ANOS 1950: SOBRE A MÚSICA BRASILEIRA DE CONCERTO "PARA" VIOLÃO

Clayton Vetromilla
(UNIRIO)
cvetromilla@gmail.com

Resumo: O presente artigo se insere em uma pesquisa que objetiva formular uma visão atualizada a respeito do repertório violonístico no campo da música erudita brasileira. Depois de examinarmos as circunstâncias que provavelmente determinaram as colocações de Eurico Nogueira França no texto "Uma Intérprete Do Violão: Adolfina Raitzin de Távora" (1950), verificamos de que maneira os temas ali apontados foram parcial ou totalmente resolvidos. Pudemos concluir que, embora ultrapassadas do ponto de vista cronológico, certas convicções sobre o repertório "para" violão brasileiro continuaram parâmetros válidos para analisar o que foi escrito décadas depois. Dentro de uma perspectiva global para o estudo da performance, é possível afirmarmos que se, por um lado, houve significativos avanços em relação a inserção do instrumento na esfera da música de concerto, por outro, a expectativa em relação ao que se pode esperar de uma obra "para" violão manteve-se estável.

Palavras-chave: Brasil. Violão. Repertório de concerto. Anos 1950.

1950s: about the Brazilian concert music "for" guitar

Abstract: This paper is part of a research aiming at formulating an updated view on the role of the guitar repertoire in the Brazilian concert music. After examining the circumstances which probably determined the claims of Eurico Nogueira França in the text "An Interpreter of the Guitar: Adolfina Raitzin de Távora" (1950), we establish how the issues appointed in that text were partially or totally solved. We concluded that, although outdated from the chronological point of view, certain convictions about the repertoire "for" the Brazilian guitar were still considered valid parameters to analyze what was written decades later. In a global perspective for the study of performance, it is possible to state that, on the one hand, there were significant advancements as to the insertion of the instrument in the sphere of concert music, but on the other the prospects as to what can be expected of a work "for" guitar remained stable.

Keywords: Brazil. Guitar. Concert repertoire. 1950s.

INTRODUÇÃO

Conforme Lopez (1987), os compositores argentinos de música de concerto não se interessaram em escrever para violão, postura que veio a ser revertida somente na da década de 1950, mas cujos resultados para a literatura original do instrumento só vieram a ser colhidos efetivamente nos anos 1960 e 1970. Um levantamento sobre o repertório brasileiro (Gloeden, 2002) indica que ocorreu algo semelhante ao que se passou no país vizinho. Neste contexto, em linhas gerais, três seriam as causas para a ausência de repertório de concerto "para violão": a existência de intérpretes capacitados à executá-lo; o preconceito por parte do público em geral e dos agenciadores de concertos em relação ao instrumento; e a falta de instituições encarregadas de promover a formação de profissionais e a pesquisa sobre o repertório (Pereira & Gloeden, 2012, p. 71).

De certa maneira, estas, entre outras questões, foram colocadas em perspectiva por Eurico Nazaré Nogueira França (1913-1992) numa crítica ao recital realizado no dia 25 de outubro de 1950 pela violonista argentina radicada no Brasil, Adolfina Ratzin de Távora (1921-2011). No presente texto, levantamos aspectos do referido documento que se constitui numa fonte inestimável para conhecermos a vida musical da época. Pudemos constatar que, embora ultrapassadas do ponto de vista cronológico, certas convicções sobre o repertório "para" violão

brasileiro continuaram parâmetros válidos por várias décadas, pois, se, por um lado, houve significativos avanços em relação a inserção do instrumento na esfera da música de concerto, por outro, a expectativa em relação ao que se pode esperar de uma obra para o instrumento manteve-se estável.

