



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO EM ARTES

JOSÉ ANTONIO SALAZAR CANO

**O VIOLÃO SOLO EM BELÉM DO PARÁ: UMA HISTÓRIA A PARTIR DA
SISTEMATIZAÇÃO DO ENSINO NO INSTITUTO ESTADUAL CARLOS GOMES**

Belém – Pará

2015

JOSÉ ANTONIO SALAZAR CANO

**O VIOLÃO SOLO EM BELÉM DO PARÁ: UMA HISTÓRIA A PARTIR
DA SISTEMATIZAÇÃO DO ENSINO NO INSTITUTO ESTADUAL
CARLOS GOMES**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Federal do Pará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Lia Braga Vieira
Coorientador: Prof. Dr. Sidney José Molina
Júnior

Belém – Pará

2015

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFPA

Cano, José Antonio Salazar, 1980 -

O violão solo em Belém do Pará: uma história a partir da
sistematização do ensino no Instituto Estadual
Carlos Gomes / José Antonio Salazar Cano. - 2015.

Orientadora: Lia Braga Vieira;
Coorientador: Sidney José Molina Junior.
Dissertação (Mestrado) - Universidade
Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte,
Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2015.

1. Música - Pará. 2. Música instrução e
estudo. 3. Violão. 4. Instituto Estadual Carlos
Gomes. I. Título.

CDD 23. ed. 780.98115



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.

Aos vinte e seis (26) dias do mês de Junho do ano de dois mil e quinze (2015), às dezoito (18) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará reuniu-se em Sessão Pública, no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a presidência da orientadora professora doutora Lia Braga Vieira ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de **José Antonio Salazar Cano**, intitulada: **O VIOLÃO SOLO EM BELÉM DO PARÁ: uma história a partir da sistematização do ensino no Instituto Estadual Carlos Gomes**, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores Lia Braga Vieira, Líliam Cristina Barros Cohen e Carlos Augusto Vasconcelos Pires, da Universidade Federal do Pará e Sidney José Molina Júnior (coorientador), das Faculdades Integradas Alcântara Machado do Centro Universitário Faculdade de Artes Alcântara Machado. Dando início aos trabalhos, a professora doutora Lia Braga Vieira passou a palavra ao mestrando, que apresentou a Dissertação, com duração de vinte e cinco minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito Excelente, dada a recomendação de publicação integral da referida Dissertação. Esta aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Lia Braga Vieira agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata, que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo mestrando. Belém-Pa, 26 de Junho de 2015.

Profa. Dra. Lia Braga Vieira

Profa. Dra. Líliam Cristina Barros Cohen

Prof. Dr. Carlos Augusto Vasconcelos Pires

Prof. Dr. Sidney José Molina Júnior

José Antonio Salazar Cano

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas nesta dissertação, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com a expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura: _____

Local e Data: _____

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal do Pará, ao Programa de Pós-Graduação em Artes (corpo docente, discente e aos funcionários) e ao Instituto de Ciências da Arte, por tornarem possível a concretização desta pesquisa em nível institucional e acadêmico;

À CAPES, pela bolsa concedida, ainda que nos últimos meses do curso, mas que foi importante para a continuidade e desenvolvimento deste estudo;

À Dra. Lia Braga Vieira, por toda sua paciência e dedicação à pesquisa e à docência, que nestes dois anos de acompanhamento e orientações proporcionaram grande amadurecimento intelectual e acadêmico;

Ao Prof. Dr. Sidney José Molina Junior, pelos ensinamentos violonísticos transmitidos desde os tempos do bacharelado em violão do IECG, pela amizade e por toda dedicação e apoio dados com grande competência nas coorientações para esta investigação, mesmo em meio às inúmeras viagens, turnês e módulos de ensino;

À Dra. Líliam Barros Cohen, por aceitar compor a banca e desde a qualificação apresentar arguições de grande valor que colaboraram imensamente para o desenvolvimento deste trabalho;

Ao Prof. Dr. Carlos Augusto Vasconcelos Pires, por aceitar o convite em participar da banca de defesa final pública;

Ao Laboratório de História Oral em Educação Musical (LabHOEM), do PPGARTES UFPA, que colaborou para o amadurecimento da metodologia utilizada nas entrevistas;

Aos professores Antonio Carlos Braga, Idalcy Pamplona, Aluísio Laurindo Jr., Sidney Molina, Sebastião Tapajós, Nego Nelson, Salomão Habib e Glória Caputo pelos conhecimentos transmitidos por meio de suas histórias e por todo o tempo devotado às entrevistas;

Aos parceiros violonistas Guaraci Portugal, Handerson de Deus, Lucas Imbiriba e Maurício Gomes que colaboraram cedendo seu tempo e seus relatos;

Aos colegas, professores, violonistas e compositores, por cederem documentos e informações: Albery Albuquerque, Arley Silva, Avelino V. do Valle, Breno Favacho, Cibelle Donza, Emanuel Cordeiro, Fabrício Cavalcante, Felipe Andrade e Silva, Hélio Amorim, José Maria Bezerra, Juçara Dantas, Luciano Andrade, Marcelo Kayath, Ricardo Dias, Sérgio Ábalos e Ziza Padilha;

Aos grandes compositores mestres da arte do violão daqui deste “solo” que também inspiraram e colaboraram para esta pesquisa: Alcides Freitas “Mestre Catiá”, Sebastião Tapajós, Nego Nelson e Salomão Habib;

À Sabrina Oliveira da Biblioteca do IECG; à Raquel Santos e Lúcia Vale, da Biblioteca do MUFPA, e ao Prof. Alúcio, do Arquivo do Theatro da Paz, por auxiliarem na coleta de documentos;

