

## O Violão popular brasileiro: procurando possíveis definições

### *The Brazilian popular guitar: searching for possible definitions*

#### **Rafael Thomaz**

Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil  
[rafaelthomaz1@gmail.com](mailto:rafaelthomaz1@gmail.com)

#### **Fabio Scarduelli**

Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, Brasil  
[fabioscarduelli@yahoo.com.br](mailto:fabioscarduelli@yahoo.com.br)

**Resumo:** No decorrer de nossa pesquisa de doutorado, que aborda o ensino do violão popular nas universidades brasileiras, nos deparamos primeiramente com a dificuldade fundamental de entender e delimitar as fronteiras do que poderia ser chamado de violão popular. Num segundo momento adicionamos a esse já complexo conjunto de significações o questionamento sobre o caráter nacional, tentando assim encontrar respostas, mesmo que temporárias, para o que pode ser compreendido como o violão popular brasileiro. Para isso, traçamos três funções exercidas pelo violão na música brasileira, a fim de organizar o entendimento sobre sua atuação. Esse artigo tem, portanto, o objetivo de atentar para a diversidade e amplitude de significados atribuíveis ao termo de forma que suas consequências também possam ser observadas no âmbito do ensino universitário.

**Palavras-chave:** violão na música popular brasileira, ensino musical de violão popular.

**Abstract:** Due to our doctoral research on popular guitar education in Brazilian universities, we have encountered first the fundamental difficulty to understand and define the boundaries of what might be called popular guitar. In a second time, to add to this already complex set of meanings, the national character, trying to find answers, even if temporary, to what can be understood as the Brazilian popular guitar. For this, we traced three functions performed by the guitar in Brazilian music, in order to organize the understanding of its performance. This article is therefore the purpose of attending to the diversity and range of meanings attributable to the term so that its consequences can also be seen in the context of university education.

**Keywords:** Brazilian popular guitar, popular music, musical education.

Submission date: 8 February 2017

Final approval date: 25 March 2018

## 1 – Introdução

Nossa pesquisa de doutorado tem o intuito de traçar um panorama dos cursos de bacharelado em música popular com habilitação em violão oferecidos no Brasil e, posteriormente, analisar a inserção do violão popular dentro do contexto universitário brasileiro. A investigação teve início com entrevistas realizadas com alunos e professores e análise dos programas dos

principais cursos de universidade públicas oferecidos atualmente no país<sup>1</sup>. Foi possível detectar com isso uma multiplicidade de conceitos (por parte dos professores) e expectativas (por parte dos alunos) em relação ao curso de violão popular, o que denota certa variedade de compreensões e significados para o termo “violão popular”.

Grosso modo, os cursos de música popular que incluem o violão surgiram como uma alternativa aos tradicionais cursos baseados na música erudita de tradição europeia e os já existentes cursos de violão clássico/erudito. Há, porém, uma problemática intrínseca à própria definição do termo música popular, que será abordada a seguir. Trata-se de um termo bastante vago, que pode ser traduzido em diversos perfis musicais, que influem diretamente na constituição de um currículo específico para a disciplina de instrumento e do curso de bacharelado como um todo.

No Brasil, o violão popular encontra forte identificação com a cultura popular e com o desenvolvimento da música popular urbana do século XX. O instrumento pode ser considerado um símbolo importante dentro do ideário da música popular brasileira por ter servido de base para a elaboração e desenvolvimento de diversos gêneros. O surgimento de solistas brasileiros que obtiveram destaque e reconhecimento internacional corrobora a possibilidade de afirmar que há um violão popular de caráter nacional, que se difere em sua atuação estilística em relação a outros países. Ainda, é possível observar que, dentro do próprio país, o instrumento recebeu usos e significados regionais, amplificando as particularidades e perspectivas em torno de seus significados. A fim de organizar esta visão sobre os usos do instrumento traçamos três funções principais através da análise das diferentes abordagens e *modi operandi* observadas na música popular brasileira. Esta categorização foi desenvolvida a partir da ampliação de dados contidos em Tabora (2011), que aborda o violão no Brasil até 1930. Sugerimos uma ressignificação destes dados com o intuito de ajudar no entendimento dos usos do instrumento ao longo do século XX.

Compreendendo que essa multiplicidade de significados implica sempre em escolhas, relações conflituosas e conotações de valor, nos propusemos a analisar separadamente os três elementos que compõe o termo *Violão Popular Brasileiro*: o histórico do violão e sua relação com a música brasileira; a música popular como um campo de embate de forças e questões sobre a brasilidade.

## 2 – Breve histórico do violão no Brasil

Para estudar o histórico do instrumento no país devemos considerar o fato de que este só é assim chamado, violão, no Brasil. Não se trata de uma nomenclatura da língua portuguesa como um todo, mas uma nomenclatura regional, visto que em Portugal, ainda hoje, o termo aplicado ao instrumento é guitarra<sup>2</sup> e algumas vezes viola. No Brasil, o vocábulo *guitarra* se aplica mais comumente à guitarra elétrica e o vocábulo *viola* tanto à viola caipira quanto à viola de

---

<sup>1</sup> Têm sido considerados até o momento os seguintes cursos: Bacharelado em Música Popular oferecido pela UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas), UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), FAP/UNESPAR (Faculdade de Artes do Paraná / Universidade Estadual do Paraná), UFBA (Universidade Federal da Bahia), UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais) e o Bacharelado em Música oferecido pela UNILA (Universidade Federal da Integração Latino-americana) e UFJF (Universidade Federal de Juiz de Fora).

<sup>2</sup> Inclusive em cursos universitários, como por exemplo na Universidade de Lisboa (<http://www.esml.ipl.pt>) onde há o curso de Cordas Dedilhadas para Guitarra e Harpa.

“orquestra”, o alto da família de cordas friccionadas. Portanto, as particularidades que unem o violão e o Brasil são inúmeras, a começar pelo nome atribuído ao instrumento, como afirma TABORDA (2004, p.11):

Qualquer trabalho mesmo superficial sobre o violão deve necessariamente partir do estudo da palavra que o designa, mero aumentativo de viola, vocábulo empregado para esse instrumento única e exclusivamente nos países de língua portuguesa. Em todas as outras principais línguas, a denominação do instrumento é derivada do árabe qitara, por sua vez tomado do grego kithara: em francês, guitare; em alemão, gitarre; em inglês, guitar; em italiano, chitarra e em espanhol, guitarra. (TABORDA, 2004, p.11)

A autora ainda demonstra de forma bastante sintética a trajetória do instrumento trazido pelos portugueses e o processo que levou ao aumentativo:

O violão foi introduzido no Brasil no século XVI pelos portugueses com o nome de viola ou viola de arame. O instrumento tinha, então, três cordas duplas e a prima simples. No século seguinte, iria ganhar mais uma ordem de cordas e, na segunda metade dos anos de setecentos, ainda mais outra. Transformou-se assim num instrumento de seis cordas duplas, que se tornaram simples. Isso exigiu um aumento de tamanho para compensar o menor volume de som. Tornou-se, assim, viola grande. Ou *violão*. (TABORDA, 2004, p.11)

ALVES DIAS (2010, p.12) aponta que a viola portuguesa, nome aportuguesado para a vihuela (ANTUNES, 2002, p.13), aporta em terras brasileiras, no século XVI, com colonizadores portugueses e com os jesuítas”. Aqui, “a viola abrazeirou-se, tornando-se um instrumento com nome composto: viola caipira” (ALVES DIAS, 2010, p.1). Porém, de acordo com ANTUNES (2002, p.14), a vihuela teve uma diminuição significativa em seu uso no século XVII na Europa cedendo espaço à guitarra espanhola de cinco ordens, que, por sua vez, passou por inúmeras alterações para culminar, no fim do século XIX, na guitarra clássica, o violão moderno, do luthier espanhol Antonio Torres. (DUDEQUE, 1994, p.77).