SOBRE O VIOLÃO E O REPERTÓRIO

Eurico Nogueira França inicia seu texto estabelecendo paralelos em relação à presença da "guitarra" na cultura espanhola e o "violão" na cultura brasileira. O crítico coloca ambos os instrumentos como simbólicos para a musicalidade das referidas nações. No caso da Espanha, o autor afirma que o violão serve "tradicionalmente às expansões da música popular", enquanto, no caso do Brasil, o instrumento "se confina via de regra a um âmbito plebeu, onde a riqueza folclórica se mistura ao amadorismo degradante" (1950, p. 15).

Neste caso, os objetivos do autor levam-no a desconsiderar ou omitir a posição singular ocupada por uma gama de violonistas-compositores que, próximos aos gêneros da música popular urbana e folclórica, delineavam "o estilo e a técnica do violão instrumental brasileiro" desde as décadas de 1920 e 1930 (Prando, 2018, p. 189). De fato, nomes como os de João Pernambuco (1883-1947), Quincas Laranjeiras (1873-1935), Garoto (Aníbal Augusto Sardinha, 1915-1955) e Canhoto (Américo Jacomino, 1889-1928) somente mais tarde receberam o prestígio que lhes é atribuído hoje, ocupando um espaço significativo na história do violão brasileiro como compositores "na linha da música popular" (Dudeque, 1994, p. 102). Nogueira França, por outro lado, não esconde seu respeito pela "admirável literatura" que a música espanhola do final do século XIX, produzia.

Provavelmente, o crítico tivesse em mente o legado composicional de Isaac Albéniz (1860-1909) e Enrique Granados (1867-1916), cuja produção, "para piano", revalorizou "elementos folclóricos estreitamente ligados à tradição popular" da música espanhola aonde o papel do violão é preponderante (Cardoso, 2018, p. 164). Vale lembrarmos que uma seleção de dos referidos compositores, foi incorporada ao repertório violonístico devido a transcrições de Francisco Tárrega (1852-1909) e, posteriormente, Andrés Segóvia (1893-1987). Para o crítico, tais trabalhos revelavam "adequação artística [que] não padece dúvidas" e "elevada hierarquia sonora" (França, 1950, p. 15).

Da mesma maneira, é plausível também que França tivesse em mente peças contemporâneas, escritas originalmente "para" violão, por um grupo que veio a ser conhecido como "compositores segovianos". Entre eles destacam-se Manuel Maria Ponce (1882-1948), Joaquín Turina (1882-1949), Federico Moreno Torroba (1891-1982), Mário Castelnuovo-Tedesco (1895-1968) e Alexandre Tansman (1897-1986). Tais compositores lograram ampliar consideravelmente as possibilidades harmônicas e expressivas do violão, explorando não só componentes que brotam do nacionalismo espanhol (no caso de Torroba e Turina), mas também das vertentes neoclássicas e neorromânticas vigentes na primeira metade do século XX (no caso de Ponce, Tansman e Castelnuovo-Tedesco) (Simon, 2017, p. 27-34).

Ao comparar com as realizações brasileiras no campo do repertório de concerto para violão, França constata que "a atitude de nossos compositores nacionalistas tem sido transpor para outros instrumentos, e para um plano de arte mais depurada, as sugestões de brasilidade musical que [(o violão)] oferece" (1950, p. 15). A menção aos "compositores nacionalistas" e o paralelo com a música espanhola revelam a influência de Mário de Andrade (1893-1945) por

trás do pensamento do crítico. Na realidade, França revela-se aqui um continuador dos ideais estéticos dos anos 1920, que preconizavam uma música erudita que reafirmasse a identidade nacional através da interpretação e reelaboração de seus próprios elementos musicais:

> O nacionalismo brasileiro, na perspectiva de ampliar o espaço de possibilidades musicais, pretendia também criar uma expressão distinta da cultura europeia valorizando as potencialidades do folclore e da música popular que se formaram como expressões 'originais'. E nesse sentido praticamente não se diferenciou dos demais nacionalismos que tomaram de assalto a música latino-americana da primeira metade deste século (Chagas, 1979, p. 21).