A todos os professores do PPGARTES/UFPA, ao Prof. Dr. Áureo de Freitas pelo conteúdo adquirido na disciplina “Conhecimento, Ensino e Aprendizagem em Educação Musical” e à Profa. Dra. Sonia Chada, pelos conhecimentos aprendidos nas disciplinas “Tópicos em Etnomusicologia” e “Seminários Avançados III - Encontros de Saberes”, que também contou com a colaboração da Profa. Dra. Líliam Barros, e dos professores assistentes Jorgete Lago e Paulo Murilo do Amaral e de mestres da cultura popular;

Ao Instituto Carlos Gomes, lugar de tantas memórias que ainda me alimenta de sonhos e sons. E a tantos e tantos colegas e alunos que, nesta estrada da vida, compartilharam da paixão pela música e pelo saber no caminho à felicidade;

Aos grandes violonistas citados na pesquisa e que outrora colaboraram com minha formação violonística: Cecília Siqueira, Fábio Ramazzina, Fernando Lima, João Luiz, Paola Picherzky, Thiago Abdalla, Chrystian Dozza, ao quarteto Quaternaglia, ao Duo Siqueira Lima, Guilherme de Camargo, Marco Pereira, Paulo Bellinati, Sérgio e Odair Assad, Turíbio Santos, Henrique Pinto (*in memoriam*); e ao maestro Leo Brouwer;

Aos grandes violonistas e pesquisadores que tiveram suas obras aqui citadas servindo de referência para este trabalho: Eduardo Fleury, Daniel Wolff, Fábio Zanon, Gilson Antunes, Norton Dudeque e Orlando Fraga, dentre outros;

A todos os amigos e familiares, à Daiane Gasparetto, por segurar minha mão me guardando no canto de seus versos;

Ao meu pai Genésio, que durante todos esses anos ainda me inspira ao solar seu violão preenchendo nosso lar com seus temas e improvisos; aos meus irmãos Rafa, Eliana, Junior e Ceiza; e à memória de minha querida mãezinha Erotildes que durante minha infância, guiou meus primeiros passos neste instrumento companheiro.

Se passo minhas lembranças ao papel, é mais para que não se percam (em mim) minutos de ouro, horas que resplandecem como sóis no céu tumultuário e imenso que é a memória. Coisas que são também, como o mais, a minha vida.

José Saramago

RESUMO

A presente pesquisa tem como objeto a sistematização do ensino do violão em Belém do Pará, enfatizando o seu uso como instrumento solista. Aqui entendo por “sistematização”, a “organização” ou “ordenação” do ensino do violão quanto aos seus conteúdos e repertórios em níveis progressivos da técnica de execução solo. No Pará, o violão foi introduzido pelo colonizador português, sendo poucas as informações sobre quando, como e porquê este ensino foi sistematizado, daí a necessidade deste estudo. O objetivo geral consistiu em investigar como se deu a sistematização do ensino de violão solo na capital paraense. Os objetivos específicos buscaram apresentar breve histórico sobre a sistematização do ensino de violão solo em Belém, analisar como o violão solo foi introduzido e como vem sendo constituído, nessa cidade, ao longo de diferentes gerações e refletir sobre o legado desse processo de sistematização para a comunidade local quanto à prática de violão solo e a contribuição dos seus principais colaboradores (compositores, intérpretes e didatas) para a atual conjuntura do ensino do instrumento em Belém do Pará. A metodologia compreendeu estudo bibliográfico, análise documental e entrevistas no âmbito da história oral. Os resultados da pesquisa apontam que o violão teve desenvolvida a sua trajetória de sistematização do ensino com uma incisiva participação na construção da história da música local, sendo influenciado e influenciando as práticas artísticas, em Belém do Pará, onde rompe barreiras de preconceito e se impõe como um influente instrumento de versátil atuação em diversos gêneros da música erudita e popular e esferas sociais, dessa cidade.

Palavras-chave: Violão solo. Sistematização do ensino. Instituto Estadual Carlos Gomes. História da Música. Belém do Pará.

ABSTRACT

The present research has as object the systematization of the teaching of the guitar in Belém, Pará, emphasizing its function as a solo instrument. In Pará, the guitar has been introduced by Portuguese colonizers, and there is little information on when, how and why its teaching was systematized, hence the need for this study. The overall objective was to investigate how the systematization of solo guitar education was brought about in the state capital of Pará. The specific objectives aimed to: present a brief background on the systematization of the teaching of solo guitar in Belém, analyze how the guitar was introduced and how it has been developed, in this city, throughout different generations, and reflect over the legacy of this systematization process for the local community regarding the practices of solo guitar and the contribution of its main collaborators (composers, interpreters and educators) for the current scenario of the teaching of this instrument in Belém, Pará. The methodology consisted in bibliographical study, analysis of documents and interviews in the domain of oral history. The results of the research indicate that the guitar has had the systematization process of its teaching developed with an effective participation in the construction of the history of local music, being influenced by, as well as influencing over, artistic practices in Belém, Pará, where it breaks prejudice barriers and stands out as an influent instrument of versatile execution in several genres of classical and popular music and social circles of this city.

