, inscritas em um contexto social e histórico, se dá o início da constituição do *habitus* musical de JMA, mas houve também outra instância formativa que o pesquisador não poderia deixar de destacar, o rádio.

4.1.2 A influência do rádio na constituição do *habitus* musical do professor JMA

Com o advento do rádio, a música brasileira, sua produção e divulgação passariam por muitas transformações, algo que tem o seu princípio ainda nos anos de 1920, num interlúdio de tempo que foi marcado pelo aperfeiçoamento do disco e inauguração do rádio no Brasil, desse modo:

A música saía de um período, onde sua produção e, principalmente sua divulgação, eram penosas jornadas, empreendidas por nomes como Joaquim Calado, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros, Zequinha de Abreu. Poucos eram os meios de que eles dispunham. E esses meios traziam consigo limitações que prejudicavam o produto final. Nos teatros e gravadoras era preciso cantar a plenos pulmões e tocar ferindo fortemente as notas, para que as platéias pudessem ouvir, para que a cera das matrizes pudesse ser impressionada. Este quadro, no entanto, começa a se modificar a partir de 1922 com a chegada do rádio ao Rio de Janeiro. É inaugurado no dia do centenário da Independência, data em que o presidente Epitácio Pessoa discursa na exposição internacional. Mas, efetivamente, o rádio brasileiro só começaria a funcionar em 1923, quando Roquete Pinto e Henrique Morize fundaram a Rádio sociedade do Rio de Janeiro, PRAA – mais tarde Rádio Ministério da Educação - , na Academia de Ciências. Este rádio que se inaugura apresenta insuficiências quanto à constância na transmissão e quanto ao seu alcance. Mas não se passa muito tempo, e em 1927, são incorporados a ele aperfeiçoamentos técnicos. É desta data a implantação de alto-falantes dinâmicos que melhoram muito suas transmissões. O rádio, iria se tornar, em poucos anos, peça fundamental no jogo da música popular brasileira, ditando modas, padrões, sucessos, e promovendo a interação de regiões e padrões musicais diferentes. (ANTÔNIO; PEREIRA, 1982, p.15-16).

Poucos anos antes do nascimento de JMA, o Brasil vivia um momento importante, no que se refere especificamente à profissionalização do músico e o advento da instância do rádio. Conforme já enunciado pelo pesquisador no capítulo referente à metodologia da pesquisa, compreender o contexto histórico e social da época, situar o agente no tempo por ele vivido, foi uma condição fundamental para o desenvolvimento de uma narrativa coesa, considerando que o que se faz aqui não é o levantamento de uma história de vida da forma clássica, pela qual a antropologia, à sociologia e outras ciências se utilizam corriqueiramente; ou seja, por meio do método biográfico, ouvindo tal história diretamente da pessoa biografada. Nessa perspectiva, foi preciso perseguir os rastros, tênues no início, mais densos depois. Nesse sentido é que se tornou possível ao pesquisador, afirmar que o agente da pesquisa teve suas primeiras experiências musicais no âmbito da música popular, ainda na

cidade de Acaraú; no entanto, é em momento posterior, por meio do rádio, que ele passou a ter experiências relacionadas à constituição do seu *habitus* enquanto violonista.

Por volta da década de 1940, as emissoras radiofônicas já eram uma realidade, com as suas programações diversificadas e que normalmente envolviam grupos musicais contratados, também denominados de regionais. Nesse espectro tínhamos a figura de Garoto (1915-1955), que foi multinstrumentista e um dos maiores gênios no que se refere a instrumentos de cordas dedilhadas do Brasil, tendo inclusive integrado o grupo Bando da Lua de Carmen Miranda, e tocado em março de 1940 na Casa Branca para o presidente Franklin D. Roosevelt, na comemoração da passagem de seu sétimo ano na presidência (ANTÔNIO; PEREIRA, 1982). Américo Jacomino (1889-1928) foi outro expoente, embora não tenha vivido no tempo de JMA, deixara um legado composicional de obras como Marcha dos Marinheiros e Abismo de Rosas, muito executadas ainda hoje por solistas de violão brasileiros; além disso, de acordo com Antunes (2002), também foi responsável pelos primeiros concertos de violão solo no Brasil, dando início ao processo de legitimidade do violão junto à elite paulista. Por fim, enquanto pesquisador não deixar de citar nomes como João Teixeira Guimarães, o João Pernambuco (1883-1947), e Dilermando Reis (1916-1977). O primeiro nordestino, autor ao lado de Catulo da Paixão Cearense (1863-1946) da famosa Luar do Sertão, de obras como Sons de Carrilhões e Interrogando. Dilermando foi considerado na sua época um dos violonistas mais influentes do Brasil, tendo inclusive sido o professor de violão do presidente Juscelino Kubitschek, gravado diversos discos e trabalhado na Rádio Clube do Brasil e Rádio Nacional do Rio de Janeiro (NOGUEIRA, 2000). JMA conhecia o contexto da produção violonística nas emissoras radiofônicas, certamente teve influência desse período, prova disso são os registros de partituras e recortes de jornal encontrados por este pesquisador no arquivo pessoal agente, e que hoje que se constituem como parte da sua memória.

Na fotografia apresentada abaixo, chamo atenção para a fala do retratado. Na ocasião de uma entrevista para a revista *Violão e Mestres* (1966), Dilermando Reis afirmou: “Violão para mim nunca foi instrumento ingrato. Sempre foi ótimo caminho para satisfação pessoal e mesmo para recompensa material”. Suas palavras apontam para o caráter histórico e social pelo qual o instrumento e seus adeptos ainda estavam submetidos. Mesmo na segunda metade do século XX, ainda existiam segmentos na sociedade que associavam o violão aos malandros e desocupados. Dilermando no seu discurso reforça o intuito de atribuir legitimidade ao instrumento, afirmando ser possível inclusive obter recompensa material por meio da sua prática. O uso da expressão “instrumento ingrato” está assinalada aos que não praticavam o violão diariamente, e que por isso encontravam dificuldades na sua execução musical. Desse

modo, distingue os amadores dos profissionais, afirmando que para ele o violão nunca foi instrumento ingrato, reforçando a sua figura de profissional que sempre esteve dedicado ao aprimoramento de sua arte. A indumentária do agente, o posicionamento das mãos, a colocação do instrumento na perna esquerda e a expressão de conforto tocando tem um forte apelo representativo. Somados, esses aspectos apontam para o fato de que se trata de um violonista que aprendeu em um contexto escolar, que sabia ler partituras e atuava enquanto solista. Finalmente, no texto informativo consta o pioneirismo de Dilermando Reis enquanto solista nas emissoras radiofônicas, além de apontar para o papel que ele desempenhou como divulgador do violão na modalidade solista. Essa era uma forma de tocar ainda pouco conhecida no país e se restringia às capitais do Rio de Janeiro e São Paulo. Os concertos, considerados no âmbito dessa pesquisa como os principais meios de divulgação desse tipo de repertório, ainda estavam bastante limitados ao alcance das camadas sociais mais favorecidas.

Figura 31 – Dilermando Reis



Fonte: Violão e Mestres (1966).

Situando o agente pesquisado em uma historicidade, que também envolve aspectos sociais diversos relacionados ao violão, é possível a este pesquisador afirmar que o rádio provavelmente possibilitou experiências musicais significativas a JMA. Ora, se o próprio pesquisador em meados da década de 1990 aprendeu muitas músicas “tirando de ouvido”,²⁴ bem como sobre compositores, eventos musicais, intérpretes e novos lançamentos em discos, o que poderia dizer sobre o agente pesquisado, que viveu em um período onde o rádio era uma das principais instâncias culturais? No período de formação que contempla a juventude do agente pesquisado, e mesmo no início da vida adulta, era possível ouvir no rádio nomes como Garoto, Dilermando Reis, João Pernambuco e Américo Jacomino. Evidências que envolvem essa afirmativa são encontradas no seu acervo pessoal de partituras; numerosas composições²⁵ e arranjos²⁶ de Dilermando Reis assinalam o gosto musical do agente pela música brasileira, bem como, para a viabilidade do uso do violão em diversos repertórios, gêneros e estilos musicais, conforme demonstra o trecho da partitura abaixo, cuja análise vem a seguir.

Figura 32 – Trecho da partitura de Xôdó da Baiana, de Dilermando Reis

Fonte: Arquivo pessoal de José Mário de Araújo.

²⁴Tirar de ouvido é uma expressão utilizada para o ato de aprender determinada música no instrumento ouvindo.

²⁵Noite de Lua, Dr. Sabe Tudo, Serenata, Se ela perguntar, Sinhazinha, Promessa, Dois destinos, Flor de aguapé, Cabloquinha, Calanguinho, Conversa de baiana, Divagando, É tão tarde, Nossa ternura, Penumbra, Promessa, Serenata, Súplica, Ternura, Uma valsa e dois amores, Xodó da baiana.

²⁶Love Letters (Victor Young); An Affair to remember (Harry Warren); Expansiva, Coração que sente e Eponina (Ernesto Nazareth); Valsa da despedida (Robert Burns), Aurora (Zequinha de Abreu), Rapaziada do Braz (A. Marino), Fascinação (F.D.Marchetti).

Na fotografia anterior é possível observar o trecho de uma partitura do violonista e compositor Dilermando Reis. Elenquei uma entre dezenas de outras que se encontravam no acervo do agente, no intuito de chamar a atenção para alguns detalhes. O carimbo no canto superior esquerdo é algo bastante comum nas suas partituras, apontando para a marca registrada que lhe conferia identidade perante os pares. A referência “José Mário de Araújo, Arquivo Fortaleza-CE”, começou a circular entre um ciclo de alunos e outros violonistas que de alguma forma, estavam ligados à didática do agente pesquisado. A partir do momento em que JMA começa a se utilizar dos carimbos nas suas partituras, nota-se a sua intenção de auto afirmar-se no campo do ensino de violão em Fortaleza. Conforme já exposto nessa pesquisa, alguns aspectos como a postura do violonista, o uso da partitura e o conhecimento da teoria musical, estavam entre os elementos que distinguiam os violonistas profissionais e amadores, os que aprenderam em contextos não escolares, e aqueles que frequentaram instituições ou cursos de ensino musical. A partir dessas reflexões, o pesquisador teve o objetivo de relacionar e situar o agente no campo a que ele pertencia, apontando que as suas práticas remontam a padrões pré-estabelecidos implicitamente, e que se evidenciam a partir da representatividade nas fotografias analisadas nessa tese. Nessa perspectiva, as imagens se constituem como discursos simbólicos que se materializam por meio do relato que é elaborado em meio à narrativa da tese.

Nessa organização, o relato tem papel decisivo. Sem dúvida, “descreve”. Mas “toda descrição é mais que uma fixação”, é “um ato culturalmente criador”. Ela tem até poder distributivo e força performativa (ela realiza o que diz) quando se tem um certo conjunto de circunstâncias. Ela é então fundadora de espaços. Reciprocamente: onde os relatos desaparecem (ou se degradam em objetos museográficos), existe perda de espaço: privado de narrações (como se constata ora na cidade ora na região rural), o grupo ou o indivíduo regride para a experiência, inquietante, fatalista, de uma totalidade informe, indistinta, noturna. Considerando o papel do relato na delimitação, pode-se aí reconhecer logo de início a função primeira de *autorizar* o estabelecimento, o deslocamento e a superação de limites e, por via de consequência, funcionando no campo fechado do discurso, a oposição de dois movimentos se cruzam (estabelecer e ultrapassar o limite) de maneira que se faça do relato uma espécie de quadrinho de “palavras cruzadas” (um mapeamento dinâmico do espaço) e do qual a *fronteira* e a *ponte* parecem as figuras narrativas essenciais. (CERTEAU, 1990, p.209).

Outro compositor encontrado no arquivo de JMA e que tem relação com o rádio é José Augusto de Freitas, cujas composições Soluços e Marlene, demonstram ao lado de outras obras musicais do acervo, um gosto específico do agente pelas valsas. Associar as categorias de gosto e gênero musical, implica ao pesquisador trazer a luz outro tipo de relação que se estabelece entre à lógica da produção e a propensão de um agente ou classe de agentes, em

anotar um estilo de vida, um modelo que lhes possibilite a distinção no seu campo de produção.

O caráter histórico e social da pesquisa permitiu anotar que o violão passava por um processo de afirmação no campo de ensino, e que a sua chegada nas salas de concerto e conservatórios, permitiu conferir certa autoridade aos agentes que se associavam a corrente estética do instrumento solista. Não por acaso, o repertório de concerto para violão no Brasil, está associado à música erudita européia, ao mesmo tempo em que também se filia a obra de compositores que tinham uma estreita ligação com a música popular do Brasil. Os choros e as valsas estavam essencialmente ligados a prática musical oriunda de contextos não escolares, mas o agente pesquisado tocava esse repertório por meio do violão solo, aspecto que lhe associava aos concertistas, sendo desse modo um elemento de diferenciação e caracterização do seu trabalho. Assim, “entre outras consequências, segue-se que a *distinção* reconhecida a todas as classes dominantes e a todas as suas propriedades assume formas diferentes segundo o estado dos sinais distintivos da ‘classe’ ”(BOURDIEU, 2008, p.216). Os solos de violão no rádio permitiram ao agente vislumbrar um nova possibilidade de tocar o instrumento, diferente daquela que ele conhecera nos seus primeiros anos residindo na cidade de Acaraú. Isso de certo modo lhe possibilitou percorrer uma trajetória que foi essencial para a ocupação de um espaço de referência no ensino do violão na cidade de Fortaleza-CE.

Pesquisando sobre José Augusto de Freitas, autor de várias composições encontradas no arquivo pessoal do agente, foi possível perceber que o rádio certamente exerceu influência na constituição do seu *habitus* musical. Transcrevo a seguir uma nota publicada no acervo do violão brasileiro que esclarece acerca desse compositor e violonista:

Presente em qualquer lista de pioneiros do violão, José Augusto de Freitas é um dos principais concertistas da Era do Rádio, entre o final dos anos 1920 e o começo da década de 1940. O repertório dele rompia a fronteira entre erudito e popular. Interpretava compositores europeus, como Francisco Tárrega, Albéniz, Chopin, Schubert, Aguado e Carlos Garcia Tolsa. Também divulgou a obra de Agustín Barrios, de quem foi aluno, e de brasileiros como Othon Salleiro e Henrique Brito. Aluno destacado de Quincas Laranjeiras, Freitas foi professor de grandes mestres como Jodacil Damaceno. O trabalho como compositor está sendo redescoberto pelo Acervo. No banco de partituras, publicamos com exclusividade a peça Gavota, com edição de Luís Carlos Barbieri, que também a gravou em estúdio e em vídeo. A partitura havia sido publicada originalmente na revista O Violão e é dedicada a Laranjeiras. Freitas é autor de várias peças. Entre as que gravou em 78 RPM no começo dos anos 1930, destacam-se Lamentos D’alma, Devaneio e Soluços (esta última também foi gravada por Dilermando Reis, em 1961). Há ainda alguns manuscritos de sua autoria no Museu da Imagem e do Som, recolhidos por Jacob do Bandolim. Mas a maioria das músicas de Freitas está desaparecida. (JOSÉ..., 2018, p. 1).

A exposição anterior assinala para uma evidência acerca da formação do *habitus* musical do agente pesquisado. Por meio do rádio ele teve contato com a prática do violão solista e conheceu a obra de compositores relacionados a esse tipo de repertório. Esse foi um dos fatores mais representativos para a motivação de muitas das escolhas pessoais e profissionais de JMA, o estudo sistematizado de violão.