Nas considerações de França (1950, p. 15) sobre a importância cultural da relação entre o violão e a música de concerto no Brasil, também encontramos ecos das concepções de Mário de Andrade, que, durante a década de 1930, teve oportunidade apreciar o trabalho de violonistas como, por exemplo, o brasileiro Carlos Collet e Silva (13/11/1911-05/01/1970), o uruguaio Julio Martínez Oyanguren (1901-1973), o paraguaio Agustín Barrios Mangoré (1885-1944) e o espanhol Regino Sainz de la Maza y Ruiz (1896-1981). Ao assistir Oyanguren, Mário de Andrade reconheceu o potencial "evocativo por excelência" do violão (Andrade, 1993, p. 228), encontrando em Sainz de la Maza "a síntese dos parâmetros que deveriam servir de base para o violão de concerto no Brasil" (Prando, 2018, p. 190).

França (1950, p. 15), por sua vez, também manifesta sua admiração por Carlos Collet assim como também pelo seu mestre, o professor Osvaldo Soares (1884-1966). Soares, que estudara com a violonista espanhola Josefina Robledo (1897-1972), foi o autor de um dos primeiros métodos para violão editados no Brasil, em 1929 (Orosco, 2001, p. 21). Juntamente com o uruguaio radicado no país desde a década de 1930, Isaías Sávio (1900-1977), Soares se notabilizou por difundir os fundamentos da técnica de Francisco Tárrega, cujos princípios nortearam a formação dos grandes violonistas que circulavam nas salas de concerto brasileiras à época (Bartoloni, 1995).

Collet foi recebido pela crítica como um "virtuose", revelando "técnica desenvolvida, boa sonoridade e grande compreensão do que [executa]" (Filho, 1933, p. 3), noção que claramente se opõe ao "amadorismo degradante" (França, 1950, p. 15) das outras práticas musicais aonde o violão participava. Posteriormente, o mesmo Collet foi anunciado como "um dos nossos cultores do violão que o elevam a um plano artístico", interpretando obras de Emilio Pujol (1886-1980) (*Berceuse*), Johann Sebastian Bach (1685-1750) (transcrição do *Prelúdio nº 1* do *Cravo bem temperado*, e *Allemand* [?], para alaúde), Tárrega (*Capricho árabe* e *Gran jota aragoneza*) Napoléon Coste (1805-1883) (*Estudo* [?]) e Fernando Sor (1778-1839) (*Variações sobre um tema de Mozart*) (França, 1947, p. 9). Ou seja, Collet era admirado pelo refinamento técnico e qualidades expressivas de suas interpretações, em paralelo com o repertório que executava e por comparação à de renomados violonistas vindos do exterior, como Sainz de la Maza, Segóvia ou Oyanguren, todos eles capazes de relevar as possibilidades que o instrumento oferece em um plano de "arte mais depurada".

Em resumo, Soares e Collet representam para França (1950, p. 15) a imagem mais ou menos idealizada das virtudes pedagógicas, estéticas e artísticas pioneiras, mas necessárias a fim de alçar o repertório "para" violão ao patamar da música de concerto. Além disso, ambos atestam a continuidade do projeto de "cultivar o instrumento de uma maneira séria" (Dudeque, 1994, p. 101) diante de um ambiente cultural em que "o nobre violão ou 'guitarra', como dizem os espanhóis, (...) não [deve ser confundido] com o 'pinho' [(alcunha para a palavra violão)] dos cafajestes e dos pernósticos seresteiros porque possui na verdade, tradições de aristo-

cracia muito louváveis como atestam Segóvia, Sainz de la Maza, etc." (JIC, 1942, p. 9). Consequentemente, àquela altura, devido à qualidade de seus intérpretes, o violão habilitava-se como "veículo adequado para à criação de saborosas e genuínas obras musicais brasileiras" (França, 1950, p. 15).