TABORDA (2004, p.42) ainda aponta uma divisão no papel social destinado ao violão (guitarra clássica) e à viola caipira (oriunda da Vihuela), estabelecido ao longo do século XVIII no Brasil:

A partir da metade do século XVIII, quando a novidade do violão estava perfeitamente assimilada pela sociedade carioca, a viola assume identidade regional, interiorana. Ao violão, coube o papel de veículo acompanhador das manifestações musicais urbanas, exercício alavancado pela verdadeira explosão de conjuntos musicais - os grupos de choro que surgiram e se difundiram pelos diversos bairros cariocas desde meados do século. (TABORDA, 2004, p.42-43)

É a partir deste caráter urbano que se desenvolve a identidade do violão no Brasil, principal acompanhador da voz em canções e proeminente solista à partir de meados do século XIX. Segundo REILY (2001), o violão ocupou uma posição intermediária dentro da cultura brasileira podendo ser associado tanto a movimentos de segregação quanto de hibridação, nos quais pode-se observar o instrumento como símbolo e mediador de disputas e lutas sociais, ora

unindo horizontal e verticalmente<sup>3</sup> diferentes agentes sociais, ora distanciando. Este papel de pivô cultural conferiu ao instrumento uma história multifacetada que ainda é contada aos pedaços, mas merece ser compreendida em sua totalidade para que seja possível entender sua grande penetração social.

O violão desenvolveu-se ao longo do século XIX, no Brasil, também como um paralelo à guitarra portuguesa. Ambos, no entanto, vistos como expressão do popularesco, de uma arte menor e sem valor, a guitarra acompanhando fados e o violão como acompanhador de modinhas: “Uma e outro jamais lograrão alcançar a perfeição sonhada pelos seus cultores apaixonados. As regiões da música clássica não lhe são propícias, as suas cordas não se dão muito bem nos ambientes de arte propriamente dita” (Jornal do Commercio, 27/05/1916 citado por CASTAGNA e ANTUNES, 1994). As críticas publicadas em jornais no início do século XX acerca de exposições violonísticas tiveram sempre um caráter pejorativo ao relatar o instrumento como vulgar e próprio apenas para modinhas.

A partir de concertos de dois solistas internacionais que por aqui passaram, o paraguaio Agustín Barrios em 1916 e a espanhola Josefina Robledo em 1917 (AMORIM, 2007, p.117) o instrumento galgou o reconhecimento da alta crítica brasileira. Os dois concertistas chamaram a atenção por sua técnica e sonoridade diferenciadas, fato ao qual podemos atribuir certa abertura ao instrumento nos círculos da música erudita no Brasil. No mesmo período, obteve reconhecimento nacional através do violonista paulistano Américo Jacomino, o Canhoto, com suas muitas gravações pela Odeon e Casa Edison. Canhoto tornou-se conhecido por adaptar ao violão os gêneros populares da época como choros, sambas, marchas, tangos e valsas, entre os quais se destaca a peça *Abismo de Rosas* gravada três vezes por ele e inúmeras vezes por intérpretes desde sua composição.

Outro violonista deste período, reconhecido por Heitor Villa-Lobos como grande compositor, foi João Teixeira Guimarães, o João Pernambuco. (AMORIM, 2007, p.210). Pernambuco compôs inúmeras obras para violão solo apoiando-se em gêneros populares como o jongo, o maxixe e o choro. O músico obteve grande reconhecimento no meio musical do choro no Rio de Janeiro e integrou, junto com Pixinguinha, o grupo *Os Oito Batutas*.

O violão como instrumento solista desenvolveu-se no Brasil a partir do início do século XX e violonistas brasileiros passaram a ter prestígio nacional e até mesmo internacional nos anos seguintes através da obra de músicos como Garoto, Dilermando Reis, Laurindo de Almeida, entre outros. É importante destacar que a maior parte da produção dos violonistas citados acima é constituída de obras que tem o violão como solista, calcado na técnica e na concepção clássica do instrumento, mas que aborda musicalmente os gêneros populares, em especial aqueles ligados à tradição do choro e, posteriormente, antecipam e de certa forma absorvem a influência do fenômeno estético da bossa-nova. A mistura entre os gêneros populares e o virtuosismo do violão erudito abriu caminho para que surgisse a figura de Baden Powell, violonista virtuoso que obteve reconhecimento mundial gravando muitos discos no Brasil e especialmente na Europa. Da mesma forma que na geração anterior, Powell unia, além dos

---

<sup>3</sup> “The symbolic value of the guitar for the ideologues of Brazilian modernists hinged upon its potential to mediate between cultural spheres on both horizontal and vertical axes. Horizontally, it could mediate between the rural and the urban, the regional and the national, the national and the international; vertically, it provided a link for integrating popular culture and high art as well as the racially defined social classes related to these disparate spheres”. (REILY, 2001, p.170).

gêneros já consagrados como o choro e o samba, os ritmos afro-brasileiros à técnica do violão solista.

Esta abertura ao reconhecimento do instrumento como passível de atingir altos patamares de reconhecimento artístico e cultural pode ser explicada ao observarmos o movimento de valorização do material musical de origem popular que acontece a partir do modernismo e que, segundo NAVES (1998), transforma o violão em símbolo desta busca por elementos que ajudassem na unificação nacional. Entre diversos ideólogos modernistas brasileiros do início do século XX destaca-se Mario de Andrade que incita os artistas a buscarem as origens da alma nacional no populário, em especial do homem rural, alegando que estes elementos deveriam ser conhecidos, estudados e elevados à condição de grandes obras, através de um tratamento musical erudito. Neste período podemos destacar a obra para violão de vários compositores, como por exemplo, Heitor Villa-Lobos, Camargo Guarnieri e Francisco Mignone. Estas obras e o impulso nacionalista do movimento modernista mantiveram aceso o interesse erudito no instrumento durante todo o século XX como observa ZANON (2006).

Paralelamente, porém, o instrumento continuou servindo de base no acompanhamento de canções e dentro dos conjuntos de choro. O regional, nome dado aos conjuntos de choro tradicionais formados por violão, violão de 7 cordas (de aço tocado com o uso de dedeira na mão direita), cavaquinho e pandeiro no acompanhamento de um solista, consolidou-se como formação padrão para o acompanhamento de cantores na era do rádio. A dupla formada por Jayme Florence e Horondino José da Silva, respectivamente Meira e Dino 7 cordas, com sua larga atuação nos regionais de Benedito Lacerda e do Canhoto, desenvolveu procedimentos de acompanhamento dos violões nos grupos de choro ao longo de décadas. Outro grupo importante no processo de afirmação de uma linguagem tradicionalista dentro do choro foi o grupo de Jacob do Bandolim, do qual também participava Dino 7 cordas.