4.1.3 O violão cearense nas ondas do rádio

Os primeiros violonistas profissionais do Ceará atuaram nas emissoras radiofônicas. A diversidade de programações voltadas ao entretenimento possibilitou que muitos violonistas pudessem converter arte em capital econômico. No âmbito das capitais do Rio de Janeiro e São Paulo, merecem destaque os nomes de Américo Jacomino (Canhoto), João Pernambuco, Aníbal Augusto Sardinha (Garoto) e Dilermando Reis. Já na capital cearense, Afonso Aires, José Menezes França, Aleardo Freitas, Oscar Cirino e Francisco Soares estiveram entre os nomes mais destacados.

Por volta da década de 1940 as emissoras de rádio já contavam com solistas de violão, fato que é documentado pela revista (VIOLÃO E MESTRES, 1965). Sobre os solistas que atuavam nesses espaços, consta um registro que oferece a noção acerca daquele contexto: “Naquele tempo só se falava em Tárrega. Pouco de Segóvia²⁷, pouco de Sor²⁸. Rebello²⁹ conhece Isaiás Sávio e se torna seu aluno. Dá recitais junto com Sávio fazendo a parte central. Deu muitas audições pela Rádio Ministério da Educação”. Colaborando com essa contextualização, o pesquisador destaca outro registro documental acerca da presença do violão solista na era do rádio, trata-se de uma matéria com Dilermando:

Dilermando Reis tem 30 anos de rádio. Em 1934 deu pela primeira vez um recital de violão pela Transmissora. Tocou clássicos durante uma hora e depois disso continuou dando um recital por semana até 1938. Naquele tempo, conta-nos, não havia solos de violão pelo rádio. Canhoto era conhecido através de gravações. Violão era considerado instrumento de acompanhamento. Era pretensão apresentar-se como solista de violão, pois todos desconheciam as suas qualidades de instrumento solista. Continua Dilermando: “violonistas só eram procurados para fazer acompanhamento. Havia preconceitos e ninguém acreditava que fosse possível solar com sucesso ao violão (VIOLÃO E MESTRES, 1966, p. 10).

²⁷ Andres Segovia (1893-1987) foi um dos maiores expoentes do violão de concerto no século XX.

²⁸ Fernando Sor (1778-1839) é considerado um dos principais violonistas e compositores espanhóis do período clássico da história da música.

²⁹ Antonio Rebello (1900-1965), juntamente com o uruguaio Isaiás Sávio, é considerado um dos precursores no ensino de violão do Brasil. Teve entre seus alunos nomes como os de Turíbio Santos, Jodacil Damasceno e o duo dos irmãos Sérgio e Eduardo Abreu.

A partir de uma análise do quantitativo de partituras de Dilermando Reis no acervo do agente pesquisado, ficou evidente a influência desse violonista e compositor na constituição do seu *habitus* musical.

No Ceará o violão esteve inicialmente associado ao papel de acompanhamento dos cantores que se apresentavam na Ceará Rádio Clube, a PRE-9, fundada por João Dummar no início da década de 1930. Muitos foram os investimentos feitos pelo seu fundador, algo que possibilitou a vinda de cantores representativos daquele período. Orlando Silva, Francisco Alves e Silvio Caldas são alguns exemplos que podem ser citados (FREITAS, 2012). Nesse período também foram lançados artistas locais como Humberto Teixeira e Lauro Maia, esse último criador do ritmo balaceio, que segundo o pesquisador Miguel Ângelo de Azevedo, o Nirez, é o precursor do baião, que se tornou popular na sanfona de Luiz Gonzaga.

Especificamente no que concerne ao início da prática violonística no Ceará, destaco dois trabalhos que fazem apontamentos quanto à relação profissional entre os violonistas cearenses e o rádio. O primeiro é uma dissertação intitulada *Habitus* e campo violonístico nas IES do Ceará. (FREITAS, 2012). O segundo é um livro, “Violão Clube do Ceará: ... os feiticeiros da melodia!”. (COSTA, 2017). Acerca deste último trabalho, vale destacar o registro do programa “Uma voz e um violão”, dirigido pelo violonista Aleardo Freitas. Consta que a sua programação contava com nomes representativos ligados ao instrumento: Afonso Aires, Oscar Cirino, Francisco Soares, José Mário de Araújo, Miranda Golignac e João Lima são alguns exemplos destacados pelo autor. Esse registro aponta que se tratava de um grupo de violonistas que atuavam em duas vertentes. A primeira referente à participação em programas de rádio, gravações e apresentações diversas, a segunda ligada ao campo do ensino, por meio dos cursos livres de violão. Esses cursos foram às primeiras instâncias formativas, sob a perspectiva da construção e sistematização de um plano de ensino individualizado para cada estudante. Nesse período de tempo o ensino era tutorial, e foi assim que o agente pesquisado iniciou os seus estudos.

A história da relação de JMA com o estudo sistemático de violão em Fortaleza começou com um dos nomes mais expressivos do violão na era do rádio, Oscar Cirino. Sobre esse tema, Maria Cleomar Vasconcelos de Araújo contou em entrevista que o agente da pesquisa iniciou os estudos de violão por meio de partitura com o professor Oscar Cirino, e segue informando que a época, ele contava com aproximadamente 100 alunos. Nesse relato ela menciona outro fato relevante que veio a contribuir com a formação do *habitus* musical de JMA. Mediante o rápido progresso obtido em teoria e violão, Oscar Cirino sugeriu que o seu aluno procurasse o Conservatório de Música Alberto Nepomuceno. Desse modo, esse é o

registro que se tem sobre a motivação e chegada do agente pesquisado ao Conservatório. No arquivo de JMA e do médico e violonista Alberto Lima de Souza, o pesquisador encontrou partituras e composições para violão de Oscar Cirino, músico que por muitos anos atuou na Ceará Rádio Clube, a PRE-9: Nesse sentido Costa (2017, p.66) traz o seguinte registro:

Dentre todos Oscar Cirino teve destaque especial, já que, além de violonista 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.

Coube ao pesquisador apontar registros que evidenciassem a importância do rádio na constituição do *habitus* musical do agente pesquisado. Foi possível concluir que essa instância formativa esteve presente em dois momentos na trajetória de JMA. O primeiro refere-se ao período que compreende a sua estada na cidade de Acaraú-CE. Posteriormente, ele já estava em Fortaleza-CE, o que possibilitou a sua aproximação com outros violonistas que atuavam profissionalmente na PRE-9. Foi nesse período de tempo que ele passou a ter aulas com o professor Oscar Cirino, que a época era um dos nomes de referência no ensino de violão. A importância do seu primeiro professor de instrumento revelou-se ao longo da trajetória do agente pesquisado, já que foi sob a sua influência que ele procurou o CMAN para estudar música, e permaneceu nessa instituição por aproximadamente 50 anos.

Mediante uma análise detalhada no acervo do agente pesquisado, busquei identificar e enumerar compositores, registros de datas, assinaturas, carimbos, matérias ou quaisquer outros apontamentos que possibilitassem evidenciar a relação no âmbito musical, entre JMA e os violonistas que foram seus contemporâneos. A partir desse trabalho foram encontradas principalmente dedicatórias em partituras e menções em fotografias que associavam o agente da pesquisa com Oscar Cirino, Alcardo Freitas e Miranda Golignac. Considerando a representatividade atribuída a esse grupo de violonistas, no âmbito das emissoras radiofônicas e do ensino de violão, é possível ao pesquisador afirmar que essa relação deu início à constituição de um campo que envolvia a prática e o ensino do instrumento na cidade de Fortaleza-CE, ao mesmo tempo em que também colaborava com a formação do *habitus* musical do agente que é objeto dessa tese.

4.2 A chegada de JMA em Fortaleza e o princípio da formação violonística

No ano 1956 ocorreu à chegada do agente na cidade de Fortaleza-CE. Veio com o mesmo intuito de muitos que nascem no interior; tentar novas possibilidades na capital, estudar e trabalhar. Sobre esse momento, Maria Cleomar Vasconcelos de Araújo relatou em entrevista para essa pesquisa, que na ocasião ele veio sob a influência de um primo que já residia na capital e estava trabalhando no Hotel Fortaleza. Foi nesse hotel que JMA conseguiu o seu primeiro emprego. Ele cumpria o seu horário durante o dia, e a noite cursava o supletivo no Colégio Fênix Caixerai, um dos primeiros de Fortaleza que adotaram essa modalidade de ensino.

O início do estudo sistemático ao violão ocorreu com o professor Oscar Cirino, que mais tarde orientou o agente a procurar o CMAN. A trecho abaixo é uma transcrição da entrevista que o pesquisador realizou junto a Maria Cleomar Vasconcelos de Araújo. Constatam detalhes que se relacionam ao início dos estudos violonísticos por meio da partitura, bem como, sobre o ingresso do agente no CMAN, e de quando ele começou a ter os seus primeiros alunos de violão:

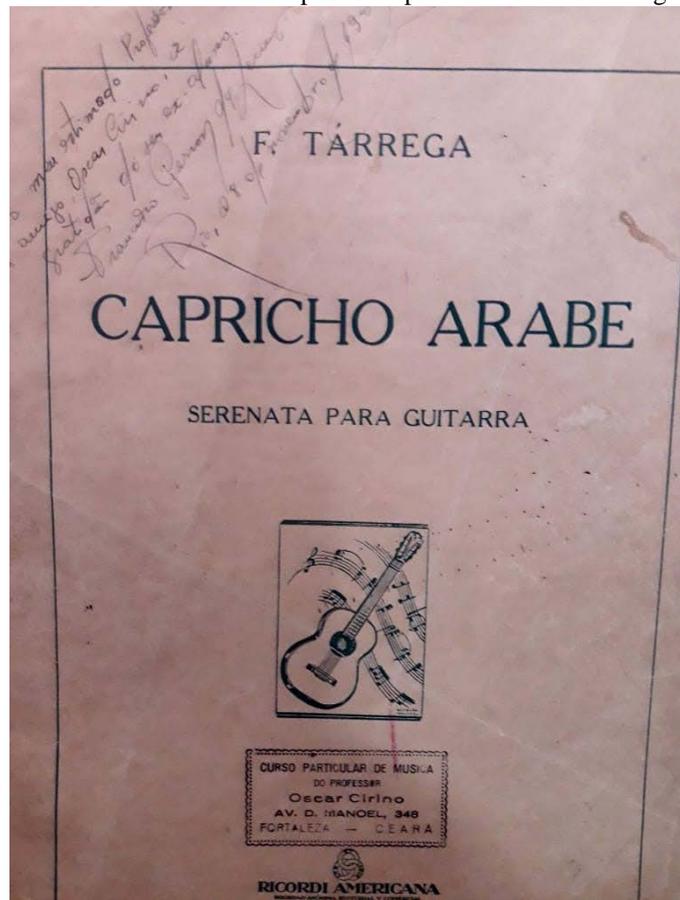
Assim que ele chegou a Fortaleza começou a estudar. Trabalhava e estudava violão. A noite ele também estudava, tinha uma escola no centro que fazia o ginásio em poucos meses, era na Liberato Barroso, deixa ver se me lembro [...] Fênix Caixerai! Ele estudava a noite nessa escola, e estudava violão com o professor Oscar Cirino. Eu não recordo se era uma vez por semana aos sábados, mas eu sei que ele não gostava de sair. O tempo que ele não estava trabalhando ficava em casa, tocando o violão dele. Isso foi quando ele tinha 18 anos, logo que chegou aqui. O primo dele trabalhava no Hotel Fortaleza, e conseguiu um emprego para ele nesse mesmo hotel, no centro. Quando ele esgotou os conhecimentos com o professor Oscar Cirino, foi ele mesmo que disse ao Mário: Você deveria entrar no conservatório, para fazer o curso de música, porque você tem talento, e precisa de mais. Daí ele foi ao conservatório para fazer o fundamental, aquele curso que fazia o coral, teoria [...] Foi nessa época que ele conheceu o Sr. Raimundo Ferreira, que a gente chamava de Ferreirinha. Ele também estava estudando lá no conservatório, só que o Sr. Ferreirinha era pianista, mas aposentado, ele era coletor federal. Nessa época que ele estava estudando no conservatório o Mário perdeu o pai e a mãe, que eram os avós que criaram ele, e isso foi no intervalo de 6 a 8 meses. Ele ficou muito arrasado com a morte dos pais, estava também muito preocupado com uma tia dele que morava com os pais, era como se fosse uma irmã dele, foi criado de pequenininho, então era como se fosse uma tia irmã. Acontece que ele ficou preocupado, e o seu Ferreira estava vivendo só. O seu Ferreira tinha uma família, mas tinha vivido uma separação, nessa época nem tinha divórcio. Como o seu Ferreira estava sofrendo, morando só naquela solidão, e o Mário preocupado com a irmã, ele disse: Você não quer trazer sua irmã? Porque eu estou só, em uma casa grande, aí sua irmã vem e ela vem com os sobrinhos para os meninos estudarem, e eu amparo a sua irmã e ela me ampara. E eu sei que de tanto ele pensar, ele era muito ciumento com essa tia dele, pensou, pensou, pensou e resolveu aceitar, aí ela veio pra cá, ela estava lá só! Aí veio essa irmã, trouxe as sobrinhas, e depois ele convidou o Mário para morar lá nessa casa, a casa era muito grande, era lá na Rua Justiniano de Cerpa. O Mário podia entrar e sair porque não tinha correspondência nenhuma com essa casa, era um

quarto independente, mas tinha uma saída por dentro, para fazer as refeições, e nessa sala ele vivia a vida dele e dava as aulas particulares. Ele já tinha uns alunos nessa época, e foi essa também a intenção do seu Ferreira. O Mário morou lá até quando a gente começou a namorar [...] (Informação verbal).³⁰

A transcrição dessa entrevista trouxe contribuições que iluminaram o objeto dessa tese. Destaco alguns aspectos que revelam sobre a trajetória do agente pesquisado. Primeiro no que concerne ao início dos estudos sistemáticos de violão em um curso livre, ministrado pelo professor Oscar Cirino. O ingresso como estudante no CMAN foi orientação do seu primeiro professor, algo que assinala a representatividade que o conservatório possuía no âmbito do ensino musical em Fortaleza. Por fim, JMA iniciou suas atividades como professor de instrumento ministrando aulas particulares.

A seguir trago um registro fotográfico que evidencia o trabalho de Oscar Cirino como professor de instrumento, seguido de um carimbo onde se lê: Curso Particular de Música do professor Oscar Cirino. Av. D. Manoel, 348 Fortaleza-CE.

Figura 33 – Capa da partitura da música “Capricho Árabe”, de autoria do violonista e compositor espanhol Francisco Tárrega



Fonte: Arquivo pessoal de José Mário de Araújo.

³⁰Entrevista com Maria Cleomar Vasconcelos sobre o momento inicial da chegada de José Mário de Araújo a Fortaleza, ago. 2018.

Ainda em relação à entrevista anterior, consta a informação que Oscar Cirino foi um dos mais procurados professores de violão porque ensinava por meio de partitura. A fotografia acima chamou atenção do pesquisador pela dedicatória de um ex-aluno. O carimbo mostra a intenção do destinatário em registrar e divulgar o seu curso livre, algo que denota a existência de um campo envolvendo o ensino de violão em Fortaleza. A partitura também evidencia uma ligação de Oscar Cirino com a obra de Francisco Tárrega, cabendo ao pesquisador destacar que a escola de Tárrega foi uma das principais correntes didáticas a que os violonistas brasileiros estavam associados até a década de 1970.

Também se encontra documentada a informação que Oscar Cirino foi professor de vários violonistas cearenses, alguns dos quais vieram inclusive a lecionar, contribuindo desse modo com o movimento de um campo do ensino de violão em Fortaleza.