SOBRE A VIOLONISTA E SEU REPERTÓRIO

Adolfina Távora desempenhou "função nacional brasileira", conquistando o público ouvinte pela sua capacidade de "captar e transmitir uma página de música" (França, 1950, p. 15). O nome da violonista começou a circular no meio artístico brasileiro quando foi publicada uma breve notícia sobre a vida cultural de Buenos Aires. Na oportunidade foi mencionado o sexteto "Agrupación argentina de instrumentos antiguos", no qual se destacada as qualidades de Távora como alaudista e violonista (JIC, 1942, p. 9).

Discípula dileta de Segóvia, poucos anos mais tarde, Távora voltou a ocupar as páginas dos jornais do Rio de Janeiro quando se anunciou o programa radiofônico "Ondas musicais". Nele, seria transmitida a primeira audição da intérprete executando ao alaúde obras de Bach e ao violão peças de Domenico Scarlatti (1685-1757), Robert Schumann (1810-1856), Alexander Scriabin (1872-1915), Julián Aguirre (1868-1924) e Ponce (Rego, 1945, p. 23). Mais tarde, no recital apresentado de outubro de 1950, às 21h, na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil (desde 1965, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro), a violonista demonstrou não só habilidade e "sonoridade nobre" para superar a "difícil técnica do violão", mas também a sensibilidade para se ajustar às possíveis "intensões" de todos os compositores apresentados (França, 1950, p. 15).

Embora não tenha mencionado o título da totalidade de obras do programa apresentado por Távora, os dados disponibilizados por França (1950) permitem vislumbrarmos o grau de amplitude do que se entendia por música "para" violão. Primeiramente, a violonista apresentou obras de Miguel de Fuenllana (c.1500-1579), Luis de Milán (1500-1561), Vincenzo Galilei (1520-1591), Francesco Asioli (c. 1645-c. 1676), Robert de Visée (c.1655-1732/33), Johann Kuhnau (1660-1722), Scarlatti, Georg Friedrich Händel (1685-1759), Bach e Ferdinando Carulli (1770-1841). Em um segundo momento, foram interpretadas obras de contemporâneos: Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Aguirre, Ponce e Torroba. Podemos agrupar o repertório genericamente denominado por França (1950, p. 15) como de "autores pré-clássicos" em três subgrupos.

De um lado, obras escritas para instrumentos de cordas dedilhadas (a vihuella, por exemplo) como as de Fuenllana, Milán, Galilei, Asioli, Visée e Bach. De outro, transcrições de peças originais para instrumentos diversos (cravo, por exemplo), como as peças de Kuhnau, Scarlatti, Händel e Bach. Por fim, Carulli, professor e violonista normalmente situado dentro do repertório do violão clássico, que escreveu sua obra para um instrumento cujo modelo, datado de aproximadamente 1780, e cuja técnica vieram a estabelecer as bases para o que se entende hoje por violão moderno (Camargo, 2005).

Em relação aos autores contemporâneos podemos inferir uma subdivisão interna. De um lado, o *Choros nº 1* (1920), para violão, de Villa-Lobos, que, nesta peça, explora as múltiplas facetas do gênero Choro, oriundo da música popular urbana brasileira. De outro, *Triste*, muito provavelmente, a transcrição de Segóvia para "Córdoba" (*Triste nº 4*), extraída da coleção *Aires nacionales argentinos* (1930), para piano, de Julián Aguirre, um compositor argentino de

vertente nacionalista, celebrizado por suas peças pianísticas baseadas em estruturas rítmicas e melódicos oriundas de diferentes gêneros populares de seu país natal (Weiss, 2009). Finalmente, a *Valse*, das *Quatro peças* (1932-1933), e o *Allegretto*, Iº movimento da *Sonatina* (1926), ambas, originais para violão, escritas por, respectivamente, Ponce e Torroba, compositores cuja produção se deve especificamente à demanda de Segóvia (Simon, 2017).