O violão no choro ganhou novo fôlego a partir do *revival* da década de 1970 e a institucionalização do choro através do projeto Pixinguinha. (LIMA REZENDE, 2014). Neste período, se destaca também o trabalho de Paulinho da Viola e Sérgio Cabral em busca de reconhecimento do choro como música genuinamente brasileira em contrapartida ao domínio estético do pós-bossa-nova, valorizando grupos como o conjunto Época de Ouro e a Camerata Carioca, grupo no qual se destacava o jovem violonista Raphael Rabello. Rabello, nas décadas seguintes até sua morte precoce aos 32 anos de idade em 1995, atraiu a atenção da crítica e de outros músicos por sua grande destreza técnica no violão e suas habilidades como acompanhador, misturando as técnicas do violão clássico, do violão de 7 cordas (agora com cordas de nylon<sup>4</sup>) e do violão flamenco ao repertório do violão popular brasileiro. A criação de festivais e cursos que tem como centro o choro tornou-se mais constante a partir da década de 1990 e é possível falar em um novo *revival* a partir dos anos 2000, especialmente através da atuação da Escola Portátil de Choro, capitaneada por Maurício Carrilho e Luciana Rabello.

Numa outra vertente vimos a entrada do jazz no Brasil, e sua forte influência, em especial a partir dos movimentos da bossa-nova e do samba-jazz, somou ao escopo de atuação do violão

---

<sup>4</sup> O primeiro violão de 7 cordas de nylon utilizado no choro foi construído em 1983 pelo luthier Sergio Abreu, sob encomenda do violonista Luiz Otávio Braga que atuava no grupo Camerata Carioca. (BRAGA, 2002, p.7-8).

as habilidades típicas do gênero como a aplicação constante de extensões aos acordes, processos de re-harmonização e a improvisação melódica por meio do *chorus*. A guitarra-jazz ampliou as possibilidades de atuação do instrumento, principalmente por incluir o improviso melódico. Podemos observar o surgimento de instrumentistas, dentro do âmbito da MPB, que se alternam entre a guitarra elétrica e o violão no acompanhamento de canções.

### 3 – As três funções musicais exercidas pelo violão

Inicialmente utilizado no Brasil para acompanhar canções, o violão enraizou-se na cultura popular brasileira e assumiu basicamente três funções diferentes, até 1930, como aponta Taborda baseando-se no livro *O Choro: Reminiscências dos chorões antigos* de Alexandre Gonçalves Pinto:

*Acompanhador solista*: o violão harmonizou modinhas e lundus que garantiram a viabilidade das primeiras gravações fonográficas;

*Acompanhador no âmbito dos conjuntos de choro*: o instrumento assumiu, ao lado do cavaquinho, o suporte harmônico para a realização dos gêneros instrumentais;

O violão popular, *solista* de obras escritas diretamente para ele ou transcritas de outros instrumentos<sup>5</sup>. (TABORDA, 2011, p.117)

As três funções descritas acima configuram não somente diferentes abordagens ou *modi operandi*, mas também um conjunto de características como diferentes repertórios, alcance social e locais de ação, que colocam o violão como um dos principais instrumentos musicais dentro da cultura popular urbana brasileira no século XX.

Ao utilizarmos a palavra *função* buscamos enfatizar que há, para o violão ou o violonista, diferentes tarefas ou papéis a serem cumpridos dentro de um contexto musical, para os quais é preciso que o músico detenha um conjunto de conhecimentos, habilidades e competências. Para que haja a diferenciação entre funções há que se observar em primeiro plano que o estabelecimento destas funções pressupõe diferentes usos do instrumento dentro de cânones musicais, tradições que vão sendo editadas ao longo do tempo e estabelecem determinada forma de agir e interagir para cada instrumento dentro de um gênero ou estilo. Portanto, a função só existe quando relacionada a um gênero ou estilo, e é a partir do estabelecimento de uma forma de o instrumento colocar-se entre os outros que é repetida em um repertório amplo que podemos identificar uma função.

Cada função pressupõe, então, um modo de agir, de se posicionar entre os outros instrumentos e em relação a outras tradições ou práticas e, conseqüentemente, pressupõe um conjunto de habilidades e competências que são esperadas dentro de cada ambiente musical. A performance musical, portanto, está repleta de signos e significados que comunicam para além do texto musical posições que revelam a formação ou conhecimento do *performer* que ao escolher como corresponder aos outros executantes e revela sua ciência ou ignorância em

---

<sup>5</sup> Grifo nosso.

termos de gênero e estilo e sua participação efetiva dentro do grupo ou seu caráter maneirista ou *outsider*. Pode-se dizer que o próprio estabelecimento de uma tradição musical requer de antemão que os músicos que dela participam possuam entre si habilidades musicais correspondentes ou ao menos complementares, caso contrário não haveria coesão suficiente para tal fixação.

THOMPSON e LEHMANN (*in* WILLIAMON, 2004) apontam diferenças e semelhanças em duas atividades aparentemente díspares: a leitura à primeira vista e a improvisação. No texto as duas atividades são descritas como habilidades abertas (*open skills*), isto é, o *performer* tem de se adaptar constantemente a um ambiente/contexto em mudança. Ambas também são atividades que requerem ações instantâneas (*online*), ou seja, o músico tem de executar uma série de movimentos em resposta a um estímulo, no caso da leitura a primeira vista a estímulos visuais da partitura e no caso da improvisação a estímulos sonoros (de outros músicos, da progressão harmônica e dos eventos anteriores dentro da própria improvisação). Os autores dividem esse processo em duas partes, a primeira de planejamento, onde o músico absorve os estímulos, decodifica e processa-os de maneira rápida e fluente, e a segunda parte de execução, na qual o planejamento é transformado em movimentos precisos e controlados. A principal diferença entre a leitura à primeira vista e a improvisação, segundo THOMPSON e LEHMANN (2004, p.152), se encontra nos referenciais (*referents*) separados em polos opostos como internos e externos. Os referenciais externos são todos aqueles vindos de fora do intérprete que deve executá-los de maneira precisa. Os referenciais internos são aqueles acumulados ao longo da experiência do intérprete ou aqueles criados pelo próprio músico. A maioria das situações reais, no entanto, acontece entre os extremos dos referenciais exclusivamente internos e externos. Os autores citam como exemplos ilustrativos a leitura estrita a primeira vista para os referenciais exclusivamente externos e a improvisação livre/*free* para os referenciais exclusivamente internos.

A improvisação, descrita por Thompson e Lehmann, compreende não só a improvisação jazzística, mas também todas as outras atividades que possuam aspectos indeterminados ou que pressuponham um componente criativo por parte do *performer*, ou seja, neste âmbito podemos incluir grande parte das atividades dos músicos populares, como as variações criadas durante o acompanhamento de uma canção, a criação espontânea de uma introdução ou final diferente para músicas conhecidas, a habilidade de re-harmonizar enquanto toca, a interação com outros músicos sem a necessidade de ensaio e a capacidade variar ou adaptar uma melodia dentro de determinado estilo.