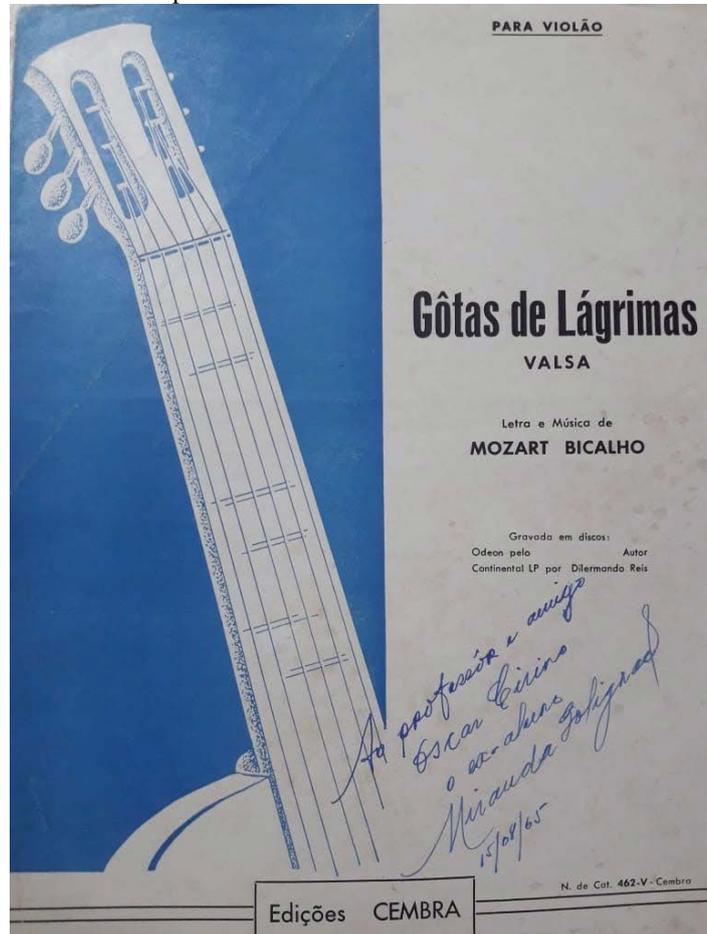
[...] destaca-se a atuação do professor Oscar Cirino como principal agente formador dos primeiros violonistas da cidade. Cearense de nascença, teve seu diploma expedido pela antiga extinta Escola de Música Carlos Gomes que, em 8 de dezembro de 1939, cita que Cirino concluiu com brilhantismo o curso de 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 do Som (MIS), Aleardo Freitas (1977) e Miranda Gollignac (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 (COSTA, 2010, p.30).

A fotografia a seguir documenta que havia uma correspondência entre Miranda Gollignac e Oscar Cirino. O primeiro desses nomes esteve entre os principais agentes articuladores de duas sociedades artísticas que tinham o intuito de realizar atividades musicais em torno do violão. A primeira delas foi o Violão Clube do Ceará. Aparece no trabalho de Costa (2010, p.70) a transcrição da ata referente à primeira sessão, datada em 22 de abril de 1945.

[...] ata da sessão inaugural da sociedade diversional Violão Clube do Ceará realizada na data de 22 de abril de 1945. número 1. Aos 22 de abril de 1945 as 9h 30min 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 recreativa de caráter 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 dessa sociedade e convidando os seguintes consórcios para comporem a diretoria: Presidente, Antônio Drumond Filho; vice, Antônio Esmeraldo Sobrinho, 1º secretário, Francisco Miranda Gollignac, 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, Schumann, Schubert e Chopin executando ainda música de Francisco Tárrega Golignac, João Lima e José Patrício Bezerra executando músicas clássicas

Figura 46 – Capa da partitura da música “Gôtas de Lágrimas”, de autoria do compositor Mozart Bicalho



Fonte: Arquivo pessoal de José Mário de Araújo.

A partitura acima, datada 20 anos após a primeira reunião do Violão Clube do Ceará, aponta para uma mudança no que concerne ao gênero musical que foi tocado predominantemente na 1ª reunião. Nota-se que naquela ocasião havia menção a escola de Tárrega, ao mesmo tempo em que também predominou a execução de músicas de compositores europeus. Com isso, houve o intuito de conferir legitimidade ao instrumento e a prática musical dos violonistas, em conformidade com o que vinha ocorrendo em outras capitais do país. No entanto, a partir da análise do repertório dos recitais dominicais do Violão Clube do Ceará, ficou constatado que o *habitus* incorporado era predominantemente o da música popular (COSTA, 2010).

O Círculo Violonístico Villa Lobos sucedeu o Violão Clube do Ceará e o seu primeiro recital ocorreu em julho de 1968. O que pretendo apontar é que ocorria nesse interstício de

tempo uma busca não mais apenas pela legitimidade do instrumento e das práticas musicais, mas agora pela sistematização do ensino de violão, em consonância com o que vinha ocorrendo no Brasil por meio dos cursos livres. O primeiro desses cursos no Ceará foi do professor Oscar Cirino, posteriormente os de Miranda Golignac e José Mário de Araújo. Conforme já foi apontado aqui, Cirino foi o professor de nomes como Aleardo Freitas, Miranda Golignac e Mário de Araújo, e é possível afirmar que ele já conhecia obras do repertório da música erudita para violão, no entanto, nesse momento ainda não era possível afirmar que havia uma escola, considerando que o próprio Oscar Cirino não teve a oportunidade de ter uma formação específica em violão.

4.2.1 Articulações no campo musical e a chegada do ensino de violão ao conservatório

O pesquisador apontou que Oscar Cirino foi um dos nomes representativos para a constituição do campo de ensino do violão no Ceará. Por meio dele, violonistas como Miranda Golignac, José Mário de Araújo e Aleardo Freitas aprenderam a ler partitura e entraram em contato com a obra de Francisco Tárrega, considerado naquele período de tempo uma das principais referências do violão mundial. Oscar Cirino também foi importante para que o agente da pesquisa viesse a ingressar no CMAN. Foi essa instância formativa que lhe possibilitou adquirir novos capitais por meio das aulas de teoria musical e canto coral, considerando que ainda não existia professor de violão naquela instituição. Paralelo a isso, ele também passou a dar aulas particulares na casa de Raimundo Ferreira, algo que o pesquisador considerou essencial na trajetória de JMA, já que “a acumulação de capital cultural exige uma incorporação que, enquanto pressupõe um trabalho de inculcação e de assimilação, custa tempo que deve ser investido pessoalmente pelo investidor [...] (BOURDIEU, 2012, p.74).

Morar em uma casa que lhe possibilitou ter o tempo necessário para estudar, e a tranquilidade de poder trabalhar em sua própria residência, justo com aquilo que ele estava investindo diretamente, foi relevante para a sua trajetória formativa. JMA veio residir em Fortaleza no ano de 1956, tinha apenas 18 anos, e teve aulas com o professor Oscar Cirino até o seu ingresso no CMAN, que se deu no ano de 1959. Sobre essas datas, quero destacar as seguintes informações que já foram expostas anteriormente: No primeiro ano que o agente veio residir em Fortaleza passou a ter aulas com Oscar Cirino, só deixando quando ingressou no CMAN para fazer o Curso Fundamental, que tinha a duração de 8 anos. Esse curso envolvia o estudo de teoria e canto coral. Nesse sentido, considerando que a formatura do professor JMA foi no ano de 1967, em um curso de 8 anos, é possível afirmar que o seu

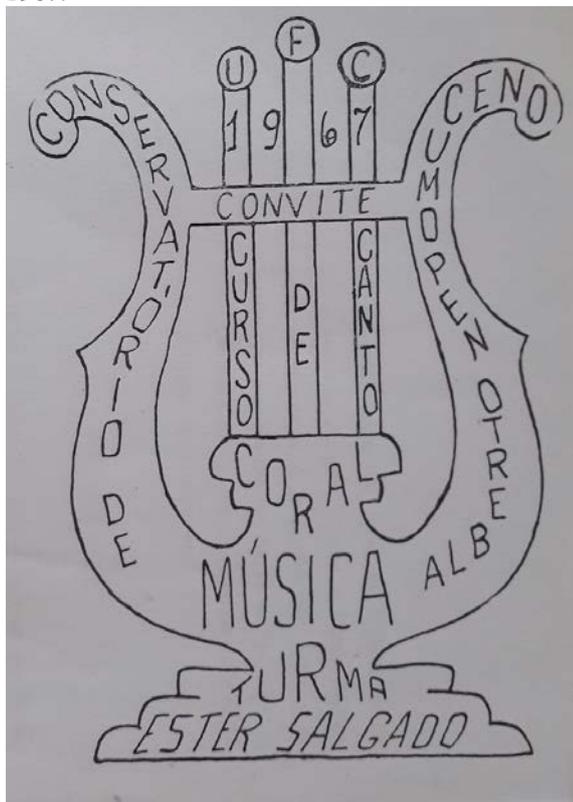
ingresso no conservatório se deu no ano de 1959. Trago logo abaixo o registro da formatura do agente pesquisado na turma de canto coral, no ano de 1967.

Figura 35 – José Mário de Araújo, dez de 1967



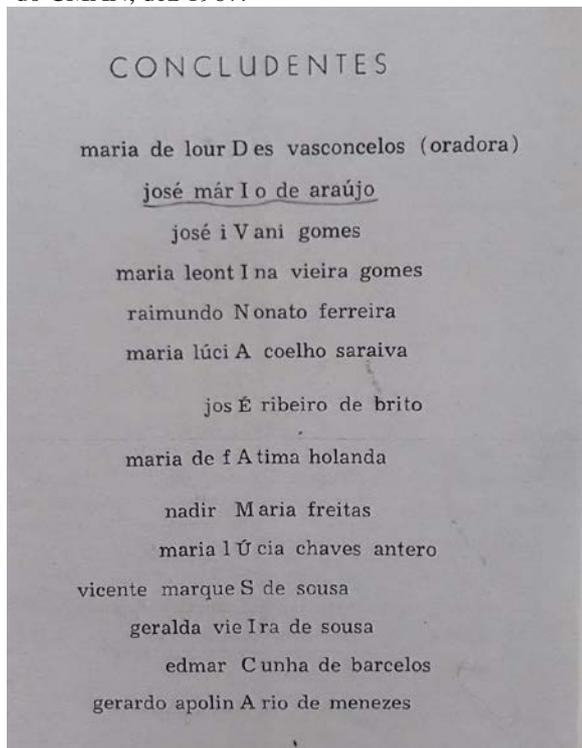
Fonte: Arquivo pessoal de José Mário de Araújo.

Figura 36 – Página de rosto do programa de formatura da turma de canto coral, do CMAN, dez 1967.



Fonte: José Mário de Araújo, arquivo Fortaleza-CE

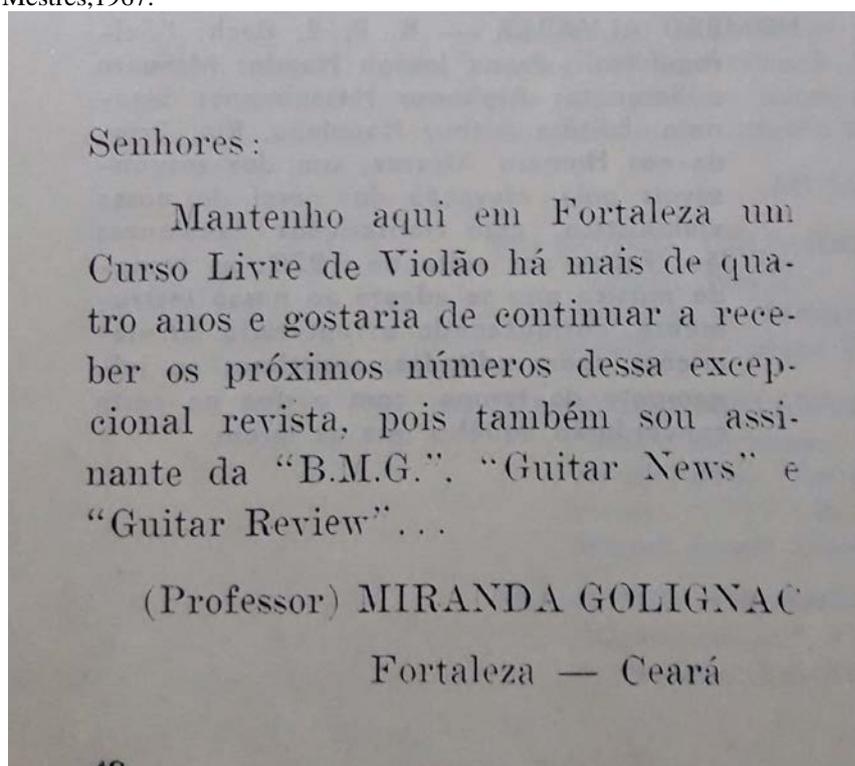
Figura 37 – Concludentes da turma de canto coral, do CMAN, dez 1967.



Fonte: Arquivo pessoal de José Mário de Araújo.

É possível perceber na fotografia do agente que a indumentária confere um caráter solene que envolvia a formatura no CMAN. Nas figuras seguintes, constam as informações que ela ocorreu no mês de dezembro, em 1967. Além disso, está documentado que a época o conservatório estava vinculado a Universidade Federal do Ceará (UFC). Entre os formandos constam os nomes de José Mário de Araújo e Raimundo Nonato Ferreira, este último mencionado anteriormente em entrevista como o agente que teve papel relevante no momento inicial da chegada de JMA a capital cearense. Esse cruzamento de datas, algo que se tornou possível por meio das fontes documentais e outras informações coletadas por meio das entrevistas, colaboraram essencialmente na construção da realidade que é apontada nessa pesquisa. Assim, voltando ao contexto do violão em Fortaleza nesse período, é possível afirmar que ele vinha sendo marcado pela ascensão de um campo didático envolvendo o seu ensino, consonante com o que vinha ocorrendo em outras capitais no país. A seguir apresento algumas fontes documentais que são seguidas de alguns comentários.

Figura 38 – Nota do professor Miranda Golignac, publicada na revista *Violão e Mestres*, 1967.



Fonte: *Violão e Mestres*, 1967.

A publicação em destaque é de autoria de Miranda Golignac, e tem um grau representativo por ter ocorrido em um dos principais veículos de comunicação entre os violonistas daquele período. Ela assinala que havia além da correspondência, uma

consequente ciência do que vinha ocorrendo no universo do violão no Brasil. A análise por parte do pesquisador dessas edições, aponta que elas noticiam acerca de cursos, concertos, eventos em geral relacionados ao instrumento, entrevistas com os agentes mais representativos do campo no Brasil, sobre o processo de busca pela legitimidade do violão, e finalmente, traziam partituras, notas sobre concursos e um quantitativo de fotografias que se apresentam como registros das atividades no país ao longo do século XX. Na mesma edição em que é publicada a nota do professor Miranda Golignac, também conta a publicação de uma carta de Isaías Sávio, datada em 7 de junho de 1945, endereçada ao Sr. Carlos A. Gomes Cardim Filho, administrador do Conservatório Dramático Musical de São Paulo. Nesse documento o maestro uruguaio faz uma exposição de motivos no intuito de buscar apoio para a implantação da cadeira de Violão naquele conservatório. Essa carta está contida em uma longa reportagem com Isaías Sávio, e ao final dela, é noticiada a formatura da primeira turma de violão do Conservatório Dramático Musical de São Paulo, destaco a seguir:

O Conservatório Musical e Dramático de São Paulo assinalou este ano a primeira formatura na classe de violão. Esse é um acontecimento sem dúvidas merecedor de particular registro, entre as numerosas notícias de formatura que nesta época normalmente se contam. O violão era um instrumento que entre nós não ingressara, até um ano atrás, na esfera das disciplinas convencionadas do estudo de música, sem embargo da sua posição destacada nos cursos oficiais das outras nações sulamericanas. Cursos e mestres particulares sempre tem havido, é certo, e alguns de proeminentes méritos, formando violonistas habilíssimos e até mesmo virtuosos, como um Collet e Silva. Mas não deixava de significar uma estranhável lacuna, tanto mais em cidade latino-americana, o fato desse estudo não figurar no nosso programa oficial de música. Essa falta porém recentemente se sanou no nosso Conservatório, como vimos, graças à presença e ao esforço de um professor proeminente, o violonista Isaías Sávio (VIOLÃO E MESTRES, 1967, p. 15).