Em síntese, podemos afirmar que em seu recital Távora estendia as possibilidades do repertório violonístico à tradição da música do passado devido às similaridades com a técnica do violão moderno, incluindo peças do repertório pré-clássico (Milán e Visée, por exemplo). Ao mesmo tempo, havia peças oriundas de transcrições, normalmente realizadas por outros violonistas, estendendo as possibilidades do repertório a peças para outros instrumentos (Scarlatti, mas também Aguirre, por exemplo). Finalmente, peças originais para violão escritas por compositores do passado e do presente, que dominam (Carulli e Villa-Lobos, por exemplo) ou não (Ponce e Torroba, por exemplo) a prática violonista.

Neste contexto, caberia aos compositores brasileiros produzir "repertório artístico nacional de violão" ou, seguindo o exemplo de Villa-Lobos, "obra valiosa artisticamente espelhando algo do que há de mais íntimo em nossa música" (França, 1950, p. 15). Àquela altura seria possível que França houvesse tido o contato com compositores pioneiros como Oscar Lorenzo Fernândez (1897-1948), Camargo Guarnieri (1907-1993) e César Guerra-Peixe (1914-1993). Fernândez, em 1938, veio a designar "para violão" os títulos *Velha modinha*, dedicada a Segóvia, *Suave acalanto*, *Saudosa seresta* e *Ponteio*, dedicado a Oyanguren.

Publicadas pela editora Vitale em 1942, tais peças são, na realidade, transcrições dos homônimos para piano extraídos, respectivamente, da *Suíte nº 1* (de 1936) e da *Suíte nº 2* (de 1938). Ou seja, se podemos encontrar em tais peças "sugestões de brasilidade musical" evocadas pelo violão; é, porém, depois de "[transportadas]" para piano que tais sugestões alcançam "um plano de arte mais depurada". Em 1944, Guarnieri escreveu o *Ponteio*, dedicado ao violonista uruguaio Abel Carlevaro (1916-2001) e, em 1946, Guerra-Peixe escreveu a coleção de três *Peças para violão* (1. Ponteio, 2. Acalanto e 3. Choro), "compostas especialmente e dedicadas a [José] Mozart de Araújo [(1904-1988)], um dos raros homens, do Brasil, que admitem investigação musical" e publicada pelo Serviço de Documentação Musical do Conselho Federal da Ordem dos Músicos do Brasil sob o título *Suíte* (1. Ponteado, 2. Acalanto e 3. Choro) em 1948.

CONCLUSÕES

No presente texto, esboçamos um quadro da vida musical do início da década de 1950, tangenciando a esfera dos estudos na área da performance ao identificar expectativas em relação às sonoridades do violão brasileiro e as possibilidades de se adequarem às exigências composicionais, expressivas e técnicas da música de concerto. A consolidação definitiva de um repertório de concerto brasileiro "para" violão, conforme França, só alcançaria êxito se houvessem, de fato, os "respectivos intérpretes, que justamente entre nós, onde sua raridade tanto se acusa, desejável se torna que se multiplicassem" (1950, p. 15). Por outro lado, tendo examinado as circunstâncias que contextualizam o discurso do crítico, ao refletimos sobre a entrada tardia do instrumento na esfera da música de concerto, descortinarmos inúmeras outras questões.