Keywords: Solo guitar; Teaching systematization; Carlos Gomes Institute; History of Music; Belém, Pará.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Vihuela, remanescente original do século XVI (Museu Jacquemart–André do Institute de France, Paris)	24
Figura 2	El Maestro, livro de vihuela de Luys Milan (1536)	24
Figura 3	Tó Teixeira	39
Figura 4	Fachada do Instituto Estadual Carlos Gomes	44
Figura 5	Fachada do Instituto Estadual Carlos Gomes	44
Figura 6	Violão de Maurício Gomes feito pelo <i>luthier</i> Nicola Minev (Belém, 2002)	59
Figura 7	Capa do Programa de Concerto de Formatura de Lucas Imbiriba e Maurício Gomes (2001)	68
Figura 8	Programa de Concerto de Formatura de Lucas Imbiriba e Maurício Gomes (2001)	68
Figura 9	Capa do programa do concerto de A. Barrios no Theatro da Paz em Belém-PA	104
Figura 10	Programa do concerto de A. Barrios no Theatro da Paz em Belém-PA	104
Figura 11	Capa do programa de concerto de I. Savio no Theatro da Paz em Belém-PA	105
Figura 12	Programa do concerto de I. Savio no Theatro da Paz em Belém-PA.	106
Figura 13	Capa do programa de concerto de Sebastião Tapajós no Theatro da Paz em Belém-PA	107
Figura 14	Programa de concerto de Sebastião Tapajós no Theatro da Paz em Belém-PA	108
Figura 15	Capa do programa de concerto de Turíbio Santos no Theatro da Paz em Belém-PA	109
Figura 16	Programa de concerto de Turíbio Santos no Theatro da Paz em Belém-PA	110
Figura 17	Capa do programa de concerto de Sérgio Abreu no Theatro da Paz	111

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
PROBLEMATIZAÇÃO E PERGUNTA	17
OBJETIVOS	17
JUSTIFICATIVA	18
METODOLOGIA	18
1 INSERÇÃO DO VIOLÃO COMO INSTRUMENTO MUSICAL E DE ENSINO EM BELÉM DO PARÁ	22
1.1 DAS ORIGENS NO ORIENTE ÀS TRANSFORMAÇÕES NO OCIDENTE	22
1.2 A CHEGADA AO BRASIL E A BELÉM	30
1.2.1 No Brasil	30
1.2.2 Em Belém	35
1.2.2.1 A inserção do instrumento e da prática musical na cidade a partir do século XVII	35
1.2.2.2 “Seresteiros” e “Eruditos”: os pioneiros do violão solo em Belém	38
1.2.2.3 O Instituto Estadual Carlos Gomes	43
2 SISTEMATIZAÇÃO DO ENSINO DE VIOLÃO SOLO NO INSTITUTO ESTADUAL CARLOS GOMES	47
2.1 O PANORAMA DO ENSINO DE VIOLÃO EM BELÉM DO PARÁ	47
2.2 A ENTRADA DO ENSINO DE VIOLÃO CLÁSSICO NO INSTITUTO ESTADUAL CARLOS GOMES (IECG)	51
2.3 O CURSO LIVRE DE VIOLÃO POPULAR	53
2.4 O CURSO TÉCNICO DE VIOLÃO NO IECG	56
2.5 A IMPLANTAÇÃO DO CURSO DE BACHARELADO	74
3 A PRÁTICA ARTÍSTICA DE VIOLÃO SOLO E SUA RELAÇÃO COM A SISTEMATIZAÇÃO DO ENSINO	88
3.1 REPERTÓRIOS	88
3.1.1 Repertório tradicional e eclético	88
3.1.2 Obras dos compositores locais ou produzidas na região	89
3.2 ESPAÇOS DE ESTUDO, ENSAIO, APRESENTAÇÃO	100
3.3 CONCERTOS DE VIOLÃO EM BELÉM	103
CONSIDERAÇÕES FINAIS	119
REFERÊNCIAS	123
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	126
SITES	127

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem por objeto investigativo, o processo de sistematização do ensino de violão em Belém-PA, com ênfase na modalidade solo, abrangendo aspectos históricos de ensino e práticas artísticas deste instrumento musical nessa cidade. Envolve o centenário Instituto Estadual Carlos Gomes, onde violonistas atuam ou atuaram como professores de violão e em cujo ensino predomina atualmente o repertório “erudito”.

Ao iniciar esta pesquisa, considerei necessário realizar um levantamento sobre os trabalhos publicados no país sobre a temática do ensino sistematizado do violão. A revisão da literatura abrangeu trabalhos que foram encontrados após pesquisa realizada nos bancos de dados das plataformas virtuais de instituições, entidades e órgãos da área, que publicaram os anais de eventos por elas promovidos, tais como: Simpósio Acadêmico de Violão da Escola de Música de Belas-Artes do Paraná (EMBAP), encontros da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM), congressos da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), congressos da Associação Brasileira de Performance Musical (ABRAPEM) e Fórum Violão Erudito, bem como na Revista da ABEM e na Revista Brasileira da Academia Brasileira de Música.

A busca nos anais do Simpósio Acadêmico de Violão da EMBAP foi realizada em publicações do período de 2007 a 2013. Na edição de 2007, foi encontrado o trabalho *O violão no Paraná: uma abordagem histórica e estilística*, de Mário da Silva, que tem como objetivo o estudo da produção para violão solo neste estado desde 1941, em que são catalogados 14 compositores classificados em três grupos: os nascidos entre 1916 e 1953; os compositores violonistas nascidos depois de 1953 e os compositores não violonistas nascidos depois de 1953. O artigo busca contextualizar os avanços da literatura violonística do século XX, o desenvolvimento da produção para violão no país a partir de Villa-Lobos e o contexto do violão no sul e sudeste do Brasil.