A implantação da cadeira de violão no conservatório Dramático Musical de São Paulo ocorreu em 1947, sendo Isaías Sávio o seu fundador e o pioneiro no país (VIOLÃO E MESTRES, 1966). A partir dessas informações é possível afirmar que os cursos livres foram às primeiras instâncias formativas dos violonistas no Brasil, mas que a partir da chegada do ensino do violão no âmbito dos conservatórios brasileiros, houve a possibilidade desses músicos se apropriarem de uma espécie de capital cultural no estado institucionalizado, algo que certamente passou a distingui-los dentro do campo, já que:

Com o diploma, essa certidão de competência cultural que confere ao seu portador um valor convencional, constante e juridicamente garantido no que diz respeito à cultura, a alquimia social produz uma forma de capital cultural que tem uma autonomia relativa em relação ao seu portador e, até mesmo em relação ao capital cultural que ele possui, efetivamente em dado momento histórico. Ela institui o capital cultural pela maga coletiva [...] Vê-se claramente, nesse caso, a magia

performática do poder de instituir, poder de fazer ver e de fazer crer, ou, numa só palavra, de fazer reconhecer. (BOURDIEU, 2012, p.78).

Fortaleza na década de 1960, assim como em outras capitais do país, vivia um período onde os cursos livres de violão eram a principal alternativa de formação, na ausência de um professor ensinando no conservatório. Conforme já apontado, em Fortaleza eram três os principais; ministrados pelos professores Oscar Cirino, que foi o pioneiro, Miranda Golignac, e José Mário de Araújo. Com base nas fontes documentais, é possível afirmar que eles tinham ciência do que vinha ocorrendo no Brasil em termos de didática do instrumento. JMA e Miranda Golignac, por exemplo, já conheciam a Revista Violão e Mestres, os nomes de referência que faziam os seus anúncios e a proposta didática que eles difundiam naquele que era um dos principais canais de comunicação entre os violonistas brasileiros.

Na figura abaixo constam anúncios de aulas de violão. O pesquisador chama atenção para o caráter de alguns apontamentos que estão presentes nas publicações. A palavra “clássico” aparece associada a violão, dando a ideia de legitimidade e consagração a um forma de tocar que estava ligada a música de concerto; a intenção de retratar no anúncio que determinado professor lecionava no conservatório ou possuía conhecimentos em teoria musical, alinhando-se desse modo ao mesmo intuito. Finalmente, na última nota percebe-se a intencionalidade de dar enfoque a uma proposta pedagógica que articulava simultaneamente teoria musical e prática.

Figura 39 – Anúncios sobre aulas de violão.

Professores de Violão	
Alfredo Scupinari	— Aulas de violão clássico. Rua Teodoro Sampaio, 2499, ap. 1, São Paulo.
Alberto Amendola Heinzl	— Professor do Conservatório Musical Carlos Gomes de Campinas. Enderêço em S. Paulo: Rua Oscar Freire, 1830, fone 80-6430. Em Campinas: Rua Maria Soares, 79. Fone 2-5897.
Benedita Danielli	— Professôra do Conservatório Musical Gomes Cardim em Campinas. Rua Santo Antonio Claret, 89. Campinas.
Isaias Sávio	— Aulas de Violão Clássico. Avenida São João, 856 — apto. 24. São Paulo.
Milton Nunes	— Violão Clássico. Rua Benjamin Constant, 1986. Fone 9-1456. Campinas.
Oscar Magalhães Guerra	— Teoria musical solfejo. Violão Clássico. Av. Rebouças, 203. São Paulo.
Oswaldo Soares	— Aulas de violão. Rua Machado de Assis, 36/37. Fone 25-4712. RIO DE JANEIRO.
Roncel Simões	— Violão Clássico e teoria musical. Rua Dr. Luis Barreto, 192. São Paulo.
Domingos Semenzato	— Leciona violão por música e praticamente. Rua Maranhão, 221. São Paulo.
Messias Santos	— Violão por música e prático. Rua Tiradentes, 197. Jacareí. São Paulo.

Fonte: Violão e Mestres, 1967.

Diante do que foi apresentado na pesquisa, percebe-se uma crescente de atividades didáticas envolvendo o violão, e uma articulação de alguns agentes locais, no sentido de estarem em consonância com as ideias e o contexto social que envolvia o instrumento nas principais capitais do país. Paralelo a isso, também é possível notar a existência de estratégias conscientes por parte dos agentes para conferir legitimidade ao ensino de violão na sociedade.

Desse modo, o ensino de violão chegou ao CMAN em 1967, tendo sido JMA o primeiro agente a ocupar esse espaço. JMA havia concluído o curso de teoria e canto coral no conservatório, sendo dos violonistas atuantes em Fortaleza, depois de Oscar Cirino, aquele que detinha um diploma de formação musical em um contexto de educação formal. O título do conservatório possibilitou que o agente convertesse o capital cultural institucionalizado, obtido por meio do diploma, em capital econômico e político. Primeiro porque JMA passou a ministrar aulas naquela instituição e no seu curso particular, somando-se a isso, o regente do coral era o maestro Orlando Vieira Leite, a época diretor do CMAN, e já considerado figura de referência no âmbito da Universidade Federal do Ceará³¹. Orlando Leite foi condecorado pelo maestro cearense Eleazar de Carvalho com uma bolsa de estudos de dois meses para um curso de férias no estado americano de *Massachusetts*, e isso lhe rendeu prestígio junto ao então reitor da UFC, Antônio Martins Filho. Nesse período que compreende a primeira década de 1960, o conservatório era uma escola de música de grau médio, e Orlando Leite além de diretor, mantinha a atividade de canto coral como uma das principais a integrar o currículo (LINHARES, 2018). Assim, JMA estava próximo de alguém que tinha a possibilidade de ajudá-lo em seu propósito, que era o de levar o ensino de violão para o currículo daquela instituição. Trago nesse momento a fala de Maria Cleomar Vasconcelos de Araújo, que rememora sobre o momento do ingresso do agente como professor de violão no CMAN:

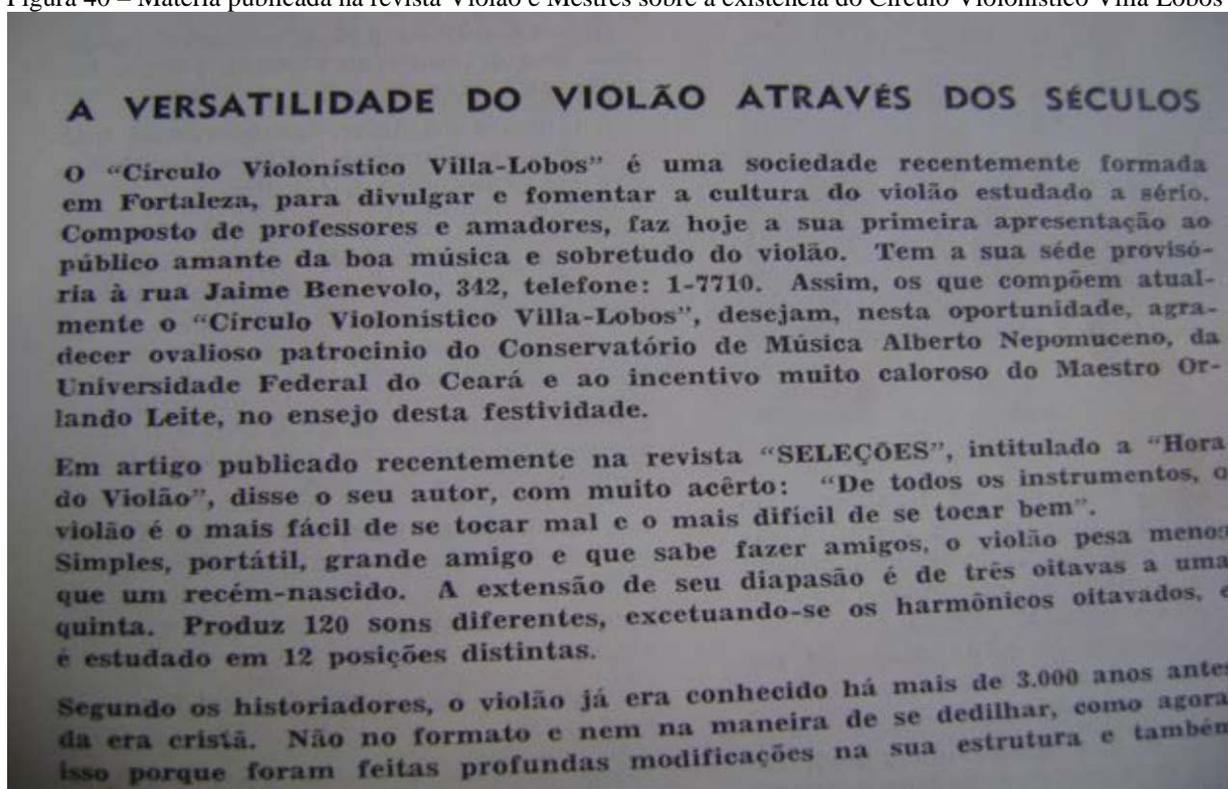
Quando ele terminou o curso fundamental, Orlando Leite era o diretor do conservatório e valorizou muito ali. Ele lançou para o Orlando Leite o interesse dele, perguntou se ele não queria ali alguém de violão, e daí que ele começou a ensinar no conservatório. E posso dizer, acanhadamente, porque ali o piano era o domínio, e aquele violãozinho humilde, o Mário de vez em quando querendo subir um degrau, descia dois porque o piano chegava, e tinha aquelas professoras, tudo, ali foi difícil, uma luta, mas ele acreditava no instrumento, e fazia fincapé, e aí foram aparecendo os alunos. Lembro que tinham uns que nem queriam aprender por música, tinha uns carimbos que ele usava, porque eram muitos senhores, comerciantes, gente que tinha imobiliária, bancários tinha demais, médicos, e aí diziam: Não, não, eu só quero pra cantar! E aí tinha uns carimbinhos, eram próprios para colocar as notas no braço do violão, e apontar onde tinha que apertar, e aí cada aluno tinha o seu caderninho carimbado. Aí aqueles que ele podia convencer ele convencia, de estudar por

³¹ Nesse período o CMAN era vinculado a UFC. Ao longo da sua trajetória essa instituição passou por uma série de mudanças NO âmbito administrativo. Algo que não cabe apontar aqui, mediante a natureza dessa pesquisa.

música. Sei que ele não gostava de ensinar pra cantar, tinha até o doutor Ildemar que dizia: Mas Zé Mário, você está perdendo aluno, porque eu quero é pra cantar. Mas o Dr. Ildemar depois acabou foi aprendendo por música, e ele dizia, você pode cantar, não impede. E foi muito bom, aquilo ali foi o início dele, tinha o conservatório e o curso dele particular, em casa. E depois ele foi se aperfeiçoando³².

Convém ao pesquisador destacar nesse estágio da pesquisa, a importância do maestro Orlando Leite para que o ensino de violão tenha chegado ao currículo do CMAN, e tido apoio no âmbito dessa instituição cujo principal interesse formativo, estava centrado predominantemente nas aulas de piano e canto (SCHARADER, 2000). Na fotografia abaixo, consta uma nota que registra o apoio de Orlando Leite para a realização do 1º recital do Círculo Violonístico Villa Lobos.

Figura 40 – Matéria publicada na revista Violão e Mestres sobre a existência do Círculo Violonístico Villa Lobos



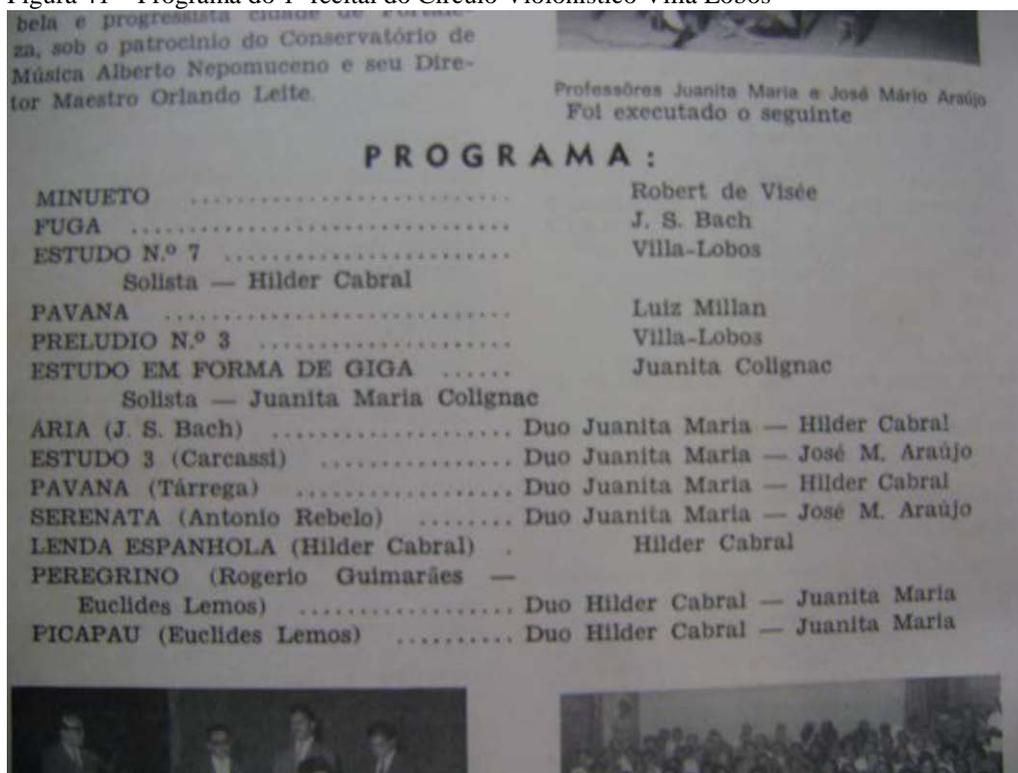
Fonte: Violão e Mestres, 1968.

Por meio dessa matéria é possível perceber que o recital realizado no CMAN teve apoio do seu diretor, e que havia da parte dos seus participantes o intuito de divulgar essa sociedade que fora recém criada, com o objetivo de divulgar e fomentar a cultura do violão solista. Outro aspecto que merece destaque refere-se à expressão "violão estudado a sério", que assinala o intuito de conferir legitimidade ao instrumento, associando o mesmo a uma escola. A menção que se faz aos integrantes do Círculo Violonístico Villa Lobos difere de um aspecto

³² Entrevista com Maria Cleomar Vasconcelos sobre o ingresso de José Mário de Araújo como professor do CMAN, em Fortaleza, ago. 2018.

referente ao registro da primeira ata do Violão Clube do Ceará. Enquanto na sociedade anterior são registrados os executantes e apreciadores do violão, nesse momento aparecem os “professores e amadores”, algo que justifica ao pesquisador afirmar sobre a existência e operacionalização de um campo envolvendo o ensino de violão em Fortaleza. Nesse sentido (CRUVINEL, 2005, p.13), aponta que “a existência de um grande número de músicos amadores é essencial para a vida musical de uma comunidade”. Na ocasião desse evento, o repertório tocado foi o seguinte:

Figura 41 – Programa do 1º recital do Círculo Violonístico Villa Lobos



Fonte: Violão e Mestres, 1968.