Com base nestes conceitos podemos pensar, complementarmente, nas possibilidades e diferentes pontos de abertura do texto musical. Em algumas funções o texto se encontra fechado, quanto às notas e forma da música, mas ainda assim a performance permite manipular alguns parâmetros que justificam diferentes estilos interpretativos. Por exemplo, uma peça escrita com detalhes de interpretação (quanto à dinâmica, timbre, andamento, etc...) ainda possui uma quantidade grande de parâmetros com os quais o intérprete pode variar sem sequer alterar nenhuma nota. Outras funções possuem maior autonomia em relação ao texto musical, que se encontra de costume mais aberto a interferências do intérprete ou mesmo, numa situação pré-performance, do arranjador. Uma canção popular, tema de jazz ou melodia de choro, permitem a mudança de acordes, andamento, dinâmicas, acentuação, articulação e quase

sempre não possuem restrições rígidas quanto a forma, instrumentação e implicações de gênero e estilo.

Apesar das aparentes liberdades existentes no âmbito da música popular algumas funções se estabeleceram com o tempo a partir de habilidades e *modi operandi* dentro de determinados repertórios. Destacamos a seguir três funções principais exercidas pelo violão no contexto da música popular no Brasil no século XX, são elas: Acompanhador, solista e improvisador.

A função de *acompanhador*, separada por Alexandre Gonçalves Pinto entre *acompanhador solista* e *acompanhador no âmbito dos conjunto de choro*, pressupõe o violão como suporte para a execução de uma melodia, seja ela instrumental ou cantada. Esta função possui forte vínculo com a tradição do choro no Brasil, na qual o violão executa o acompanhamento na região médio-grave realizando, além dos acordes, contrapontos melódicos, chamados de baixaria. A transmissão desse gênero se deu sempre de forma oral e os músicos são ensinados desde o início a acompanhar *de ouvido*, que neste caso quer dizer que o intérprete tem de decifrar auditivamente com base na melodia quais os acordes relacionados a esta. Há portanto, uma clara abertura no texto em relação à harmonia e conseqüentemente uma liberdade à abertura específica dos acordes (distribuição das vozes), à linha de baixo e também à condução rítmica, que apesar de possuir padrões básicos não é executada de forma estática. Por seu caráter oral e aural, é esperado que o músico possua grande conhecimento do repertório a fim de estar a vontade diante de diferentes progressões harmônico-melódicas e ser menos surpreendido no momento da execução de uma nova música. Esta forma de agir musicalmente tornou-se com o tempo, como veremos a seguir, uma das principais funções exercidas pelo violão na música popular brasileira e conferiu ao instrumento destaque para além das fronteiras do choro.

A partir desta classificação funcional podemos observar o desenvolvimento das práticas do instrumento dentro da música popular urbana no desenrolar do século XX. A função de *acompanhador solista* consolidou-se como importante pilar para o desenvolvimento de gêneros populares desde as modinhas do século XVIII. Assim, desde o final do século XIX e ao longo do século XX, diversos gêneros se desenvolveram ao redor da formação de violão e voz. Podemos destacar algumas manifestações de destaque como: o violão seresteiro, importante na consolidação do choro como gênero, acompanhando as canções nas serestas; o violão tocado no recôncavo como elemento fundamental do samba baiano e da chula; a batida característica da bossa-nova; o violão como suporte para a canção de protesto nos festivais da década de 1960. No período que segue os festivais, dentro do contexto da MPB, muitos compositores apresentaram suas canções, ao vivo e em disco, apenas acompanhados do violão. A grande recorrência desta característica funcional coloca o violão no papel de principal acompanhador de canções dentro da cultura popular brasileira.

A função de *acompanhador no âmbito dos conjunto de choro* pode ser observada desde antes dos históricos saraus nas casas das tias baianas<sup>6</sup> no Rio de Janeiro, onde o choro era reconhecido como gênero apreciável por toda a sociedade carioca, ainda em contraste, naquele momento com o samba e as práticas religiosas afro-brasileiras. Segundo PESSOA (2012, p.99), “se, em determinado momento, o choro era praticado em festas e rodas informais e amadoras,

---

<sup>6</sup> Destaca-se o caso da casa da Tia Ciata, exposto por SANDRONI, 2001.

a ação pioneira de Figner<sup>7</sup> levou o universo musical e social do choro para uma nova realidade, o formato fonográfico”. O violão, ao lado do cavaquinho e do pandeiro no regional, ficou consagrado como elemento padrão no acompanhamento da canção brasileira durante décadas, a partir da chegada do choro, e sua forma típica de acompanhamento, inicialmente às gravações em disco e posteriormente à rádio. Essa forma de acompanhamento foi adaptada ao samba nas décadas de 1920 e 1930, ampliando os horizontes de atuação do violão dentro destes conjuntos. Durante o período mais prolífico da rádio nacional, o regional era utilizado como sessão rítmica de acompanhamento junto à orquestra em arranjos para acompanhar cantores.

Para fins de síntese e análise, aglutinaremos as duas funções descritas acima sob o título de violão acompanhador. Através dessa unificação temos o intuito de incluir dentro do mesmo conceito todas as ocasiões em que o violão serve de suporte rítmico-harmônico a um solista, seja ele um cantor ou instrumentista. Debaxo desta égide, evitamos a subdivisão ou categorização dos inúmeros tipos de acompanhamento existentes e possíveis de serem executados no violão. Por outro lado, unimos nessa função, de forma genérica, as habilidades de harmonização e condução rítmica, abrangendo todas as suas variedades.

Já a função de violão *solista* obteve grande desenvolvimento no século XX, podendo ser considerada a função que tem alçado o violão brasileiro a uma posição de destaque internacional. Historicamente, o grande sucesso de nomes como Dilermando Reis e Baden Powell criaram o ambiente propício para o surgimento de uma geração, anos depois, de violonistas que atuam, ainda hoje, como importantes solistas internacionais, como Raphael Rabello, Paulo Bellinati, Egberto Gismonti, Guinga, Ulisses Rocha, Marco Pereira, Yamandú Costa, Marcus Tardelli, dentre outros. Podemos destacar ainda a produção de solistas / cameristas (em especial os duos de violão) no âmbito da música de concerto, que vem desenvolvendo um trabalho importante de adaptação, arranjo e transcrição de obra que incluem os gêneros populares, como Duo Assad, Duo Siqueira Lima, Brasil Guitar Duo.

Nesta função, muito próxima das práticas do violão clássico, o intérprete reproduz ao violão, de forma polifônica melodia, harmonia e ritmo, proporcionando grande autonomia ao instrumento. As habilidades esperadas são correlatas às do violonista erudito, onde o músico deve ser capaz de reproduzir um texto musical quase sempre fechado, controlando elementos como sonoridade e dinâmica a fim de que o violão reproduza diversos elementos de um gênero ao mesmo tempo. É importantíssimo notar que todos os músicos citados acima como solistas são também compositores ou arranjadores das músicas que executam, somando à função estas habilidades de forma intrínseca. Ao criar suas próprias composições ou arranjos o solista tem também que possuir conhecimentos típicos do acompanhamento, pois vai inevitavelmente acompanhar a si mesmo ao criar peças polifônicas.