Outra pesquisa relacionada é da edição de 2008, *Américo Jacomino “Canhoto” e o início do violão solo em São Paulo*, de Gilson Antunes, que traz informações sobre as três primeiras décadas do violão solo em São Paulo, em que se destacava a produção realizada por Américo Jacomino, Augustín Barrios e Josefina Robledo para a reflexão acerca do legado que esses pioneiros deixaram para a música brasileira.

Nos anais da edição de 2009 do Simpósio Acadêmico de Violão da EMBAP, Daniel Ribeiro Medeiros apresenta *Delsuamy Vivekananda Medeiros (1938-2004): trajetória de um violão no Rio Grande do Sul*, trabalho que aborda a obra e o percurso profissional do

concertista e professor Delsuamy Vivekananda Medeiros, a partir do contexto do violão solo no Rio Grande do Sul no século XX.

A edição de 2012 trouxe o artigo *Conservatório Maestro Paulino Martins Alves: um perfil de seus alunos de violão*, de Elizeu Glomba, que apresenta um capítulo de pesquisa em andamento em que são abordadas e analisadas algumas questões relacionadas ao perfil dos alunos ligados à instituição.

Também foram averiguados os anais da ANPPOM no período de 2009 a 2013, embora se encontrem vários trabalhos sobre o violão, aqui se destaca uma pesquisa apresentada no congresso de 2013, intitulada *O percurso da prática violonística no Ceará e suas relações com a chegada do ensino de violão nas instituições de Ensino Superior do estado*, de Eddy Lincoln Freitas de Souza, que discorre acerca da prática de violão em diversos contextos, em que procurou compreender a relação dessas práticas com a inserção do ensino de violão nas principais instituições e cursos de música do estado do Ceará.

Nos anais dos encontros da ABEM, o levantamento foi efetuado no período então disponibilizado pelo site da entidade: de 2006 a 2010. Na edição de 2009, encontrei o trabalho *Conservatório de Música Joaquim Franco de Manaus: da sua implementação à transferência para a Universidade Federal do Amazonas*, de Hirlândia Milon Neves, que teve como objetivo investigar as concepções e práticas pedagógico-musicais no conservatório (CMJF). São observados aspectos referentes à implementação do CMJF pelo Governo do Estado do Amazonas, e sua transferência para a Universidade do Amazonas (UA), atualmente, Universidade Federal do Amazonas (UFAM).

Também foi encontrado na revista da ABEM o artigo *A Formação do Técnico em Música em Nível Médio na Visão de Professores de Instrumento Musical*, de Cristina Porto Costa, de 2012, onde são abordados os resultados de uma pesquisa qualitativa com professores de instrumento de um centro de educação profissional de música em que apresenta a visão do docente sobre o perfil dos cursos oferecidos, a necessidade de adaptações na grade curricular, as possibilidades de inserção de egressos, as contradições observadas e a busca por soluções e demonstra a discrepância entre a formação dada, geralmente de caráter mais tradicional e as reais possibilidades profissionais para o técnico em música.

No Fórum Violão Erudito, foi encontrado o artigo publicado em 2006 por Fábio Zanon, com o título *O violão no Brasil depois de Villa-Lobos*, no qual é apresentado um breve panorama histórico que remonta desde a sua introdução no país e o seu uso como instrumento solista, até sua profissionalização e inclusão nos currículos de conservatórios e universidades. Também aborda aspectos sociais que influíram na produção violonística brasileira, tais como

sua preferência pela classe operária imigrante, sobretudo, italianos no início do século XX; e a ditadura imposta pelo golpe militar de 1964 que perdurou até meados dos anos 1980 quando houve a abertura política. São citados os principais intérpretes, professores e as obras de maior relevância compostas por Villa-Lobos e pelas gerações seguintes até a atualidade.

De grande importância é o artigo *O violão clássico em Porto Alegre*, de Daniel Wolff (2008), publicado na Revista Brasileira, da Academia Brasileira de Música, que discorre sobre o desenvolvimento do violão clássico na capital do Rio Grande do Sul do início do século XX aos dias atuais. Observa a colaboração de grandes ícones do violão internacional, pela cidade, o ensino naquela universidade e a produção viabilizada na região.

Ainda foram encontradas, na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT), pesquisas sobre violão solo, com ênfase em repertório e técnicas de transcrição, arranjo, análise, execução e composição. No entanto, aqui destaco somente algumas dissertações de mestrado que tratam de assuntos afins a esta pesquisa.

Em *Um estudo sobre a formação e atuação do professor de violão em Santa Catarina*, de Marco Antônio de Araújo Figueiredo (2013), o objetivo é conhecer como se deu a formação acadêmica do professor de violão e compreender a relação entre sua formação e atuação profissional. Foi realizado um levantamento do tipo *survey* dividido em três temas fundamentais: o perfil do professor, a formação acadêmica e a atuação profissional. A amostra foi realizada a partir de 26 professores graduados e acadêmicos em formação em música dos cursos de Licenciatura e Bacharelado que atuam em 27 municípios do estado. O resultado da pesquisa revela que a formação do professor de violão se dá a partir da atuação profissional em diversas situações de ensino, desde o estágio docente à pós-graduação.

Outra dissertação encontrada foi de Andrei Jan Hoffmann Uller, de 2012, que tem como título *Processos de Ensino de Violão em Escolas Livres de Música: um estudo de caso das práticas pedagógicas de dois professores*, em que o autor procurou investigar como dois professores avaliam a suas próprias atuações pedagógicas em duas escolas livres de música de Blumenau, Santa Catarina. Foram identificados os perfis dos professores e seus contextos de atuação, também foram observadas e gravadas em vídeo, seis aulas e, a partir disso, foi construído um roteiro de entrevista semiestruturada com o objetivo de identificar como esses professores observam suas práticas de ensino a partir da reflexão após ação.