A partir da análise desse programa, é possível notar que predominam obras musicais escritas originalmente para violão, que apontam coerência aos aspectos idiomáticos do instrumento, divergindo do primeiro recital do Violão Clube do Ceará, onde predominaram transcrições de obras escritas originalmente para piano. Outro ponto a ser destacado é a presença de músicas de autoria de Villa Lobos, Francisco Tárrega e J.S.Bach, compositores representativos no ciclo da música de concerto, assinalando que o violão já não estava restrito apenas aos contextos informais, mas também aos eventos solenes das salas de concerto.

Na fotografia abaixo, trago o registro fotográfico do momento da *performance* de JMA e Juanita Maria Golignac, filha do já citado Miranda Golignac.

É possível perceber que nesse momento os executantes faziam uso do apoio para o pé, sugerido pela escola de Tárrega. Além disso, a postura da mão direita levemente inclinada revela uma associação com os princípios de Tárrega³³. A indumentária do agente pesquisado é outro aspecto que merece destaque. O uso do traje a rigor indica o caráter solene, que associado a sua postura como violonista, conferia legitimidade a sua prática e ao seu trabalho enquanto professor. Mirian Carlos³⁴, ex-diretora do CMAN relatou em entrevista: “O professor José Mário era daquele jeito, um homem muito educado, íntegro, sempre andava bem vestido. Ele tinha uma postura, uma maneira de falar e se portar que gerava muito respeito nas pessoas.” Na legenda da fotografia José Mário de Araújo e Juanita Golignac são inclusive apresentados como professores, fortalecendo a ideia da existência de um campo envolvendo o ensino de violão em Fortaleza.

Figura 42 – Juanita Golignac e José Mário de Araújo



Fonte: Violão e Mestres, 1968.

O ingresso do agente pesquisado como professor de violão no CMAN e o recital de lançamento do Círculo Violonístico Villa Lobos, apontam para um novo ciclo na história social do violão no Ceará. Assim como nas principais capitais do país, o ensino do

³³ Raul Soares, certamente um dos violonistas mais veteranos da cidade de Fortaleza, por meio de entrevista para essa pesquisa, relata que JMA estava associado à escola de Tárrega quando ingressou no conservatório (Informação verbal em 2018).

³⁴ Entrevista com Mirian Carlos sobre José Mário de Araújo, em Fortaleza, ago. 2018.

instrumento era agora uma realidade, compondo o currículo de uma das instituições de maior referência no ensino musical da capital cearense. A realização de um concerto de violão em uma escola onde o piano e todo o contexto social envolto, não favoreceram tamanha “ousadia” até então, agora era algo concreto. Essa realização foi possível por meio do patrocínio do conservatório, que a época estava sob a direção do maestro Orlando Leite, e do apoio do professor de violão da instituição, José Mário de Araújo. No ciclo que se iniciava ficou evidente para o pesquisador que JMA soubera converter em vantagem o diploma obtido, bem como, as relações sociais que ele soube cultivar no âmbito do conservatório. Outros desafios ainda estavam por vir, afinal ali ainda era uma escola onde ainda predominava o ensino de piano.

4.2.2 O ensino de violão no CMAN e a proposta pedagógica do professor JMA

Com o ensino violão presente no currículo do CMAN, seriam inevitáveis as disputas e exercícios de poder, tão comuns ao campo onde estão presentes os agentes e instituições. O ano de 1967 marcou a formatura do agente na turma de canto coral, mas também houve outro fato importante, o reconhecimento dos Cursos Superiores de Instrumento (Piano, Violino) e Canto, bem como uma autorização para o funcionamento do Curso de Educação Musical (GOMES, 2018). Ocorreu que apenas um ano após essa autorização, Antônio Martins Filho, apoiador do maestro Orlando Leite e da área de música no âmbito da UFC, encerrou o seu quarto mandato como reitor. Com essa mudança existe uma descontinuidade dos trabalhos administrativos que vinham acontecendo, inclusive aqueles que tinham o intuito de incorporar o CMAN a UFC. No entanto, isso não impediu que o Curso Superior de Educação Musical fosse adiante, tendo como seu coordenador e diretor do Curso de Canto Coral, o maestro Orlando Vieira Leite.

Algo que merece ser destacado, mas sem ater-me aos detalhes, considerando o objeto dessa pesquisa, diz respeito às disputas internas que passaram a ocorrer no âmbito do conservatório. Esses conflitos acabaram por destituir Orlando Leite da direção do CMAN, e também implicaram no fato do não reconhecimento do Curso Superior de Educação Musical e do Bacharelado em violino, apenas o de piano foi posteriormente reconhecido. No dia 25 de agosto de 1971, Orlando Leite foi colocado à disposição da Fundação Universidade de Brasília, desse modo, despedia-se do Ceará aquele que abriu as portas do CMAN para o ensino de violão.

Perante o contexto de disputas existentes no âmbito do conservatório, onde o piano era de fato o instrumento que possuía maior prestígio, inclusive tendo naquele momento as suas professoras à frente das atividades administrativas, seriam necessárias estratégias para que o violão permanecesse ali, e não fosse extinto como no caso dos cursos de Educação Musical e Violino. JMA sabia que essas disputas, em prol de conferir legitimidade ao instrumento, era uma realidade em outras capitais do país, tinha conhecimento que isso vinha ganhando força com o advento dos concertos e cursos de “violão clássico”. Nessa perspectiva ele optou por um segmento pedagógico que tinha nas figuras de Francisco Tárrega e Isaías Sávio os seus maiores referenciais. O primeiro desses nomes é apontado por Soares (1982) como fundador da escola moderna do violão, e um dos principais responsáveis pelo ressurgimento do instrumento no século XX³⁵, por meio de suas composições, transcrições de obras musicais dos compositores consagrados da música ocidental, e pelos seus exercícios técnicos e proposições de natureza didática. O segundo era o uruguaio radicado brasileiro Isaías Sávio, considerado naquele momento uma das principais referências no que concerne ao ensino de violão no país. Esses foram os dois referenciais que sustentaram os princípios pedagógicos do professor JMA, tornando inclusive o repertório executado pelo instrumento no âmbito do conservatório, consonante ao que era executado pela escola pianística tradicional, o da música erudita.

³⁵ No decorrer do século XIX, com o advento do piano na Europa, o violão passou por um período de declínio. Não havia mais o quantitativo de violonistas que dedicavam obras tanto para profissionais como para amadores. Existiram nesse período compositores violonistas que dedicaram obras ao instrumento, no entanto do ponto de vista técnico interpretativo, não estava ao alcance de uma ampla maioria, decorrência do alto grau de dificuldade (DUDEQUE, 2003).

Figura 43 – Método de violão baseado na Escola de Tárrega



Fonte: Arquivo pessoal de José Mário de Araújo.

A capa do método acima, de autoria de Carlos Sodré, traz em destaque o fato de ser um trabalho com base na “nova técnica do violão”, tendo como princípio a escola de Francisco Tárrega. No seu interior constam partituras de vários violonistas didatas do período clássico, tais como Dionisio Aguado, Mateo Carcassi e Ferdinando Carulli. Analisando a fotografia percebe-se que o nome Tárrega aparece em destaque, acima a indicação de que se trata de uma novidade no que concerne a técnica do violão. No detalhe abaixo observamos escrito “Casa Del Vecchio”, uma das principais lojas de instrumentos e partituras do país que pertencia a uma família de italianos que se fixou no Brasil.

Quanto às novidades propostas pela escola de Tárrega, dentre as principais estão o uso do violão apoiado na perna esquerda, com a utilização de um pequeno banco para o apoio do pé, facilitando desse modo que o intérprete alcance as notas da região mais aguda do instrumento, e por fim a posição da mão direita perpendicular as cordas do violão. É possível perceber com mais detalhes observando a figura abaixo, onde o próprio Tárrega demonstra o modo de sentar e segurar o instrumento.

Figura 44 – Francisco Tárrega



Fonte: Arquivo pessoal de José Mário de Araújo,.

Com base na postura sugerida por Tárrega e observando a próxima fotografia do professor JMA, percebe-se que ele se utilizava dos princípios da escola de Tárrega. Os pontos que merecem destaque na análise se referem a sua postura com o violão apoiado na perna esquerda, além da sua mão direita perpendicular as cordas do violão. Apesar do agente não estar fazendo uso do apoio de pé na perna esquerda, é possível observar que um de seus alunos se utiliza desse objeto. No fundo da fotografia é possível observar um piano, assinalando para o fato de que naquele momento havia uma relação entre ambos os instrumentos, algo que se estendia aos recitais de término do semestre, mas principalmente a base curricular do CMAN. Também merece destaque do pesquisador o fato de que JMA estava ministrando aula em conjunto, contrapondo-se desse modo ao ensino tutorial que por muito tempo esteve presente no âmbito dos conservatórios.

Figura 45 – JMA ministrando aula no CMAN, dez 1973.

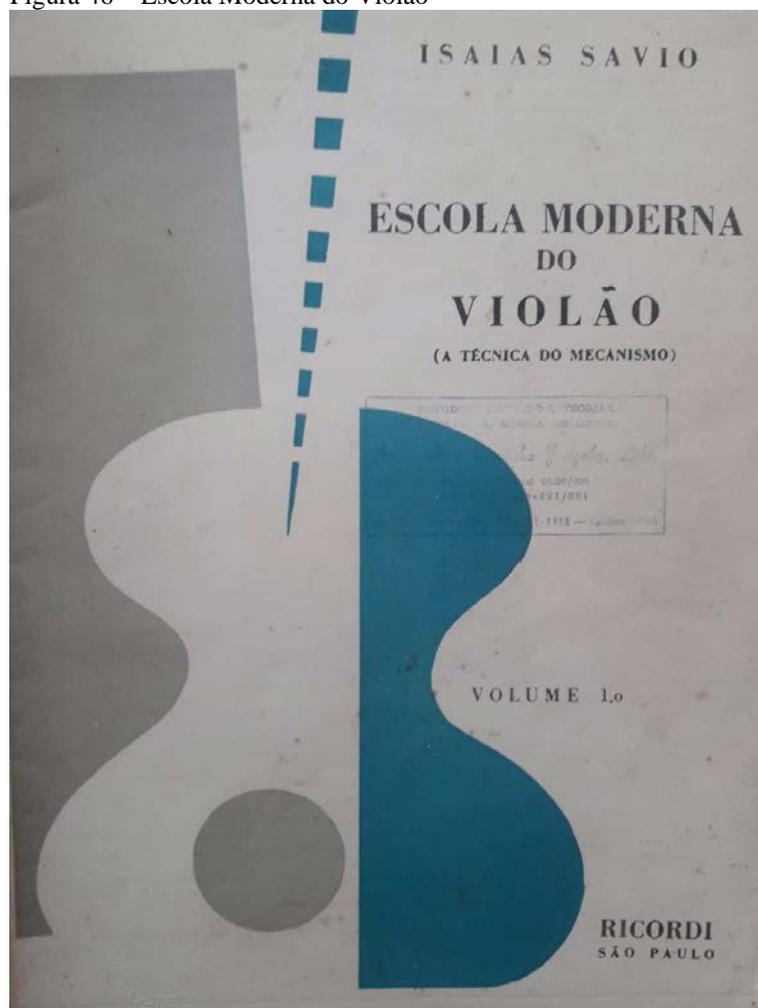


Fonte: Arquivo pessoal de José Mário de Araújo.

Na próxima ilustração é possível perceber que o professor JMA também conhecia a obra didática de Isaías Sávio. Além do registro abaixo, foi encontrado em seu acervo uma coleção completa destinada tanto aos violonistas iniciantes, quanto aqueles em estágios mais avançados no estudo do violão. Sávio era partidário da escola de Tárrega, fato esse que pode ser atestado observando a fotografia, onde se lê: “Escola Moderna”. Essa designação era utilizada para validar os trabalhos didáticos dos professores de violão, apontando para uma nova forma de pensar a técnica do instrumento. Vale lembrar que ainda no primeiro capítulo dessa pesquisa, o pesquisador apresentou uma publicação da revista *Violão e Mestres* que pertenceu a JMA. Nela consta o programa oficial de violão que deveria ser utilizado nos conservatórios de São Paulo, algo que demonstrava que o agente pesquisado estava ciente da proposta pedagógica de Isaías Sávio. Rodrigo Castro, um dos alunos que pertence à geração mais recente de violonistas que chegaram a se formar com o professor JMA, afirmou em

entrevista³⁶ para essa pesquisa que o agente se utilizava frequentemente nas aulas, dos livros que eram de autoria de Isaías Sávio. (Informação verbal).

Figura 46 – Escola Moderna do Violão



Fonte: arquivo pessoal de José Mário de Araújo.

É importante destacar que no período que compreende a década de 1970, as partituras eram difíceis de serem encontradas, e tinham um alto valor comercial, no entanto, eram fundamentais no sentido de sustentar uma escola violonística no âmbito do CMAN. O professor de violão da Universidade Estadual do Ceará (UECE) Marcos Maia³⁷, que a época foi aluno do professor JMA, relata que em Fortaleza existia uma importadora, e que era por meio dela que as partituras chegavam às mãos dos violonistas.

³⁶ Entrevista com Rodrigo Castro sobre as aulas de violão com o professor José Mário de Araújo, 2016.

³⁷ Entrevista com Marcos Maia sobre a trajetória de José Mário de Araújo, 2018.

Figura 47 – Método de Ferdinando Carulli



Fonte: Arquivo pessoal de José Mário de Araújo.

Percebe-se na fotografia que aparece acima, o carimbo da importadora Caminha Juçaba, presente inclusive em muitas partituras do agente pesquisado, datada ainda na década de 1970. Isso aponta para um acúmulo de capital no estado objetivado, que de acordo com Bourdieu (2012), pode ser observado em escritos, livros, pinturas, monumentos. Nesse estado o capital pode até ser transmitido instantaneamente, mas apenas em materialidade. Ao longo da sua trajetória, JMA tornou-se um dos maiores colecionadores de partituras e discos do Brasil, conforme informação verbal do professor Marco Túlio³⁸, docente do curso de Licenciatura em Educação Musical da UFC. Nessa perspectiva, é possível ao pesquisador afirmar que JMA já era uma figura de referência no campo do ensino de violão em Fortaleza. Os seus objetos pessoais como livros, partituras e violões, pressupunham que o agente possuía

³⁸ Antes de ingressar por meio de concurso público como docente da UFC, Marco Túlio atuou como professor de violão no CMAN por aproximadamente 20 anos. Ele relata que foi provavelmente um dos violonistas que tiveram o convívio mais próximo com o agente pesquisado. (Informação verbal, 2018)

certo grau de capital econômico, algo que lhe possibilitava convertê-lo em vantagens dentro do campo. No entanto, convém destacar que o acúmulo de capital cultural no estado objetivado, também pressupõe a necessidade de tempo e dos instrumentos necessários para que ocorra a sua incorporação.

No decorrer da década de 1970 o agente pesquisado foi gradativamente ocupando mais espaços no âmbito do conservatório. Fortaleza nesse período também recebia nomes expressivos do violão de concerto, e era JMA que os recepcionava, implicando desse modo em constantes trocas de informações. Desse modo ele ia cumprindo com o seu intuito de conferir legitimidade a um campo de ensino, ao mesmo tempo em que ia acumulando capitais professor, JMA já tinha um bom quantitativo de alunos no CMAN, mas era preciso mais! O seu desejo em se aperfeiçoar, aliado ao forte ímpeto de conhecer mais acerca do universo violonístico que tanto o fascinava, acabou fazendo com que ele fizesse aquela que foi a sua grande viagem formativa, um divisor de águas na sua trajetória profissional. Sua ida aos famosos seminários de violão da Faculdade Palestrina se repetiria em situações diferentes, primeiro como aluno, depois como professor convidado naquele que a época, foi um dos maiores eventos de violão do mundo.