Na maioria das vezes, nesta função é também esperado que o músico possua competências em relação à leitura e a escrita. BOUNY (2012, p.66), no entanto, afirma que “a música erudita é baseada na leitura e na escrita da música, enquanto a música popular tem como base a transmissão oral”. Há portanto uma diferenciação entre o violonista popular e o erudito neste ponto. A relação menos rígida dos músicos populares com a partitura, por serem quase sempre

---

<sup>7</sup> Fred Figner, imigrante tcheco fundador da Casa Edison, principal produtora de discos de música brasileira no início do século XX.

seus autores ou arranjadores, não exclui sua utilidade, mas permite ao intérprete a liberdade de criar, acrescentar, subtrair, alterar, ornamentar e reorganizar sobre diferentes elementos como o contorno melódico, a harmonia e a rítmica contidas na partitura. O texto é portanto, mais fechado para o solista do que para o acompanhador, mas mesmo assim é aceitável que este o improvise no momento da execução.

Dentro do largo espectro da MPB pode-se ainda acrescentar um outra função, surgida posteriormente ao movimento da bossa-nova, que é a função de *violonista improvisador*, em uma adaptação das técnicas de harmonização e improvisação desenvolvidas dentro do âmbito do jazz e inicialmente associadas à guitarra elétrica. São muitos os exemplos de músicos que tem como centro de sua produção artística a abordagem jazzística, dos quais podemos destacar Heraldo do Monte, Hélio Delmiro, Olmir Stocker, Romero Lubambo, Toninho Horta, Ricardo Silveira, Nelson Faria, Lula Galvão, entre muitos outros nomes<sup>8</sup>. Pode-se dizer que a formalização do ensino, principalmente através da Berklee College of Music a partir da década de 1950 aliada a parca produção didática brasileira acerca da música popular foram as condições principais para o surgimento desta nova função dentro do violão brasileiro.

A principal habilidade desta função é, claramente, a improvisação melódica, especialmente dentro dos padrões estabelecidos pelo bebop, mas também habilidades específicas derivadas do jazz como: a liberdade harmônica no que diz respeito à adição de extensões aos acordes; processos de re-harmonização; *comping*<sup>9</sup>; harmonização de melodias em blocos de acordes; uso do *chorus* como estrutura fixa para improvisação; conhecimentos das relações entre escalas/modos e acordes utilizados na improvisação.

O violão improvisador é um dos instrumentos que se destaca dentro do controverso termo internacional *Brazilian Jazz*. PIEDADE (2005, p.1) associa o termo à tradução de “música instrumental”, e como observa CIRINO (2005, p.83), “o *brazilian jazz* também não se trata do jazz propriamente dito, mas uma outra música, embora em seus aspectos mais marcantes encontramos tanto elementos do jazz quanto das músicas brasileiras locais”, das quais pode-se destacar especialmente o samba-jazz produzido no Brasil desde a década de 1960.

Podemos, portanto, ao fim deste breve panorama, estabelecer três funções distintas exercidas pelo violão popular, no Brasil. Para cada função um leque de habilidades e aprendizados é esperado. Isto posto, as três funções são as de *acompanhador*, *solista* e *improvisador*. Por acompanhador entende-se toda a atividade de suporte rítmico-harmônico a uma melodia. Por solista, entendemos toda a ação musical em que o violão é o centro na composição ou arranjo, atuando quase sempre polifonicamente e muitas vezes sozinho, sem qualquer acompanhamento. A função de improvisador se situa na execução de temas melódicos e na improvisação, associando a essa função ainda o exercício das habilidades de criação e interação típicas do jazz.

---

<sup>8</sup> Os músicos citados possuem grande atividade artística relacionada à guitarra elétrica, porém sempre fizeram uso do violão em sua produção.

<sup>9</sup> Acompanhamento típico do jazz pós-swing no qual o acompanhador abandona o uso das fundamentais na formação dos acordes, ficando estas a cargo do contrabaixo, com isso possuindo maior acessibilidade técnica para execução de acordes com mais extensões (9<sup>as</sup>, 11<sup>as</sup> e 13<sup>as</sup>).

## 4 – Música popular: um campo de embate de forças

A criação de cursos rotulados de “bacharelado em Música Popular”, implica, diretamente, na existência, em contraposição, de uma música *não popular*. Portanto, pode-se entender, à primeira vista, a que se referem estes cursos de música popular através de uma descrição negativa, ou seja, a partir do que eles não são. Contrapõe-se, então, a música de concerto de origem europeia, também chamada música clássica ou erudita, - e todo seu processo de sistematização e ensino que já acumula séculos - à toda espécie de música realizada fora desta tradição. Este contraste deflagra um amontoado de expressões culturais distintas e que, se colocadas todas em pauta dentro dos bacharelados, tornariam o ensino extenso, superficial e inviável. Ao restringir esse recorte à música não-concertante existente no Brasil, destacam-se duas vertentes: 1) a música folclórica, isto é, a música pertencente às culturas pré-industriais, normalmente associadas à vida fora dos centros urbanos, muitas vezes relacionadas a ritos ou rituais religiosos, festas sazonais ou canções de trabalho; 2) a música urbana, que ao longo do século XX esteve associada à indústria fonográfica e aos meios de comunicação de massa.

Em seu artigo no Dicionário Grove, Richard Middleton apresenta o verbete música popular com cautela<sup>10</sup>:

Um termo usado amplamente no discurso cotidiano, geralmente para se referir a tipos de música que são considerados de menor valor e complexidade do que a música de arte, e por ser de fácil acesso a um grande número de ouvintes musicalmente sem instrução, em vez de a uma elite. É, no entanto, um dos termos mais difíceis de definir com precisão. Em parte porque o seu significado (e o de palavras equivalentes em outras línguas) deslocou-se historicamente e, muitas vezes varia em diferentes culturas; em parte por causa de seus limites nebulosos, com peças individuais ou gêneros que se deslocam para dentro ou fora da categoria, ou por estar localizado dentro ou fora dela por diferentes observadores; e em parte porque os amplos usos históricos da palavra “popular” a conferiram uma riqueza semântica que resiste a redução. (GROVE, 2001)

MIDDLETON (1990, p.4) ainda apresenta as quatro definições propostas por BIRRER (1985, p.104) como sendo<sup>11</sup>:

1. Definições Normativas: Música popular é um tipo inferior
2. Definições Negativas: Música popular que não é outro tipo de música (geralmente música “folclórica” ou música de “arte” – folk music and art music)
3. Definições Sociológicas: Música popular é associada com (produção para ou por) um grupo social em particular

---

<sup>10</sup> Tradução nossa. Original em inglês:

A term used widely in everyday discourse, generally to refer to types of music that are considered to be of lower value and complexity than art music, and to be readily accessible to large numbers of musically uneducated listeners rather than to an elite. It is, however, one of the most difficult terms to define precisely. This is partly because its meaning (and that of equivalent words in other languages) has shifted historically and often varies in different cultures; partly because its boundaries are hazy, with individual pieces or genres moving into or out of the category, or being located either inside or outside it by different observers; and partly because the broader historical usages of the word ‘popular’ have given it a semantic richness that resists reduction.

<sup>11</sup> Tradução nossa. Original em inglês:

1 *Normative definitions*. Popular music is an inferior type.

2 *Negative definitions*. Popular music is music that is not something else (usually ‘folk’ or ‘art’ music).

3 *Sociological definitions*. Popular music is associated with (produced for or by) a particular social group.

4 *Technologico-economic definitions*. Popular music is disseminated by mass media an/or in a mass market.