Também foi encontrada a dissertação *Professores de Violão Seus Modos de Ser e Agir na Profissão: um estudo sobre culturas profissionais no campo da Música*, de Alexandre Vieira (2009). Aqui, foram entrevistados oito professores de violão que atuam em Porto

Alegre, dos quais a prática profissional varia de dois a vinte e cinco anos de experiência em diversos espaços de atuação. A coleta de material foi realizada por meio de entrevistas semiestruturadas baseadas em relatos orais e diários de campo e uma das conclusões é que os professores de violão compartilham de um aspecto da cultura profissional, que é transmitida no decorrer da socialização profissional. Cultura essa entendida como um processo contínuo que tem início nos primeiros contatos com a atividade e se estende por toda a carreira, sendo apropriada e reinventada por cada indivíduo no desenvolvimento de sua própria identidade profissional.

Ainda foi avistada a tese de doutorado de Gilson Uehara Gimenes Antunes, de 2012, apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, com o título de *O violão nos programas de pós-graduação e na sala de aula: amostragem e possibilidades*. O trabalho procurou localizar, ler e analisar teses e dissertações de mestrado e doutorado sobre o violão escritas e defendidas entre 1991 e 2007. Também buscou observar as aplicações didáticas desses trabalhos como auxílio a professores e alunos, bem como trazer um material de referência para o estudo de pesquisadores e do público em geral.

As informações obtidas a partir dos trabalhos levantados sobre a temática no país demonstram a importância de realizar a presente pesquisa e indicam alguma luz para utilização de determinadas ideias similares, tais como a do levantamento histórico, estilístico e pedagógico do violão solo encontrado em Zanon (2006) no Brasil, Silva (2007) no estado do Paraná, Wolff (2008) em Porto Alegre, Antunes (2008) em São Paulo e Medeiros (2009) no Rio Grande do Sul.

Outra ideia que se assemelha a desta pesquisa e que serve de referência é a dos trabalhos de Souza (2013) e de Glomba (2012), pois tratam dos aspectos históricos e da inserção do ensino do violão solo em instituições, assim como o trabalho de Uller (2012) que trata do ensino de violão em cursos livres de música. Também há as ideias relacionadas a concepções, práticas pedagógicas, transformações e história de instituições de ensino musical, que se encontram em Neves (2009).

No que diz respeito à formação profissional de instrumentistas em cursos técnicos de música, como é o caso do Instituto Estadual Carlos Gomes, foi encontrado o artigo de Costa (2012). Quanto às temáticas sobre a formação, atuação e perfil dos professores, se conectam com esta pesquisa os trabalhos de Vieira (2009) e de Araújo Figueiredo (2013).

Por fim, Antunes (2012), observando a dificuldade de localizar pesquisas relacionadas ao violão e ao seu ensino, faz um levantamento analítico, no qual é possível encontrar algumas das referências citadas na presente investigação.

PROBLEMATIZAÇÃO E PERGUNTA

Observa-se uma lacuna quanto às investigações relacionadas à história do violão solo e seu papel na formação musical da sociedade belenense. Tal aspecto é notório quando se questionam os concluintes dos cursos de violão do Instituto Estadual Carlos Gomes (doravante IECG), um dos principais estabelecimentos de ensino local da música, em documento datado de 1895.

Na maioria dos casos, eles conhecem pouco sobre a origem e desenvolvimento do instrumento, sobretudo no que diz respeito à produção viabilizada na região; com efeito, para uma formação mais contextualizada, é de suma importância para estudantes e profissionais da área compreender como se constituiu o panorama do violão, neste caso, em Belém do Pará.

Nesse âmbito, a pesquisa tem como pergunta: como se deu a sistematização do ensino de violão solo na capital paraense, considerando a possibilidade de que a constituição do panorama local do violão esteja relacionada ao seu ensino?

Dessa interrogativa emergiram algumas questões norteadoras da investigação:

Como este ensino foi introduzido em Belém do Pará?

Como este instrumento foi inserido no espaço de ensino musical especializado do Instituto Estadual Carlos Gomes?

Qual legado esse processo de sistematização tem deixado para a comunidade local quanto à prática de violão solo?

Qual a contribuição dos seus principais colaboradores (compositores, intérpretes e didatas) para a atual conjuntura do ensino do instrumento em Belém do Pará?

OBJETIVOS

Os presentes objetivos estão relacionados à pergunta e questões desta pesquisa.

Assim, como objetivo geral, pretendi:

– Investigar como se deu a sistematização do ensino de violão solo na capital paraense.

Quanto aos objetivos específicos, tive em vista:

– Apresentar breve histórico sobre a sistematização do ensino de violão solo em Belém.

– Analisar como o violão solo foi introduzido e como vem sendo constituído, nessa cidade, ao longo de diferentes gerações.

– Refletir sobre o legado desse processo de sistematização para a comunidade local quanto à prática de violão solo e a contribuição dos seus principais colaboradores

(compositores, intérpretes e didatas) para a atual conjuntura do ensino do instrumento em Belém do Pará.

JUSTIFICATIVA

Justifico o meu interesse na pesquisa acerca do ensino de violão em Belém do Pará não apenas devido à escassez de material desta ordem, mas também à minha atuação como violonista e professor do curso livre de violão popular e das disciplinas “Prática Instrumental” e “Música de Câmara” do curso Técnico de Violão Clássico do Instituto Estadual Carlos Gomes.