4.3 As viagens de formação aos Seminários de violão em Porto Alegre-RS

Os encadeamentos presentes em determinada obra musical, quando bem organizados, possibilitam um fluxo contínuo do discurso musical. Este por sua vez, organizado em torno de uma tônica, soma-se aos materiais dos mais variados, prestando-se desse modo a inúmeras funções que são capazes de emanar diversas reações, isso a depender da cultura, do povo, do lugar e do tempo vivido. Na vida também se encadeiam os acontecimentos, que são provenientes da ação de um agente ou classe de agentes. A partir da articulação entre relações sociais e experiências de mundo que compõem as histórias de vida, os lugares, as escolhas, os caminhos são mais ou menos organizados, internalizados ao longo de uma trajetória, algo que proporciona aos sujeitos um *habitus* que orienta o senso prático, ou seja, uma espécie de sistema de preferências e princípios que orientam as ações, percepções e respostas adequadas.

A partir do momento que o agente pesquisado ingressou como professor de violão no CMAN, os agentes passaram a se organizar em torno de um novo campo que operava no âmbito institucional. Diante dessa realidade, houve a possibilidade de apropriação de um capital cultural institucionalizado, mas ao mesmo tempo, também se tornou necessário consolidar esse espaço, considerando que o conservatório tradicionalmente era uma escola de

música que tinha o piano como sinônimo de prestígio. Nesse sentido, os recitais³⁹ passaram a compor o conjunto de estratégias de expansão e sedimentação dos trabalhos desenvolvidos pelo professor JMA, possibilitando assim que ele demonstrasse os capitais que lhe conferiram ocupar enquanto professor, aquele que era considerado o espaço de referência no ensino musical de Fortaleza. Mais do que isso, o agente também conferia legitimidade ao estudo e ensino de violão, na medida em que implicitamente afirmava ser possível converter o capital cultural em valor econômico. Colaborando com a interpretação que o pesquisador oferece acerca dessa temática, Certeau (1982, p.86) assinala que:

Nos locais de trabalho se vão difundindo as técnicas culturais que camuflam a reprodução econômica sob ficções de surpresa (o “happening”), de verdade (“a informação”) ou de comunicação (“a animação”). Reciprocamente, a produção cultural oferece um campo de expansão para as operações racionais que permitem gerir o trabalho mediante a divisão (uma análise), mapeando-o (uma síntese) e massificando-o (generalização). Outra distinção se impõe, além daquela que distribui os comportamentos segundo o seu lugar (de trabalho ou de lazer) e os qualifica então pelo fato de se colocarem nesta ou naquela casa do tabuleiro social – no escritório, na oficina ou no cinema. Existem diferenças de outro tipo. Elas se referem às modalidades de ação, às formalidades das práticas.

Nesse contexto de busca pela afirmação das práticas, o agente da pesquisa tomou conhecimento de um dos eventos mais representativos relacionados ao ensino de violão. Nas décadas de 1970 e 1980 no Brasil, os Seminários Internacionais de Violão da Faculdade de Música Palestrina, congregaram violonistas de representatividade no cenário nacional e internacional, influenciando sob vários aspectos uma geração de estudantes e professores que chegaram de vários lugares do mundo para participarem desses eventos. Em artigo publicado por Wolff (2008), consta a informação que os seminários ocorreram entre 1969 e 1982, com a última edição acontecendo em 1988, após um interstício de seis anos. De acordo o referido autor, esses eventos foram coordenados por Antônio F. Crivellaro e representaram um dos mais expressivos do gênero com abrangência internacional. Ainda fazendo referência a publicação de Wolff, (2008, p.1), ele oferece uma descrição a partir de informações pessoais, que oferecem uma noção da representatividade que esses seminários tiveram para o campo do ensino de violão:

Quanto aos seminários, diz Fabio Shiro Monteiro (2007, mensagem pessoal), professor do Badisches Konservatorium Karlsruhe (Alemanha), que eles foram, “sem dúvida, um marco significativo da história do violão, não só de Porto Alegre, como também de todo o Brasil, uma vez que desconheço um acontecimento

³⁹ O programa de recital do Círculo Violonístico Villa Lobos e outros encontrados no acervo pessoal do agente atestam essa afirmativa.

internacional desse gabarito realizado no Brasil em data anterior”. Nestor Ausqui (2007, mensagem pessoal), professor da Universidade de Santa Fé (Argentina), comenta que “os seminaristas vinham do Brasil, Uruguai, Argentina, Colombia, Bolívia, Chile, Equador, Cuba, Estados Unidos. [...] posso dizer que o Palestrina [através dos seminários] foi um bastião muito importante para o violão na América Latina, me atrevera a dizer que não existia algo igual no mundo”. A lista de violonistas de renome que atuaram como docentes e recitalistas é impressionante. Além dos professores acima citados, podemos mencionar os argentinos Jorge Martinez Zárate, Graciela Pomponio, Miguel Angel Girollet, Eduardo Isaac, Horacio Ceballos e Roberto Aussel, os uruguaios Isaías Sávio e Eduardo Fernández, os brasileiros Carlos Barbosa-Lima, Sérgio e Odair Assad, Henrique Pinto, Paulo Porto Alegre, Eustáquio Grilo, Edelton Gloeden, Sérgio e Eduardo Abreu, Jodacil Damaceno e Giacomo Bartoloni, o venezuelano Alirio Diaz, entre outros. Mas o professor de maior importância para os seminários foi, sem dúvida, o uruguaio Abel Carlevaro.

No ano de 1978, os seminários de violão em Porto Alegre já estavam consolidados no âmbito do campo do ensino e da prática violonística. Em paralelo a esses eventos, JMA já era considerado um agente representativo no campo do ensino de violão em Fortaleza, sendo percebido no conservatório e fora dele, como alguém que tinha firmado um compromisso com o seu ofício de professor do instrumento. Existem relatos que apontam inclusive para alguns aspectos que iam além das qualidades associadas as suas práticas enquanto músico e professor. Elba Ramalho (2018, mensagem pessoal), relata que:

O professor José Mário era muito comprometido com o ensino de violão no conservatório. Além disso, era um homem muito educado, tinha a forma como ele se colocava, o seu jeito de falar, a elegância no modo de se vestir [...] ele era muito polido, sempre o vi dessa maneira.

A forma com que o agente pesquisado se relacionava no campo institucional e fora dele, associada ao capital político que ele já movimentava junto as outras instâncias fora do conservatório, viabilizou que em 1978, professor e alunos fossem ao X Seminário Internacional de Violão em Porto Alegre-RS. Marcos Maia (2018, mensagem pessoal) ofereceu ao pesquisador um relato sobre essa ocasião:

Aquele ano foi importantíssimo para todos nós. O Zé Mário⁴⁰ foi um político na assembléia legislativa, conseguiu com um parlamentar que eu não lembro o nome, passagens aéreas de ida e volta para ele e os alunos dele, fora hospedagem e alimentação em todos os dias do seminário. Eu, Gerson, o Marcelo Justa, Paulo Góes e a Leci, esses foram os que viajaram a Porto Alegre. Em 79 não tivemos as passagens, mas ele conseguiu hospedagem e alimentação. As pessoas que foram na segunda vez foram as mesmas da primeira vez, fora a Leci. Então é isso, os esforços

⁴⁰ Alguns alunos e pessoas mais próximas lhe chamavam-lhe dessa maneira, “Zé Mário”.

do Zé Mário para levar os alunos dele para um grande evento de violão que até hoje, segundo o próprio Gilson Antunes⁴¹, foi o maior evento violonístico já realizado no Brasil. Eles aconteceram sob a direção do Antônio Crivelaro e a coordenação artística e pedagógica do Isaías Sávio e Abel Carlevaro.

Esse relato aponta que JMA em 1978, viajou para ter aulas nos seminários, e que posteriormente, foi convidado para ministrar aulas nos cursos de iniciação ao violão, demonstrando o reconhecimento que o seu trabalho obteve junto à coordenação artística e pedagógica. Mais do que isso, o reconhecimento em um evento internacional, ocasionou implicações na maneira como ele passou a ser percebido no campo do ensino de violão em Fortaleza, isso mediante a apropriação e mobilidade do capital cultural, algo que por sua vez, estendeu-se a outros segmentos de ordem sociocultural.

A partir de uma análise das fontes documentais, é possível concluir que as viagens a Porto Alegre representaram um momento relevante na formação do *habitus* musical do agente, bem como, na maneira como que ele dava sequência ao processo de legitimação do campo de ensino do violão em Fortaleza.

Em momento posterior aos seus contatos e aulas com Carlevaro e outros professores, que representavam o segmento didático dessa recente escola de violão, JMA trouxe contribuições e mudanças que se refletiram sob dois aspectos: O primeiro deles se refere à sua pedagogia, o segundo, no que concerne a legitimidade conferida ao campo do ensino. Indagado sobre o primeiro apontamento levantado pelo pesquisador, Marcos Maia (2018, mensagem pessoal) ofereceu a pesquisa outro relato que colabora com a temática abordada:

[...] realmente o Abel Carlevaro foi o grande nome do seminário, juntamente a escola que ele revolucionou. O pessoal dizia lá na época que o Andrés Segovia era o diamante bruto, e o Abel Carlevaro o diamante lapidado, lembrando que o Carlevaro também foi discípulo do Segovia. Então a primeira coisa a gente percebeu e gerou impacto, (inclusive eu fiz uma aula com o Carlevaro em 79) foi à exposição que ele fez de todo o desenvolvimento da técnica e da postura. Então mão direita foi logo a primeira coisa que se diferenciava da escola de Tárrega, porque não tinha aquela torção do pulso. O Carlevaro achava que você tinha que tocar da maneira mais natural possível, seguindo a fisiologia humana. E realmente quando você solta o braço, relaxa, ele pertence a uma reta junto com os dedos, mão, pulso, braço, antebraço, tudo. Então o toque deveria ser diagonal as cordas, e não perpendicular como era o toque na escola de Tárrega. A sonoridade muda radicalmente! Então entre vários outros detalhes esse foi o primeiro. Então é isso, o Zé Mário ainda foi a outro seminário como professor, deu aulas de iniciação violonística, foi convidado, e houve uma mudança realmente na abordagem de todos esses temas relacionados à técnica de execução do violão. Antes e depois dos seminários a mudança é notória.

⁴¹Professor catedrático das disciplinas de Violão e Violão nos séculos XX e XXI da Universidade de Campinas (UNICAMP).

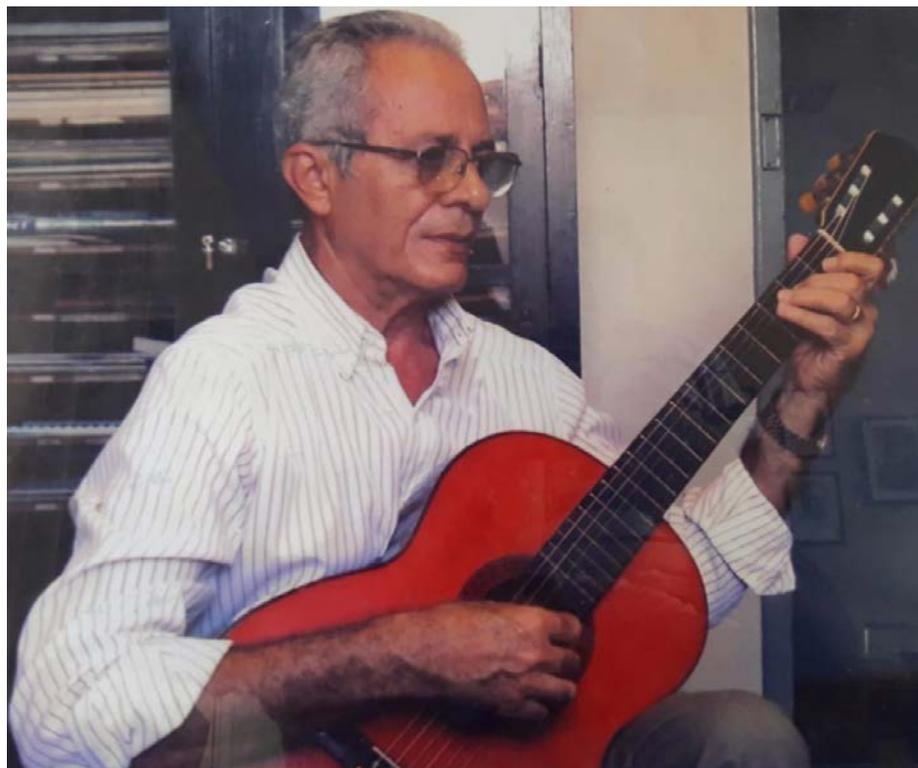
Apresento a seguir algumas fotografias que serão seguidas de uma análise, tendo como objetivo, reforçar os apontamentos apresentados por este pesquisador.

Figura 48 – JMA, 1979



Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador

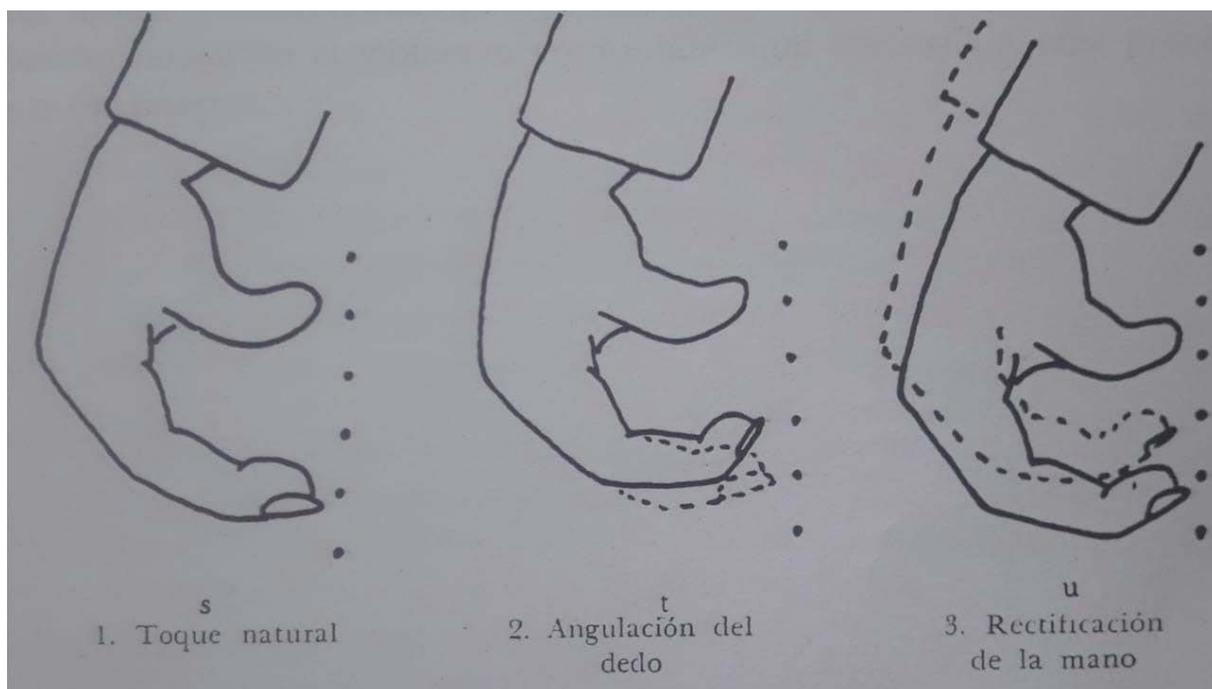
Figura 49 – JMA, 1999



Fonte: Arquivo pessoal de José Mário de Araújo

Analisando as duas fotografias é possível observar diferenças no que concerne ao posicionamento da mão direita e ao ângulo de ataque dos dedos nas cordas. O aspecto referente à postura de mão direita interfere no tipo de toque, algo possível de ser observado a partir de um olhar detalhado na fotografia. Enquanto na escola de Tárrega era bastante usual o toque com apoio, ou seja, com o dedo apoiando na corda superior imediatamente após a fricção da corda, na escola de Carlevaro tem-se uma abordagem dos vários tipos de toque, a depender da intensidade sonora e o tipo de timbre que o intérprete deseje extrair. A ilustração abaixo consta no livro de Carlevaro (1979), sobre a exposição da sua técnica violonística. Ela demonstra a preocupação do quanto aos detalhes referentes à qualidade do som e possibilidades referentes aos timbres. Ao mesmo tempo, o pesquisador teve a oportunidade de ouvir do próprio agente pesquisado, considerações em torno de vários aspectos da técnica de Abel Carlevaro, tais como: Postura de mão direita, relaxamento, como sentar e apoiar o violão, relação entre o instrumento e o corpo do executante, dentre outros. Isso demonstra que em 1999 havia um *habitus* incorporado a partir de um capital cultural adquirido por meio das suas viagens de formação.