Por exemplo, além da já mencionada carência de intérpretes capacitados, caberia verificarmos o papel desempenhado pelos violonistas estrangeiros que, na primeira metade do século

XX, vieram da Europa (por exemplo, Segóvia e Sanz de la Maza) e a contribuição de pioneiros latino-americanos (por exemplo, Oyanguren e Távora) que passaram pelo Brasil à época. Por outro lado, as circunstâncias que aqui apresentamos, apontam as contribuições de Soares e Collet, além do próprio França, para reverter o panorama insipiente em relação à presença do violão na música de concerto brasileira contemporânea. Evidentemente, o repertório brasileiro "para" violão foi ampliado consideravelmente, contudo, parece válida ainda a metáfora de Mário de Andrade, para quem "O palco é dos domingos da vida e não das quartas-feiras" (Andrade, 1998, p. 63). Ou seja, o violão conquistou um certo espaço na esfera da música de concerto (nos programas "de domingo"); mas, na realidade, grande parte do que foi produzido, mais próximo do ambiente nacional, ficou restrito aos recitais "de quarta-feira", de menor relevância e projeção.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, M. R. (1993). *Música e Jornalismo: Diário de S. Paulo*. (P.Castagna, Ed.) São Paulo, São Paulo: Hucitec: Edusp.

ANDRADE, M. R. (1998). *Música Final*: Mário de Andrade e Sua Coluna Jornalística 'Mundo Musical'. (J. Coli, Ed.) Campinas: Unicamp.

BARTOLONI, G. (1995). *O violão na cidade de São Paulo no período de 1900 a 1950*. São Paulo: Unesp.

CAMARGO, G. d. (2005). *A guitarra do século XIX em seus aspectos técnicos e estilístico-históricos a partir da tradução comentada e análise do 'Método para Guitarra' de Fernando Sor.* São Paulo: USP.

CARDOSO, I. (2018). *A adaptação para violão das 12 Danzas Españolas Op. 37 de Enrique Granados através de novas propostas de Scordature*. São Paulo: USP.

CHAGAS, P. C. (1979). *Luciano Gallet via Mário de Andrade:* 1º Momento: Possibilidades. Rio de Janeiro: Funarte Cedoc.

DUDEQUE, N. E. (1994). *História Do Violão*. Curitiba: UFPR.

FILHO, C. (10 de Abril de 1933). Carlos Collet e Silva, 'virtuose' Do Violão. *Correio de São Paulo*, p. 3.

FRANÇA, E. N. (2 de Julho de 1947). Um 'Virtuose' Do Violão. *Correio Da Manhã*, p. 9.

FRANÇA, E. N. (25 de Novembro de 1950). Uma Intérprete Do Violão: Adolfina Raitzin de Távora. *Correio Da Manhã*, p. 15.

GLOEDEN, E. (2002). *As 12 Valsas Brasileira em forma de estudos para violão de Francisco Mignone:* um ciclo revisado. São Paulo: USP.

JIC. (31 de Julho de 1942). Uma Família de Artistas: Florencia [Guilermina] e Adolfina Raitzin. *Correio da Manhã*, p. 9.

LOPEZ, G. O. (1987). El Repertorio Argentino de La Guitarra de Concierto. *Revista Del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, 8, pp. 89-136.

OROSCO, M. T. (2001). *O compositor Isaias Savio e sua obra para violão*. São Paulo: USP.

PEREIRA, M. F., & GLOEDEN, E. (2012). De maldito a erudito: caminhos do violão solista no Brasil. *VII Simpósio Acadêmico de Violão da EMBAP* (p. 68-91). Curitiba: Unespar.

PRANDO, F. (2018). 'Louvemo-Lo Com Os Violões de Cordas de Tripa': Mário de Andrade e a Crítica Sobre o Violão Em São Paulo (1929). *Opus*, 187-198.

REGO, C. (Ed.). (10 de Junho de 1945). Adolfina Raitzin de Távora Nas 'Ondas Musicais'. *Correio Da Manhã*, p. 23.

SIMON, A. S. (2017). *Sonata III (1927) de Manuel María Ponce:* reflexões sobre a técnica violonística para uma interpretação. Rio de Janeiro: Unirio.

WEISS, A. (2009). *Action, Adaption, and the National 'Sentir' in the Songs of Julian Aguirre (1868-1924) Argentina*. Chicago: University of Chicago.