4. Definições Tecnológicas-Econômicas: Música popular é disseminada por mídias de massa e/ou no mercado de massa.

O autor afirma que, apesar de interessantes para a delimitação do termo, nenhuma destas definições se mostra plenamente satisfatória. É possível combater cada uma delas a partir de um olhar atento para a música popular. A primeira se baseia em critérios arbitrários. A segunda, apesar de proveitosa em alguns casos, apresenta problemas ao analisar a música popular que se encontra próxima às fronteiras do erudito e do folclore, pois em muitos casos tende a utilizar critérios arbitrários como simples/complexo, fácil/difícil, acessível/inacessível<sup>12</sup>. A terceira definição é falha porque é impossível restringir uma prática cultural a um contexto ou grupo social particular por conta da mobilidade social, da ascensão de classes, da difusão indeterminada das mídias sociais e da indústria cultural de massa e sua ampla atuação no mercado. Na quarta pode-se apontar dois pontos falhos: a) as mídias de massa afetaram todas as formas de música, não somente a popular; b) as formas de música popular podem existir, e de fato existem, em contextos de transmissão alheios às mídias de massa.

A partir dos apontamentos e questionamentos compilados por MIDDLETON (1990) pode-se entender que qualquer definição rígida do conceito de música popular pode ser considerada uma falha em reconhecer determinada estrutura de pressupostos, de maneira que o autor conclui que a música popular só pode ser adequadamente entendida dentro do contexto completo do campo musical, no qual ela se apresenta como uma tendência ativa, ou seja, num entrelaçado de relações que não estão paradas ou estagnadas, mas encontra-se sempre em movimento. Portanto, pode-se definir a música popular como o próprio campo de embate de forças no qual encontram-se inúmeros gêneros e estilos, com relações dinâmicas entre si e com as outras manifestações musicais. É preciso considerar ainda que este campo encontra-se dentro de um outro maior, o da música como um todo, estabelecendo relações externas a ele, principalmente com o campo da música de concerto. Assim, como aponta BOURDIEU (2007), formam-se diferentes hierarquias de legitimidade dentro do campo e do próprio campo da música popular em relação aos outros campos musicais.

O ensino da música popular na universidade brasileira teve início em 1989 com o bacharelado em música popular da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Tendo como modelo inevitável o ensino do jazz e a *Berklee College of Music* (primeiro curso superior em música popular) o bacharelado em música popular da UNICAMP surgiu como uma formação ampla e atenta às tecnologias vigentes, como mostram os objetivos do projeto de criação do curso, produzido em 1986<sup>13</sup>. O projeto apresentava como objetivos básicos: 1) a formação profissional de músicos que pudessem atuar como instrumentistas, arranjadores, produtores e compositores dentro do mercado de música popular; 2) desenvolvimento do interesse pela pesquisa e reflexão sobre a música popular; 3) atualizar o ensino de música na universidade, a fim de somar informações e experiências aos cursos de música erudita, em especial no que tange à aplicação e uso da tecnologia.

---

<sup>12</sup> O autor exemplifica: a música erudita é normalmente reconhecida por sua natureza complexa e a música popular tende a ser definida como simples, acessível ou fácil. Porém, muitas peças consideradas eruditas (cita Haendel, canções de Schubert e muitas árias de Verdi) tem características de simplicidade. Em contrapartida, ele afirma que não é possível considerar gravações dos Sex Pistols acessíveis, o trabalho de Frank Zappa como simples ou o canto de Billie Holiday como fácil.

<sup>13</sup> Projeto de criação do curso de música popular do Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Disponível para consulta na Secretaria de Graduação do Departamento. Escrito pelo grupo de docentes Ricardo Goldemberg, Paulo Pugliesi, Rafael dos Santos, Valter Krausche, Eduardo Andrade e o então aluno Claudiney Carrasco.

Em 1987, o grupo responsável pela criação do curso de Música Popular na UNICAMP escreveu um artigo no Revista Trilhas, da universidade, se referindo à importância e ao papel desmistificador que cabe ao bacharelado em música popular:

Há quem cante: samba não se aprende no colégio. É porque recebeu o recado do 'morro'. Quem disse isso sabia: não queria trocar suas pulsações pelas regras acadêmicas. Porém, sabia que todo músico passa por um aprendizado. Pode ser que ninguém forme músicos populares, mas dá-lhes vazão. A ideia de que o músico popular nasce de um encanto, de uma heróica e intensa inspiração, de que ele não necessita de nenhuma técnica musical mais sistemática, ou que essa técnica resulta diretamente daquela inspiração, não passa de um modo de escamotear a realidade e a história da produção musical. Contribui para reproduzir o 'mito' da 'simplicidade' do músico popular. Isto é, colocá-lo em sua devida 'inferioridade'. (Grupo de Estudos de Música Popular, TRILHAS: Revista do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 1987)

O projeto pedagógico apresentado pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em 2013 destaca a importância dos meios de gravação e da indústria fonográfica na constituição da música popular urbana do século XX:

No desenvolvimento da música popular, tem papel fundamental os modernos meios de gravação, reprodução e veiculação: a mídia. As gravações, o rádio, a TV, o cinema e, mais recentemente, os meios informatizados, têm sua história e seu desenvolvimento associados a esta especialidade que é a música. Essa mídia é responsável pela difusão, em quase todo o mundo, da música nascida dessa diversidade. Assim se dá a aparição de uma poderosa força, a indústria fonográfica, como um braço da indústria de entretenimento, cuja ação é de forma geral homogeneizante, tendência oposta a que fez nascer a música popular. Este é também um importante ponto de reflexão tratado pela habilitação. Nesse sentido, a habilitação em música popular no curso superior de música na UFMG representa um esforço de atualização da universidade pública na área da cultura, e tem trazido consequências, as mais benéficas, comunicando às gerações mais jovens aspectos sobre o mundo em que vivem, não apenas do ponto de vista musical, mas também sociológico histórico e antropológico. (ESCOLA DE MÚSICA DA UFMG, 2013, p.2)

BOLLOS (2008) frisa a inexistência de um programa de curso fixado de forma unânime para os cursos de música popular:

[...] com raríssimas exceções, não há, até agora, um programa de curso que lhe sirva de base, um sistema que englobe uma escolha de repertório, ou pelo menos que tenha alguns métodos que possam ser considerados obrigatórios, uma vez que a confecção de material pedagógico, em franca produção, ainda sendo elaborada, dado o período relativamente curto que a música popular faz parte dos programas de ensino em geral. Não se pode negar que as raízes da música popular e seu desenvolvimento são relativamente novos, uma vez que os primórdios da música popular datam do final do século XIX e a implantação do primeiro curso acadêmico de música popular no Brasil se deu em 1989, na UNICAMP. (BOLLOS, 2008, p.2)

Tendo em vista as definições do termo apresentadas acima, tal fixação pode assumir uma característica folclorista em relação à música popular, ignorando sua dinamicidade, ou, de outro lado, pode tornar o curso apenas uma ferramenta de formação de profissionais especializados para o mercado atendendo às suas urgências e demandas atuais.