Figura 50 – Ilustrações de Carlevaro sobre os tipos de toque da mão direita



Fonte: Carlevaro, (1979).

Figura 51 – Matéria sobre a viagem do professor JMA e seus alunos para a participação no X Seminário Internacional de Violão em Porto Alegre

Ceará presente no seminário internacional de violão



O professor José Mário de Araújo, há 13 anos sendo um dos mestres de violão mais qualificados do Ceará, levará este ano para o 10o. Seminário Internacional de Violão, cinco de seus alunos, formando assim, uma delegação cearense realmente de valor e que poderá mostrar aos participantes o avanço cultural do Ceará, enquanto que eles assimilarem as novas teorias que neste encontro serão expostas por outros grandes mestres da cultura violonística.

No próximo, dia sete, a delegação cearense estará seguindo para Porto Alegre, onde permanecerá até 30 de julho, de acordo com a programação traçada pela Faculdade de Música Palestrina do Rio Grande do Sul.

CRESCIMENTO

Hoje, dedicando todo o seu tempo ao aperfeiçoamento de violão, transmitindo para seus alunos parte dos seus conhecimentos o prof. José Mário é realmente um entusiasta, um homem otimista que acredita na juventude do Ceará e nos valores que hoje já ocupam as escolas, se entregando ao estudo profundo da arte.

Tenho cerca de 60 alunos, a maioria numa faixa etária de 15 a 19 anos. O mais importante nesta minha carreira de magistério, é que há cada dia, sinto crescer no Ceará a cultura violonística", afirmou à nossa reportagem.

As declarações do prof. José Mário podem realmente ser confirmadas quando presenciamos um encontro de seus alunos, que no Conservatório de Música Alberto Nepomuceno se concentram quase o dia inteiro, explorando o instrumento, trocando idéias e executando peças que vão desde o período renascentista até o moderno contemporâneo, com total esmero.

PARTICIPANTES

Acompanhando o prof. José Mário irão os alunos Lecy Pracião Lima (a única mulher do grupo), Marcos Maia,

Paulo Cesar Goes Barros, Gerson Filho e Marcelo Otávio Justa e José Mário de Araújo.

Afirmou o prof. José Mário que a seleção entre os seus alunos para participarem do 10o. Seminário Internacional de Violão visou basicamente verificar aqueles que atingiram o nível de bons concertistas, como também de compositores. Se nos fossem oferecidas mais condições, poderíamos levar mais alguns alunos, porém nosso apoio foi restrito ao BEC, UFC e Secretaria de Cultura e viemos realmente que fazer uma seleção rigorosa.

IMPORTÂNCIA DO ENCONTRO

Interrogado sobre a verdadeira importância desse encontro para seus alunos, o prof. José Mário disse que "para eles, a participação neste Seminário Internacional da Faculdade Palestrina será de maior importância no crescimento de sua vida musical violonística, se assim digo é porque já conheço a importância deste seminário, participei do 9o. como convidado e é importante que apareçam mais jovens executando violão clássico".

Nossos alunos terão oportunidade de durante o encontro serem avaliados pelos maiores mestres, além do contato permanente que manterão com violonistas brasileiros, japoneses, uruguaios, americanos, argentinos, e venezuelanos, acrescentou o professor cearense que além de toda a sua capacidade e valor artístico leva na bagagem a alegria de poder mostrar o trabalho que se realiza no Ceará e a alegria de dar aos seus alunos uma oportunidade rara de convívio e conhecimento com os maiores nomes da cultura violonística.

Aqui, também os que ficam, ficarão vibrando com a existência de um grupo de verdadeiros artistas, com a presença marcante que eles farão no Rio Grande do Sul. O grupo Ximenes, os ARSUL transformam esta vibração em homenagem e desejam sucesso a delegação cearense, formada por jovens atuantes e de grande valor.

Concurso Nacional

ISAIAS SÁVIO

Ao lado do 10o. Seminário Internacional de Violão, em Porto Alegre, será realizada este ano a segunda edição do Concurso Nacional de Composição para Violão, cujo objetivo é incentivar os compositores brasileiros, revelar novos talentos e aumentar o repertório original para violão erudito. Numa homenagem ao pioneiro do ensino desse gênero no Brasil, o concurso leva o nome de Isaias Sávio.

O certame se destina exclusivamente a brasileiros, podendo concorrer, todavia, qualquer compositor, inclusive alunos e amadores porém as obras terão de ser rigorosamente inéditas e originais, em qualquer estilo, mas escritas para violão solo, gênero erudito. Entende-se por inéditas a música ainda não gravada ou pensada e não apresentada em público.

Haverá apenas um vencedor, o qual receberá um prêmio no valor de Cr\$ 12.000,00, troféu e certificado de premiação. Além disso, terá sua obra publicada por editora de fama internacional, com direitos assegurados ao autor. Igualmente, sua música será executada em público, pelo compositor ou pessoa por ele designada.



Prof. José Mário, intensificando no Conservatório sua arte violonística.

Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador

Na fotografia acima, destaco o texto informativo onde se lê:

O professor José Mário de Araújo, há 13 anos sendo um dos mestres de violão mais qualificados do Ceará, levará este ano para o 10º Seminário Internacional de Violão, cinco de seus alunos, formando assim uma delegação cearense realmente de valor e que poderá mostrar aos participantes o avanço cultural do Ceará, enquanto que eles assimilarão as novas teorias que neste encontro serão expostos por outros grandes mestres da cultura violonística. No próximo dia sete, a delegação estará seguindo para Porto Alegre, onde permanecerá até 30 de julho, de acordo com a programação traçada pela Faculdade de Música Palestrina no Rio Grande do Sul (O POVO, 1979)

É possível observar a projeção que o evento deu ao campo de ensino do violão no Ceará, ao mesmo tempo que também assinala para o aspecto da legitimidade que o instrumento ia obtendo junto à sociedade cearense. Consta nesse recorte a informação que na ocasião do evento, a delegação cearense teria a possibilidade de mostrar o “avanço cultural do Ceará”. O texto também informa que José Mário de Araújo a época estava com aproximadamente 60 alunos, algo que aponta para o fato que naquele momento, o seu capital cultural já lhe rendia valores econômicos, ao mesmo tempo em que movimentava um campo de ensino do instrumento na capital cearense.

A informação na matéria sobre as instituições patrocinadoras, o extinto Banco do Estado do Ceará (BEC), a Universidade Federal do Ceará (UFC) e a Secretaria de Cultura do Estado, demonstram que o agente possuía um capital político que lhe permitiu pleitear junto a essas instâncias, o fomento necessário para o seu deslocamento e também de seus alunos a Porto Alegre. O caráter internacional do evento também é destacado na matéria, algo que conferia legitimidade ao professor e ao campo a que ele pertencia.

A partir de uma análise da fotografia de José Mário de Araújo, é possível observar que antes da sua participação nos seminários, ele era adepto da escola de Tárrega. Em conformidade com o que já foi observado e apontado pelo pesquisador, ali estava o violão apoiado na perna esquerda e uma postura de mão direita com a curvatura do pulso, aspectos esses peculiares a escola do violonista espanhol⁴². Por fim, consta na matéria uma nota sobre o Concurso Nacional de composição para violão Isaías Sávio, apontado no texto como o agente pioneiro no gênero do “violão erudito” no Brasil. Essa designação serviu ao longo das décadas como estratégia de legitimação do instrumento na sociedade, algo que se tornou necessário em virtude de todo o contexto histórico e social que envolveu o violão.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

⁴²Em comparação com a figura 49, observa-se uma diferença na postura de mão direita do agente, algo que já foi apontado no texto mas que é do desejo do pesquisador reforçar.

O processo de análise do período sócio temporal que compreende a gênese da constituição do campo de ensino do violão em Fortaleza, e aquele que demarca a legitimidade desse espaço, implicou no objetivo de também conhecer a formação, o *habitus* musical do agente pesquisado, e os capitais por ele utilizados para afirmar-se como referência no ensino do instrumento na capital cearense.

As fontes documentais, a pesquisa bibliográfica e o diálogo com áreas de conhecimento distintas, permitiram concluir que a presença do violão nas salas de concerto, foi o princípio da mobilidade do instrumento junto aos ciclos da alta sociedade. Posterior a esse momento, um conjunto de agentes articulados em torno de produções culturais e veículos de divulgação no meio violonístico, passaram a se utilizar de estratégias que tinham como objetivo, conferir legitimidade ao violão no âmbito dos conservatórios e universidades. Essas ações constituem a gênese da formação de um campo de ensino do violão no Brasil, algo que permitiu aos agentes, uma apropriação de capital cultural conferido por instituições com autoridade de legitimar o conhecimento e as práticas musicais.

No que concerne ao princípio da formação do *habitus* musical de José Mário de Araújo, concluiu-se que ele ocorreu ainda na cidade de Acaraú-CE, por meio do contato com músicos populares e audições de violonistas brasileiros que atuavam nas rádios. O repertório executado na modalidade solista era composto principalmente por choros e valsas, o que justifica o gosto do agente pesquisado por esses gêneros musicais, constatação esta que é proveniente do expressivo número de partituras de música brasileira que foram encontradas no seu acervo pessoal.

Merece destaque nesse estágio da pesquisa, o momento da chegada de JMA para residir em Fortaleza. Esse fato foi fundamental para a formação do seu *habitus* musical de violonista e professor. Estar em uma capital que representava um centro econômico e cultural, minimizou as diferenças que muitas vezes se estabelecem sem que sejam percebidas, cristalizando-se ao longo do tempo por meio do fator oculto da distância entre o interior e os locais de acesso, apropriação e inculcação de capital cultural.

O princípio da formação violonística de JMA ocorreu a partir do encontro com Oscar Cirino, mas provavelmente a maior contribuição do seu professor, tenha sido a indicação para o ingresso no Conservatório de Música Alberto Nepomuceno. A partir do momento da sua entrada como aluno do conservatório, o agente pesquisado passou a investir integralmente o seu tempo em um trabalho de inculcação e assimilação de conhecimentos musicais, algo que por sua vez, possui um caráter estritamente pessoal. Os esforços do agente no âmbito do conservatório possibilitaram que ele se apropriasse de um capital cultural proveniente de um

reconhecimento institucional, materializado em forma de diploma, e passível ao estabelecimento de taxas de convertibilidade em valor econômico.

O período que JMA residiu na casa de Raimundo Ferreira também coincide com o período de formação no conservatório. Diferente do momento inicial em que morou na casa do estudante em Fortaleza, o agente pesquisado tinha agora um espaço para ministrar aulas de violão, o que por sua vez, lhe possibilitou converter os seus investimentos simbólicos em valor econômico. Paralelo a esse momento ele também passou a realizar outros investimentos, dessa vez em livros, aquisição de partituras, discos e outros objetos que compuseram o conjunto de propriedades objetivadas que mais tarde, foram capazes de distingui-lo dentro do campo de ensino do violão.

Dentre outros aspectos, o ingresso de JMA no conservatório também possibilitou uma aproximação com Orlando Leite, que a época era diretor dessa instituição e regente do coro. Considerando que o agente pesquisado formou-se nesse contexto de ensino, apropriando-se dos conhecimentos validados institucionalmente, esse contato representou uma espécie de capital social que foi convertido em vantagem, algo que lhe possibilitou tornar-se professor de violão do CMAN. Esse momento representa no âmbito dessa pesquisa, o princípio da legitimidade do campo de ensino do instrumento em Fortaleza-Ce, considerando que até aquele momento, às aprendizagens em violão estavam restritas ao contexto informal dos cursos livres.

Diante dessas exposições, a pesquisa também aponta para o fato de que JMA foi o principal agente legitimador do campo de ensino do violão em Fortaleza, e que para mobilizar os agentes em torno das suas práticas, de modo que pudesse lhes agregar valor, utilizou-se de estratégias que envolviam a produção cultural, o ensino de um repertório da música erudita com base na escola de Tárrega, e por fim, a participação em eventos de representatividade internacional com alguns de seus alunos mais destacados. O entendimento do conceito de “estratégia,” é importante para a compreensão da representatividade do agente no âmbito do conservatório e fora dele, algo que se tornou realidade a partir do acúmulo de capital cultural e social. Nesse sentido Certeau (1982, p.93) chama de estratégia:

[...] o cálculo (ou a manipulação) das relações de força que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado. A estratégia postula um *lugar* suscetível de ser circunscrito como *algo próprio* e ser a base de onde se podem gerir as relações com uma exterioridade de alvos e ameaças (os clientes ou concorrentes, os inimigos, o campo em torno da cidade, os objetivos e objeto da pesquisa etc). Como na administração de empresas, toda racionalização “estratégica” procura em primeiro lugar distinguir de um “ambiente” um “próprio”, isto é, o lugar do poder e do querer próprios.

O acúmulo de capitais convertidos em vantagens, provenientes de ações de apropriação e mobilidade no campo, requereu da parte do agente pesquisado tempo e investimento. Materializados em discos, livros, partituras, dinheiro, no diploma e nos conhecimentos adquiridos que possibilitaram a inculcação e as senhas de acesso, esses capitais possibilitaram que JMA se tornasse o principal agente legitimador do campo de ensino do violão em Fortaleza. Esse espaço veio a se consolidar a partir de estratégias, as quais puderam ser efetivadas pela mobilidade em uma instituição com autoridade de legitimar o conhecimento. Assim, também é possível afirmar que JMA tornou-se figura de referência no ensino de violão em Fortaleza-Ce.

Existe uma relação estreita entre os capitais adquiridos pelo agente e o seu *habitus* musical. Moldado ao longo do tempo, o *habitus* pôde ser observado nas preferências do agente pela música popular (choros e valsas) e erudita. Essas preferências têm a sua origem nas escutas de violonistas brasileiros que tocavam no rádio, assim como na sua formação conservatorial, que transitava predominantemente no âmbito da música erudita. O contato junto a outros violonistas que atuavam na rádio e participavam do Círculo Violonístico Villa Lobos também contribuiu na formação do *habitus* musical do agente. O repertório, a sua maneira de segurar o violão que assinalava uma filiação com a escola de Tárrega, são os aspectos notórios desse processo de formação.