Observei, ao entrar em contato com alunos, ex-alunos e professores de violão das duas principais instituições de ensino de violão da capital paraense, Instituto Estadual Carlos Gomes e Escola de Música da Universidade Federal do Pará (doravante EMUFPA), que ambas se dedicam principalmente ao estudo da técnica e de repertório, havendo certa carência de investigações relacionadas à história local do instrumento e de seu ensino. Tal aspecto é notório perante os concluintes desses cursos, que, em muitos casos, conhecem pouco sobre a origem e desenvolvimento do violão, sobretudo, no que diz respeito à produção viabilizada na região.

Entendo que para uma formação mais sólida e completa é de suma importância para estudantes e profissionais da área compreender como se constituiu o panorama do violão em Belém do Pará. Nesse sentido, este trabalho deve tornar-se fonte de conhecimento sobre um capítulo da história deste instrumento musical para os estudantes e profissionais da área, pois identifica acontecimentos e personalidades que integraram fatos sociais musicais de um período determinado da história do violão, e representam um estilo e inclinação na sistematização do ensino de violão solo na capital paraense. Desse modo, este texto deve oportunizar a compreensão de como este ensino foi introduzido e como vem sendo desenvolvido ao longo de diferentes gerações.

Enfim, o estudo das informações sobre como foi desenvolvido esse ensino na cidade, além da reflexão sobre a contribuição dos seus principais colaboradores (compositores, intérpretes e didatas) em muito deve contribuir para a compreensão e tomadas de decisão em relação à atual conjuntura do ensino do violão em Belém do Pará.

METODOLOGIA

Esta pesquisa comporta a sistematização do ensino do violão em Belém do Pará, situando-o como prática social histórica e materialmente construída.

A compreensão da “música como cultura”, constituída na prática social da qual não pode ser desvinculada, exige nesta pesquisa uma interface da Educação Musical com a História. Logo, a metodologia desta investigação abrange estudo bibliográfico de obras no campo da Musicologia Histórica no que tange à música europeia e brasileira, visando à compreensão da música paraense, esta última com o intuito de identificar e refletir sobre os principais fatos e nomes ligados à sistematização do ensino do violão em Belém do Pará, isto porque, segundo Le Goff (2003), o conhecimento histórico contribui para a compreensão da realidade presente.

Esta investigação se inspira na pesquisa documental e bibliográfica de Salles (1980; 2005; 2007), que realizou ampla análise da história da música no Pará num âmbito geral abrangendo “popular” e “erudito”¹ para compreender e demonstrar qual foi o papel da música na formação cultural da sociedade paraense. Em Habib (2013), buscaram-se elementos da história local do violão a partir da vida e obra do violonista e compositor Tó Teixeira (1895-1982). A pesquisa também se sustenta no trabalho de Vieira (2001; 2012) que aborda a formação e a atuação do professor de música em Belém do Pará, além deles, trabalhos importantes para esta pesquisa são os realizados por Nogueira (1991) e Dudeque (1994), entre outros, sobre a história do violão desde as suas origens.

O trabalho de Dudeque (1994) trata sobre a história do violão, cujo principal objetivo foi apresentar a evolução dos instrumentos de cordas dedilhadas que antecederam o violão e a música para eles escrita desde o século XVI. Para definir melhor as características de diferentes regiões, os compositores e instrumentos estudados foram divididos em escolas de acordo com o país de origem. Além da trajetória dos autores, são abordados repertório, sistemas de notação, afinações e métodos escritos e se comenta, também, sobre a transição dos estilos, as transformações ocorridas na construção dos instrumentos até se chegar à forma atual do violão moderno e a maneira como a tradição foi transmitida e propagada pelo mundo.

Já Nogueira (1991), trata da evolução do violão na história da música, apresentando registros de instrumentos similares em diversas partes do mundo desde a Antiguidade.

Além de estudo bibliográfico, foi desenvolvida análise documental a partir de coleta de dados realizada em acervos, dentre os quais se destacam os das bibliotecas do Instituto Estadual Carlos Gomes, do Museu da Universidade Federal do Pará (Acervo Vicente Salles) e

¹ Nesta pesquisa, os termos “popular”, “erudito” e “clássico” correspondem exclusivamente ao uso dos autores e documentos utilizados como fonte. Não é objetivo deste estudo definir estes termos, ainda pouco esclarecidos pelas disciplinas especializadas em sua definição.

do Arquivo do Theatro da Paz para estudo de documentos, como atas, cartas, contratos, discos, gravações, folders, fotos, partituras e programas de concertos.

Para esta pesquisa, foi adotada ainda a história oral como metodologia, pois segundo Thompson (1992, p. 302), “A vida individual é o veículo concreto da experiência histórica [...] a evidência, em cada história de vida, só pode ser plenamente compreendida como parte da vida como um todo”.

A história oral é construída a partir da análise cruzada, onde a evidência oral é considerada como fonte de informações a partir da qual se organiza um texto expositivo em que existe a possibilidade de associar a análise com a apresentação de histórias de vida. Para Alberti (2005), como método de pesquisa, a história oral não é um fim em si mesma, mas sim uma forma de conhecimento, em que sua utilização se justifique no contexto de uma investigação científica articulada a um projeto de pesquisa.

Já Meihy (2011, p.72), diz: “Como método, a história oral se ergue segundo alternativas que privilegiam as entrevistas como atenção essencial dos estudos. Trata-se de centralizar os testemunhos como ponto fundamental, privilegiado, básico, das análises”, ela é dotada de fundamentos e princípios teóricos, em que a oralidade é o elemento principal a ser conduzido pelo objeto da pesquisa.