A música popular na universidade brasileira está voltada principalmente ao estudo da música popular urbana do século XX, que tem sua origem nas festas populares folclóricas, mas que se diferencia dela em diversos aspectos, entre eles, pela presença marcante da figura do autor, a fixação do intérprete, a cristalização de uma forma fechada através de arranjo (mesmo que informal e não escrito) e de sua forte associação com a indústria fonográfica a partir do início das gravações comerciais e das transmissões radiofônicas.

## 5 – Questões sobre a brasilidade

A imensa amplitude do significado e a multiplicidade de significantes para os termos música popular e, principalmente, violão popular tornam a discussão sobre a brasilidade ainda mais complexa. A expressão “violão popular brasileiro” carece, invariavelmente, de dois complementos que explicitem com qual caráter popular está relacionada a música e o violão e o que pode, neste contexto, ser considerado como próprio da cultura brasileira. Este detalhamento se faz necessário em primeiro lugar por conta da complexidade do termo *popular* e da música popular como apresentada no subitem anterior, e em segundo lugar devido à amplitude, também complexa e controversa, de significados e interpretações possíveis ao que pode ser entendido dentro do termo *música brasileira*.

Ao iniciarmos um detalhamento sobre o caráter nacional popular associado ao violão, algumas observações emergem como vetores úteis para a pesquisa. É preciso considerar, em primeiro plano, que diferentes sujeitos do campo da cultura têm utilizado a brasilidade como característica inerente ao violão popular. Músicos, jornalistas e pesquisadores tem utilizado o termo “música brasileira” de maneira ostensiva e discriminada, todavia os significados exatos de tais usos ainda permanecem velados e necessitam esclarecimentos.

Um dos vetores principais que parece surgir da observação de tais usos é a polaridade entre o entendimento da existência de uma cultura popular brasileira hegemônica - ou unificada - e uma outra multifacetada. A esse respeito cabe aqui observar que houve, no início do século XX, um esforço folclorista unificador no seio do modernismo, especialmente divulgado por Mário de Andrade. Segundo NAPOLITANO (2000, p.169), nesse período:

Para Mário de Andrade, a preocupação em encontrar uma identidade musical e nacional para o Brasil vai remeter à fixação dos traços da música popular desde finais do século XVIII, quando já podiam ser notadas “certas formas e constâncias brasileiras” no lundu, na modinha, na sincopação. Mais tarde, ao longo do século XIX, verificou-se a fixação das danças dramáticas, como os reisados, as cheganças, congos e outras manifestações folclóricas. Finalmente, em relação às primeiras décadas do século XX, Mário de Andrade afirmava que “a música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação de nossa raça até agora.(...) A arte nacional estava então feita na “inconsciência do povo”, sendo a arte popular a alma desta nacionalidade. Daí a necessidade das pesquisas folclóricas propostas [por Mário de Andrade], como um meio para entrar em contato com as bases da cultura popular. Esse procedimento indicava a necessidade de partir do primitivo (folclore), seguir uma linha evolutiva, acompanhando as vicissitudes do elemento “civilizado” (as técnicas adquiridas), mantendo porém um núcleo central que demarcava uma “alma nacional. (NAPOLITANO, 2000, p.169)

O esforço em torno da unificação de uma nação de dimensões continentais passou certamente por um processo de centralização cultural a partir do qual pretendia-se criar força motriz para elevar o país ao nível das grandes nações mundiais. O rádio foi um elemento fundamental neste processo, especialmente nas décadas de 1930 e 1940, através dos discursos proferidos com frequência por Getúlio Vargas<sup>14</sup> e do alcance cada vez mais extenso deste meio de comunicação no Brasil. O rádio ampliou o alcance que a música popular já havia conquistado através dos discos que, além de funcionarem pioneiramente como meio de fixação desta expressão cultural, também serviram para ampliar seu público, antes restrito aos grupos e eventos sociais de origem.

Posteriormente, nas décadas de 1940 a 1960, o contexto político-social, ainda em uma tentativa de unificar a nação, ajudou a consagrar o samba como principal manifestação musical e ícone representativo da cultura brasileira. Nas décadas seguintes, outros gêneros como a bossa-nova, a tropicália e a MPB, de uma forma mais ampla, conquistaram nacional e internacionalmente o status de representação da cultura brasileira. Nestes gêneros opõe-se historicamente as forças da tradição e da modernização, forças estas que guardam intrinsecamente a oposição entre o nacional e estrangeiro, o popular e o erudito, o acústico e o elétrico, o rústico e o polido, entre outras tantas contradições calcadas de certa maneira ainda numa visão regional e folclorista que tende a valorizar o “primitivo” em contraposição ao efeito da mundialização e das indústrias de massa<sup>15</sup>.

No outro pólo, o da interpretação multicultural, faz-se necessário observar as diferentes manifestações locais, sua penetração na cultura regional e os processos de reinterpretação dos gêneros consagrados como nacionais. Questões relacionadas à origem geográfica e ao grupo ou classe social específica pautam discussões sobre a possibilidade de determinar gêneros genuinamente brasileiros ou como diferenciar o que é nacional do que é estrangeiro. Um violonista brasileiro tocando um tema de jazz ao violão, poderia ser considerado como estando dentro do âmbito do “violão popular brasileiro”<sup>16</sup>? E outro violonista brasileiro fazendo um arranjo livre de uma peça de Villa Lobos<sup>17</sup>? E um violonista nascido na Tunísia e radicado em Paris executando um arranjo próprio para um choro, uma bossa-nova ou um afro-samba<sup>18</sup>? Responder a essas questões de forma mais completa foge ao escopo deste artigo, mas presumir sua extensão demonstra que o conceito de brasilidade pode ser considerado como um fator indeterminado dentro da tentativa de definição do que pode ser entendido como violão popular brasileiro.

---

<sup>14</sup> A partir de 1938 o programa “Hora do Brasil” começou a ser retransmitido obrigatoriamente por todas as emissoras de rádio nacionais. O programa era utilizado como meio de o governo Vargas propagar seus feitos e falar diretamente ao povo.

<sup>15</sup> Cabe a ressalva de que mesmo ao refutar o caráter internacionalista, globalizado e/ou massificado em contrapartida ao tradicional, os produtores e agentes desta música também inserem-se no mercado da indústria de massa, utilizando-se do distintivo “tradicional” como atrativo de seu produto.

<sup>16</sup> Baden Powell tocando *All the Things you are*, *Stella by Starlight* e *My Funny Valentine* em *Apresentando Baden Powell e Seu Violão* (Universal Music - 1959) ou *Round about Midnight* em *Tristeza on Guitar* (Saba/MPS - 1967).

<sup>17</sup> Marcus Tardelli tocando *Ciranda n.º 2* de Heitor Villa-Lobos: <http://www12.senado.gov.br/jornal/edicoes/2009/03/16/conversa-de-musico-apresenta-marcus-tardelli>

<sup>18</sup> Roland Dyens gravando choros de Pixinguinha no álbum *Naquele Tempo* (GSP - 2009), *Felicidade* de Tom Jobim e *Berimbau* de Baden Powell no DVD *Anyway* (GHA - 2008).

## 6 – Considerações Finais

Com base nas discussões vistas acima, qualquer tentativa de delimitar o que significa o *violão popular brasileiro* depende, invariavelmente, de um conjunto de escolhas que determinem quais serão parâmetros delimitadores e mesmo que se faça um recorte intencional as regiões limítrofes de cada delimitação sempre serão passíveis de questionamentos com base na complexidade intrínseca à definição dos termos *popular e brasileiro*.