As viagens para participar dos Seminários Internacionais de Violão da Faculdade de Música Palestrina representaram um marco na trajetória musical do agente. Nesse momento ele consolida o campo de ensino do violão em Fortaleza-Ce. A delegação cearense que iria a Porto Alegre é apontada por um dos principais jornais da época, como representantes legítimos da cultura cearense no sul do país. É também desse período o registro documental que aponta para o fato que a época, JMA tinha uma média de 60 alunos. Isso demonstra a legitimidade do instrumento e o reconhecimento do seu trabalho como professor. Além desses aspectos, isso também implicava na convertibilidade do seu capital cultural em valor econômico.

A partir da análise de fotografias e entrevistas, foi possível concluir que os seminários também exerceram influências significativas no seu *habitus* musical e no acúmulo de novos capitais. Primeiramente ocorre uma adesão a escola de Abel Carlevaro, o que implicou em uma nova maneira de perceber a técnica violonística, diferenciando-se da escola de Tárrega. A posição de mão direita, a relação do instrumento com o corpo do executante, o ângulo de ataque nas cordas são as novas disposições que foram incorporadas pelo agente pesquisado.

Finalmente, o capital cultural e social que o professor JMA passou a mobilizar no campo do ensino de violão em Fortaleza teve uma série de desdobramentos que puderam ser observados: Na vinda de violonistas que vieram tocar em Fortaleza mediante a sua intermediação, na formação de grupos musicais, no aparecimento de novos agentes adeptos ao instrumento, e finalmente, no surgimento de uma demanda no âmbito do ensino superior de música, algo que implicou em um concurso público para o preenchimento de uma vaga para professor de violão na universidade. Nessa perspectiva é possível afirmar que o professor José Mário de Araújo foi o principal agente legitimador do campo de ensino do violão em Fortaleza-Ce.

REFERÊNCIAS

- ÁGUEDA, Abílio. As imagens dos fotógrafos Lambe-Lambes: suportes na estruturação de memórias coletivas e individuais. In: PEIXOTO, Clarice Ehlers (Org.). **Antropologia e imagens: narrativas diversas**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.
- ALFONSO, Sandra Mara. **O violão, da marginalidade à academia: trajetória de Jodacil Damasceno**. Uberlândia: EDUFU, 2009.
- ALVARENGA, Oneyda. **Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Globo, 1950
- ANJOS, Weber dos. **Ramos Cotoco e seus cantares bohêmios**. Fortaleza: SECULT/CE, 2011.
- ANTÔNIO, Irati; PEREIRA, Regina. **Garoto: sinal dos tempos**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.
- ANTUNES, Gilson Ueara. **Américo Jacomino “Canhoto” e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo**. 2002. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002
- ASSOCIAÇÃO AMIGOS DO CENTRO CULTURAL DE SÃO PAULO. **Missão de Pesquisas Folclóricas: caderneta, 1938**. São Paulo, 2010.
- AZEVEDO, Miguel Ângelo de (Nirez). **O balanceio de Lauro Maia**. Fortaleza: Equatorial, 1999.
- BARRETO, Lima. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. São Paulo: Ciranda Cultural, 2010.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sergio Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento**. 31. ed. Tradução de Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 2009.
- BETTI, Irene C. Rangel; MIKUKAMI, Maria da Graça Nicoletti. História de vida: Trajetória de uma professora de Educação Física. **Motriz**, São Paulo, v. 3, n. 2, p. 108-115, dez. 1997. Disponível em: <www.rc.unesp.br/ib/efisica/motriz/n302/3n2_ART07.pdf>. Acesso em: 19 abr. 2014.
- BOGDAN, Roberto C.; BIKLEN, Sari Knopp. **Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria e aos métodos**. Porto: Porto Editora, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. Tradução Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BOURDIEU, Pierre. Os três estados do capital cultural. *In*: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio (Org.). **Escritos sobre Educação**. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

BOURDIEU, Pierre. **Os usos sociais da ciência**: por uma sociologia clínica do campo científico. Tradução de Denice Barbara Catani. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Tradução: Maria Corrêa. Campinas: Papirus, 1996.

BOURDIEU, Pierre; CHARTIER, Roger. O sociólogo e o historiador. Tradução: Guilherme João de Freitas, com a colaboração de Jaime A. Clasen. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

CADEAU, Joel. **Memória e identidade**: Tradução de Maria Leticia Ferreira.. São Paulo: Contexto, 2014.

CALIL, Carlos Augusto. Mário da cultura Andrade. *In*: ASSOCIAÇÃO AMIGOS DO CENTRO CULTURAL DE SÃO PAULO. **Missão de Pesquisas Folclóricas**: cadernetas de campo. São Paulo, 2010.

CANDEAU, Joel. Antropologia da Memória. Tradução: Míriam Lopes. Lisboa: Instituto Piaget, 2005.

CÁRICOL, K. Panorama do ensino musical. *In*: ALUCCI, Renata; JORDÃO.

CARLEVARO: Abel. **Escuela de La Guitarra**: Exposición de La teoria instrumental. Buenos Aires: Barry, 1979.

CARVALHO, César Augusto. Os usos de fotografias de família. *In*: PEIXOTO, Clarice Ehlers (Org.). **Antropologia e imagem**: narrativas diversas. Rio de Janeiro: Garamond, 2011. v. 1. p. 109-125.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHIZZOTTI, Antonio. **Pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

CONCERTO de Josefina Robledo. [S.l.], 2018. Disponível em: <<https://www.google.com.br/search?q=josefinarobledconcertoriodejaneiro>>. Acesso em: 3 jun 2018.

COSTA, Marco Túlio Ferreira da. **O violão Clube do Ceará**: ...os feiticeiros da melodia! Curitiba: Prismas, 2017.

COUNTIER, Arnaldo. Memória, história e poder: a sacralização do nacional e do popular na música (1929-50). **Revista Música**, São Paulo, v. 2, n. 10, p. 5-36, 1991.

CRUVINEL, Flávia Maria. **Educação musical e transformação social**: uma experiência com ensino coletivo de cordas. Goiânia: Instituto Centro-Brasileiro de Cultura, 2005.

DELVÍZIO, Cyro M. Augustin Barrios no Brasil: um relato de pesquisa. *In*: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 4., 2016, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/viewFile/5781/5218>>. Acesso em: 2 fev. 2018.

DUDEQUE, Norton. **História do violão**. Curitiba: Ed. UFPR, 1994.

FONTEERRADA, **De tramas e fios**: um ensaio sobre música e educação. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

FRANCESCHI, Humberto. **A Casa Edison e seu tempo**. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

FREITAS, Eddy Lincolln S. **Habitus e campo violonístico nas instituições de Ensino Superior do Ceará**. 2012. 136f. Dissertação (Mestrado em Educação) –Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.

FREITAS, Eddy Lincolln S.; ROGÉRIO, Pedro. O percurso da prática violonística no Ceará e suas relações com a chegada do ensino de violão nas instituições de Ensino Superior do estado. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 23., 2013, Natal. **Anais...**Natal, 2013.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**: O cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição. Tradução: Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOMES, Sabrina Linhares. Autoridade musical pedagógica: Orlando Vieira Leite. 2018. 249 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2018.

HEINZL, Alberto Amendola. O violão sem misticismo. **Violão e Mestres**, São Paulo, v.1, n.1, p.15-16, mar.1964.

HISTÓRIA de Acaraú. Acaraú, 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4C1qRsqqPxY&t=387s>>. Acesso em: 5 maio 2018.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Acaraú**. Fortaleza, 2018. Disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/ceara/acarau.pdf>>. Acesso em: 16 fev. 2018.

JOSE Augusto de Freitas. [S.l.], 2018. Disponível em: <<http://www.violaobrasileiro.com.br/dicionario/visualizar/Jose-Augusto-de-Freitas>> Acesso em 20 FEV 2018

JOSSO, Marie-Christine. **Experiências de vida e formação**. Tradução José Cláudio e Júlia Ferreira. São Paulo: Cortez, 2004.

KOFES, Suely. **Uma trajetória em narrativas**. Campinas: Mercado de Letras, 2001.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão, Irene Ferreira e Suzana Ferreira Borges. 6. ed. Campinas: Ed. UNICAMP, 2012.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução: Bernardo Leitão. 6ªed. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2012.

LEAL, José de Souza; BARBOSA, Artur Luiz. **João Pernambuco, arte de um povo**. Rio de Janeiro. Funarte, 1982.

LEVI, Giovanni. Usos da biografia. *In*: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Orgs.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 167-182.

LOZANO, Jorge Eduardo Aceves. Prática e estilos de pesquisa na história oral contemporânea. *In*: Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 167-182.

MOMBERGER, Christine Delory. Abordagens metodológicas na pesquisa biográfica. Tradução de Anne-Marie Milon Oliveira, Revisão técnica de Fernando Scheibe. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, v. 17 n. 51 set.-dez. 2012. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v17n51/02.pdf>>. Acesso em: 3 maio 2018.

MORAES, Ana Alcídia de Araújo. Histórias de vida e autoformação de professores: Alternativa de investigação do trabalho docente. *Pro-Posições*, v.15, n.2, maio/ago. 2004. Disponível em: <<https://www.fe.unicamp.br/pf-fe/publicacao/2251/44-artigos-moraesaaa.pdf>>. Acesso em 21 abr. 2018.

NAVES, Santuza Cambraia. **O violão azul: modernismo e música popular**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas, 1998.

NOGUEIRA, Genesisio. **Sua Majestade, o violão**. Rio de Janeiro: [s.n.], 2000.

NUNES, Everardo Duarte. Dos clássicos na literatura aos clássicos na sociologia e na sociologia médica/saúde. **Physis Revista de Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 2, p. 401-421, 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/physis/v25n2/0103-7331-physis-25-02-00401.pdf>>. Acesso em: 23 set. 2017.

ORTIZ, Renato (Org.). **A sociologia de Pierre Bourdieu**. São Paulo: Olho d'água, 2003.

ORTIZ, Renato (Org.). **A sociologia de Pierre Bourdieu**. São Paulo: Olho d'Água, 2003).

PEIXOTO, Clarice Ehlers. Filme (vídeo) de família: das imagens familiares ao registro histórico. *In*: PEIXOTO, Clarice Ehlers (Org.). **Antropologia e imagem: narrativas diversas**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011. v. 1.

PEREIRA, Fernanda Maria Cerqueira. **O violão na sociedade carioca: técnicas, estéticas e ideologias**. 2007. Dissertação (Mestrado) – Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

POLON, Sandra Aparecida Machado. **As histórias de vida na formação de professores**. São Paulo, 2009. Disponível em: <http://educere.bruc.com.br/arquivo/pdf2009/2537_1119.pdf>. Acesso em: 23 set. 2017.

PORTO NOGUEIRA, Isabel; FERREIRA MICHELON, Francisca. Mulheres intérpretes: representação e música em fotografias em branco e preto do acervo do conservatório de música da UFPEL. **Trans. Revista Transcultural de Música**, Barcelona, n. 15, p. 1-27, 2011.

PORTO, Patrícia Pereira. A contribuição DE Josefina Robledo para a história do violão de concerto no Brasil. *In: SEMINÁRIOS DE HISTÓRIA DA ARTE EM PELOTAS*, 1., 2007, Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://pt.slideshare.net/alfeuRIO/josefina-robledo>>. Acesso em: 2 fev. 2018.

PRADA, Teresinha. **Violão: de Villa Lobos a Leo Brouwer**. São Paulo: Terceira Margem: CESA, 2008.

ROSA, Maria Virgínia de Figueiredo Pereira; ARNOLDI, Marlene Aparecida Gonzalez Colombo. **A entrevista na pesquisa qualitativa: mecanismo para validação dos resultados**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

SADIE, Stanley (Ed.). **Dicionário Groove de Música**. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SANDRONI, Carlos. O acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas, 1938-2012. **Revista Debates**, Rio de Janeiro, 12, p. 55-62, jun. 2014. Disponível em: <<http://seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/viewFile/3863/3421>>. Acesso em: 8 jun. 2018.

SCHRADER, Erwin. **O canto coral na cidade de Fortaleza 1950-1999: 50 anos na perspectiva dos regentes**. 2002. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Universidade Estadual Ceará, Salvador, 2002.

SEVERIANO, Jaime. **Uma história da música popular brasileira: das origens a modernidade**. São Paulo: Ed.34, 2008.

SOARES, Francisco das Chagas. **Mestres do violão**. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1982.

SOUSA, Elaine Freitas; FONTENELE, Inambê Sales. História de vida e formação na construção das identidades do educador griô. *In: OLINDA, Ercília Maria Braga de (Org.). Artes do fazer: Trajetórias de vida e formação*. Fortaleza: Edições UFC, 2010.

STREFLING, Sérgio Ricardo. A atualidade das confissões de Santo Agostinho. **Teocomunicação**, Porto Alegre, v. 37, n. 156, p. 259-272, jun. 2007. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/teo/article/viewFile/2707/2058>>. Acesso em: 23 set. 2017.

TABORDA, Marcia. **Violão e identidade nacional**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

VIOLÃO E MESTRES. Rio de Janeiro: Magazine, 1964.

VIOLÃO E MESTRES. Rio de Janeiro: Magazine, 1965.

VIOLÃO E MESTRES. Rio de Janeiro: Magazine, 1966.

VIOLÃO E MESTRES. Rio de Janeiro: Magazine, 1967.

WOLFF, Daniel. **A importância de Abel Carlevaro para o violão**. Porto Alegre, 2016.
Disponível em: <http://www.danielwolff.com.br/arquivos/File/Carlevaro_V_I_Int_Port.htm>. Acesso em: 2 fev. 2018.

WOLFF, Daniel. **O violão clássico na cidade de Porto Alegre**. Rio de Janeiro, 2008.
Disponível em: <http://www.danielwolff.com.br/arquivos/File/O_violao_classico_POA.htm>. Acesso em: 2 fev. 2018.

APÊNDICE A – LISTA DOS VIOLONISTAS CITADOS NA PESQUISA

José Mário de Araújo

Andrés Segovia

Isaías Sávio

Abel Carlevaro

Heitor Villa Lobos

Fernando Sor

Mauro Giuliani

Miguel Lobett

Francisco Tárrega

Rogério Lima

Alberto Lima de Souza

Eugênio Lima de Souza

Eddy Lincolln Freitas de Souza

Abel Carlevaro

Daniel Wolff

Carlos Barbosa Lima

Álvaro Pierri

Quarteto Zárate

Duo Abreu

Duo Assad

Marcos Maia

Dionísio Aguado

Ferdinando Carulli

Matteo Carcassi

Emílio Puyol

Atílio Bernadini

Manoel São Marcos

Maria Livia São Marcos

Marco Túlio Ferreira da Costa

Nair Teffé

Sátiro Bilhar

Quincas Laranjeira

João Pernambuco
Augustin Barrios
Josefina Robledo
Oswaldo Soares
Antônio Baltar
Antônio Rebelo
Carlos Sodré
Turíbio Santos
Américo Jacomino (Canhoto)
Regino Sainz de la Maza
Gil Orosco
Gilson Antunes
Cyro Delvízio
Vital Medeiros
Antônio Carlos Guedes
Geraldo Ribeiro
Dilermando Reis
Catulo da Paixão Cearense
Afonso Aires
José Menezes França
Aleardo Freitas
Oscar Cirino
Francisco Soares
João Lima
Miranda Golignac
Juanita Maria Golignac
Hilder Cabral

*Orlando Vieira Leite (Em reconhecimento ao apoio que prestou junto ao trabalho do professor José Mário de Araújo no âmbito do Conservatório de Música Alberto Nepomuceno)

*Raimundo Ferreira (Em reconhecimento ao seu apoio junto ao professor José Mário de Araújo nos seus primeiros anos de formação).