Muitos indivíduos ligados ao ensino e prática do violão solo que acompanharam o processo de sistematização do ensino de violão solo em Belém se encontram vivos e gozando de boas condições físicas e mentais, e pelos seus testemunhos podem colaborar com informações de grande relevância.

Para ter acesso a essas informações, foi relacionada uma lista de entrevistados em potencial, composta por violonistas professores e ex-professores do Instituto Estadual Carlos Gomes. Assim, foram entrevistados: Sebastião Tapajós (Santarém-PA, *1942), Nelson Batista Ferreira, o Nego Nelson (Belém-PA, *1949), Antônio Carlos Braga, o Careca (Belém-PA, *1958), Sidney Molina (São Paulo-SP, *1964), Salomão Habib (Belém-PA, *1965), Idalcy Pamplona Filho, o Cizinho (Belém-PA, *1967), Handerson de Deus Barbosa (Belém-PA, *1973), Aluísio Laurindo Júnior (Vitória-ES *1972), Guaraci Portugal (Belém-PA, *1974) e Maurício Gomes (Belém-PA, *1981). Também foi entrevistada a ex-diretora da instituição, a pianista e professora Glória Caputo e um aluno egresso formado no Curso Técnico de Violão Clássico em 2001, Lucas Imbiriba (Belém-PA, *1983).

Foi elaborado um roteiro sobre o tema tendo em vista obter informações a respeito de suas formações, seus mestres, suas atuações como instrumentistas e professores de violão, enfim, suas biografias, conjunturas sociais e históricas em ordem cronológica. Esses roteiros

contêm perguntas semiestruturadas, contemplando perguntas comuns a todos os entrevistados a partir de elementos, como a história, o ensino e a prática de violão solo na cidade.

Para o maior controle de todas as etapas por onde passam os depoimentos foi criada uma ficha de entrevista, iniciada ainda na preparação da entrevista, contendo diversas informações como nome, apelido ou nome artístico, endereço e telefone do entrevistado e nomes dos entrevistadores. Também foi utilizado um caderno de campo onde foram anotadas diversas observações sobre os entrevistados, a relação de cada um deles com o entrevistador mesmo antes do primeiro contato e os motivos de eles estarem relacionados como entrevistados.

Todas as entrevistas foram realizadas por meio de gravação em áudio e/ou vídeo e, posteriormente, transcritas e analisadas. Todos os procedimentos foram executados com total consentimento dos entrevistados que concordaram em assinar um termo de autorização para uso desses dados na pesquisa.

Por fim, devo registrar que, no decorrer da pesquisa, foi criado o Laboratório de História Oral, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA coordenado pela Profa. Dra. Lia Braga Vieira. As trocas, discussões e o contato com a literatura específica permitiram um maior aprofundamento sobre a metodologia da história oral que foi fundamental para a elaboração e planejamento das entrevistas e demais procedimentos realizados no desenvolvimento da pesquisa.

Em síntese, este estudo possui três dimensões, que foram desenvolvidas em três seções ou capítulos, quais sejam:

- dimensão histórica que reflete sobre a inserção social do violão como instrumento musical e de ensino musical na Europa, no Brasil e em Belém do Pará, do qual aqui se apresenta um recorte;
- dimensão do ensino, na qual se propõe descrever como este foi sistematizado no IECG;
- dimensão da prática de violão solo, quanto ao legado que aquele processo de sistematização tem deixado para a comunidade musical e social local, refletindo-se sobre a contribuição dos seus principais colaboradores (compositores, intérpretes e didatas) para a atual conjuntura do ensino do instrumento em Belém do Pará.

1 A INSERÇÃO DO VIOLÃO COMO INSTRUMENTO MUSICAL E DE ENSINO EM BELÉM DO PARÁ

Santa Maria de Belém do Grão-Pará foi fundada em 1616. Um século antes, na Europa, via-se surgir o instrumento precursor imediato do violão, que levaria três séculos para tornar-se um dos instrumentos mais populares nessa cidade. Antes de dar início ao tópico que trata de sua presença em Belém, como instrumento musical e de ensino musical, sua trajetória histórica do Oriente ao Ocidente e no Brasil é brevemente narrada neste capítulo.

Embora o senso comum perceba o violão como um instrumento associado à prática “popular” intuitiva, este capítulo demonstra em seu primeiro tópico como, desde as origens, inúmeros métodos e peças foram compostos para o seu ensino e, por conseguinte, para um sistematizado desenvolvimento técnico e artístico solo neste instrumento. Como efeito, o segundo tópico evidencia no Brasil, vários solistas virtuosos no âmbito “erudito”. Antes, porém, esse tópico permite entender as razões pelas quais o violão se destaca no âmbito da música “popular” brasileira como instrumento acompanhador e de prática de conjunto. No terceiro tópico, essa realidade é confirmada no contexto de Belém, quer na prática musical do violão, quer na prática do seu ensino tardiamente desenvolvido no âmbito conservatorial.

1.1 DAS ORIGENS NO ORIENTE ÀS TRANSFORMAÇÕES NO OCIDENTE

Segundo Nogueira (1991), a história do instrumento que atualmente é conhecido como “violão” no Brasil, começou a desenvolver-se por volta de 1900-1800 a.C., encontraram-se registros de instrumentos similares na Babilônia antiga, Egito, Roma e Grécia. Na Europa, durante a Idade Média, o primeiro instrumento de cordas dedilhadas aparece, aproximadamente, em 300 d.C. e apresentava um longo braço acoplado a uma caixa acústica arredondada, também se encontram outros, com o braço do mesmo tamanho do corpo de forma retangular que podiam variar no número de cordas.