O violão, instrumento de origem europeia, encontrou no Brasil um terreno fértil de desenvolvimento, onde tornou-se o principal acompanhador de canções e símbolo da cultura nacional através de gêneros como o choro, o samba e a bossa-nova e de solistas com projeção internacional. O alcance internacional no ensino no jazz fez com que o violão no Brasil fosse considerado também como uma alternativa timbrística à guitarra, funcionando assim nos moldes da prática jazzística também como improvisador, além de solista e acompanhador. Estas três funções resumem a amplitude de abordagens possíveis ao instrumento dentro do contexto brasileiro.

As discussões em torno da indeterminação latente de termos como a música *popular* e música *brasileira* ampliam e dão profundidade e complexidade à discussão em torno das variáveis atuações do violão como vimos acima. O violonista profissional depara-se com tais confusões entre fronteiras, limites e definições em sua atividade artística como um campo aberto de confrontos em busca de legitimidade no qual são criados nichos de cultivo de determinado estilo ou gênero.

A universidade, enquanto instituição de ensino e pesquisa, defronta-se com esse amplo e intrincado campo de debates e tem que posicionar-se de maneira pedagógica, artística e política. Contemplar igualmente tantas manifestações culturais ligadas a um só instrumento ainda parece fora de alcance por condições estruturais, mas é preciso que, diante desse panorama, coordenadores, professores e, principalmente, alunos estejam cientes de que parte deste universo será recortada e apresentada nos cursos e os porquês, a fim de que a universidade não sirva apenas de reprodutora de uma ou outra tendência, mas de local útil de reflexão social e artística.

## Referências

ALVES DIAS, Sandro Saulo. (2010) **O processo de escolarização da viola caipira: novos violeiros (in)ventano moda e identidades**. Tese (Doutorado em Educação). USP, São Paulo.

AMORIM, Humberto. (2007) **Heitor Villa-Lobos: Uma revisão bibliográfica e considerações sobre a produção violonística**. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós- Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ANTUNES, Gilson Uehara. (2002) **Américo Jacomino “Canhoto” e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo**. 164p. Dissertação (Mestrado em Música). USP, São Paulo.

BRAGA, Luiz Otávio. (2002) **O Violão de Sete Cordas: Teoria e Prática**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora.

BOLLOS, Liliana Harb. (2008) **Considerações sobre a música popular no ensino superior**. Anais do XVII

THOMAZ, Rafael; SCARDUELLI, Fabio. (2017). O Violão popular brasileiro: procurando possíveis definições. *Per Musi*. Belo Horizonte: UFMG. p.1-18.

Encontro Nacional da ABEM. São Paulo.

BOUNY, Elodie. (2012) **Violonista de Formação Erudita do Violonista e Formação Popular: investigando diferenças na educação musical** – Dissertação de Mestrado, UFRJ, Rio de Janeiro.

CASTAGNA, Paulo; ANTUNES, Gilson. (1994) **1916: o violão brasileiro já é uma arte**. Cultura Vozes, São Paulo, ano 88, n.1, p.37-51, jan./fev. 1994.

CIRINO, Giovanni. (2005) **Narrativas Musicais: Performance e experiência na música popular instrumental brasileira**. Dissertação de mestrado – São Paulo: USP.

DUDEQUE, Norton Eloy. (1994) **História do Violão**. Curitiba, Ed. da UFPR.

ESCOLA DE MÚSICA DA UFMG, Universidade Federal de Minas Gerais. (2016) **Curso de Música com Habilitação em Música Popular. Projeto Pedagógico**. Disponível em: [http://www.musica.ufmg.br/images/Texto/Graduacao/protocolos/protocolo\\_Musicapopular.pdf](http://www.musica.ufmg.br/images/Texto/Graduacao/protocolos/protocolo_Musicapopular.pdf) Acesso em: 18/03/2016

GROVE, Dictionary. **Popular Music**. (2005)  
<http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.article.43179> (acesso em Agosto de 2015).

GRUPO DE ESTUDOS DE MÚSICA POPULAR. (1987) **A Música Popular dá o recado**. TRILHAS: Revista do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. V. 1, n. 1, jan-abr 1987. Campinas/SP

LIMA REZENDE, Gabriel Sampaio Souza. (2014) **O problema da tradição na trajetória de Jacob do Bandolim: comentários à história oficial do choro**. 443 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000936335>>.

MIDDLETON, R. (1990) **Studying popular music**. Philadelphia: Open University Press.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. (2000) **Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira**. Rev. bras. Hist. [online], vol.20, n.39, p.167-189.

NAVES, Santuza Cambraia. (1998) **O Violão Azul: Modernismo e música popular**, Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas.

PESSOA, Felipe Ferreira de Paula. (2012) **Cuidado violão: as transformações no acompanhamento dos violões nos conjuntos de choro**. Dissertação (Mestrado em Música). UNB, Brasília.

PIEIDADE, Acácio. (2005) **Jazz, Música Brasileira e Fricção de musicalidades**. Revista Opus, 11, 2005, p.197-207.

REILY, Suzel Ana. (2001) **Hybridity and Segregation in the Guitar Cultures of Brazil**. In: BENNETT, Andy; DAWE, Kevin (org). *Guitar cultures*. New York: Berg.

SANDRONI, Carlos. (2001) **Feitiço Descente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. 1a Edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

TABORDA, Márcia. (2011) **Violão de Identidade Nacional**. Ed. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro.

\_\_\_\_\_. (2004) **Violão e Identidade Nacional: Rio de Janeiro 1830/1930**. Tese (Doutorado em História Social), UFRJ, Rio de Janeiro.

ZANON, Fábio. (2006) **O violão no Brasil depois de Villa-Lobos**. In: *Música Erudita Brasileira: textos do Brasil no12*. Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, São Paulo.

ZAN, José Roberto. (2006) **Curso de Música Popular, uma ousadia**. Jornal da Unicamp, 2 de outubro de 2006.

Notas sobre os autores

**Rafael Thomaz** ([www.rafaelthomaz.com](http://www.rafaelthomaz.com)) é doutor em música pela UNICAMP, onde cursou o Bacharelado em Música Popular. É integrante do grupo Algaravia, com o qual tem dois CDs lançados. Em duo com Guilherme Lamas tem apresentado desde 2014 o show “Sinal dos Tempos”, uma homenagem ao compositor e violonista Garoto, e lança em 2018 o álbum autoral “Idas e Vindas”. Em 2015 lançou seu primeiro CD solo, “Paisagens Interiores”.

**Fabio Scarduelli** Violonista, professor e pesquisador; Mestre e Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), instituição na qual foi ainda professor substituto e realizou seu pós-doutorado com bolsa FAPESP. Mantém intensa carreira como pesquisador concertista, com abordagens que envolve repertório solo e de música de câmara. Lidera o Grupo de Pesquisa em Violão: estudos da performance, pedagogia e repertório, do qual participam estudantes e pesquisadores de diferentes instituições. Atualmente é professor Adjunto da Escola de Música e Belas Artes do Paraná / UNESPAR, em Curitiba, e professor colaborador no Programa de Pós-graduação e Música da UNICAMP, orientando trabalhos de Mestrado e Doutorado.