No final do século XIV, são encontradas em igrejas da Espanha, França e Inglaterra descrições de um instrumento que possuía ligeiras curvaturas nas laterais e que deu origem à guitarra e havia uma clara diferenciação: a “guitarra latina” derivada da “khetara grega”, também conhecida como “fidícula”, a qual durante o domínio do Império Romano foi denominada “cítara romana”, ela possuía o corpo no formato do número 8, o fundo plano e era tocada com a mão, enquanto que a “guitarra mourisca”, derivada do alaúde árabe, tinha o corpo oval e era tocada com um plectro.

Na conferência intitulada *La guitarra y su História*, ocorrida em Paris no ano de 1928, o guitarrista espanhol discípulo de Tárrega, Emílio Pujol (1886-1980), apresentou as duas principais teorias sobre a origem do violão: na primeira, o violão derivou da “khetara grega”, a qual em meados do século I d.C. teria sido levada para a Península Ibérica pelos romanos e lá recebeu uma série de modificações. De acordo com a segunda teoria, o violão provém do alaúde, possivelmente transportado durante a invasão moura à Espanha no século VIII (NOGUEIRA, 1991).

Dudeque (1994) e Turnbull (1991), explicam que, no século XVI, ocorreu na Espanha o surgimento da “vihuela” – chamada de “viola” por portugueses e italianos – e dos primeiros métodos escritos para tocá-la, o que facilitou a transmissão desse conhecimento às gerações seguintes. Esta possuía a caixa acústica no formato de 8, seis cordas duplas e podia ser de três tipos diferentes: “vihuela de arco”, friccionada com arco; “vihuela de peñola”, pulsada com um plectro; e a “vihuela de mano”, tocada com os dedos, que teve maior popularidade na Espanha do século XVI espalhando-se por vários países da Europa.

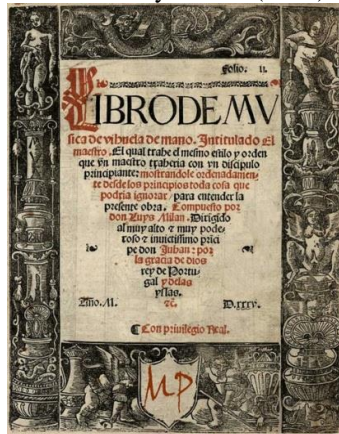
O método de “vihuela de mano” mais antigo que se tem notícias publicado na Península Ibérica chama-se *Libro de Música de vihuela de mano intitulado El Maestro* (1536), de Luys Milan (1500-1561?); outros que chegaram até a época atual são: *Seys Libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela* (1538), de Luys de Narváez; *Tres Libros de Música en cifra para vihuela* (1546), de Alonso Mudarra; *Libro de Música de vihuela intitulado Silva Sirenas* (1547), de Enríquez de Valderrábano; *Libro de Música de Vihuela* (1552) de Diego Pisador; *Libro de música para Vihuela intitulado Orfhénica Lyra* (1554), de Miguel de Fuenllana, e o livro de música em cifras para vihuela intitulado *El Parnaso* (1576), de Esteban Daza. Além do repertório desses sete autores vihuelistas, existem mais três livros complementares: *Libro de cifra nueva* (1557), de Luys Venegas de Henestrosa; *Arte de tañer fantasia* (1565), de Thomás de Sancta Maria; e *Obras de música para tecla, arpa y vihuela* (1578), de Antonio Cabezón.

Figura 1 – Vihuela, remanescente original do século XVI (Museu Jacquemart-André do Instituto de France, Paris)



Fonte:
<http://www.classicalguitarcanada.ca/2012/the-vihuela-history-and-style-part-one/>

Figura 2 – *El Maestro*, livro de vihuela de Luys Milan (1536)



Fonte:
<http://musicologicus.blogspot.com.br/2010/09/milan-el-maestro-tome-i-musica-de.html?m=1>

Wade (2001) informa que no mesmo período existia ainda a *vihuela* de quatro ordens, também conhecida por uma variedade de nomes dependendo da localidade, assim, era chamada de *guitarra* na Espanha, *chitarra de sete corde* ou *chitarrino* na Itália, *guitarre* ou *guitarne* na França e *gittern* na Inglaterra. Este instrumento é descrito na *Declaración de*

Instrumentos Musicales, de Juan Bermudo (Ossuna, 1555), com dimensões um pouco menores que a *vihuela*, utilizando a mesma afinação, ou seja, excluindo a primeira e sexta ordem. Menções a esses instrumentos são feitas ainda nos *Tres Libros*, de Mudarra (Sevilha, 1546), no *Libro de Música*, de Pisador (Salamanca, 1552) e também no *Orphenica Lyra*, de Fuenllana (Sevilha, 1554).

Dudeque (1994) diz que são encontradas referências na Itália em *Opera Intitolata Contina* (1549), de Melchiore de Barberiis; no tratado *Della Pratica Musica* (1601), de Scipione Cerreto, e também na coleção anônima *Conserto Vago* (1645). A França foi um dos locais em que esse instrumento recebeu maior atenção, aí encontra-se *Tablature de Guiterne* (1550), *Le Premier Livre* (1552), *De Guiterne* (1552) e o *De Guyterne & De la Cistre* (1553), todos de Guillaume Morlaye (1510-1558); *Le Troysiesme... De Guiterne* (1551) e *Livre de Tablature de Guiterne* publicado na década posterior, ambos por Simon Gorlier (1550-1584); *Quart Livre... De Guiterne* (1553), de Gregoire Brayssing; *Premier Livre de Tablature de Guiterre* (1551), *Tiers Livre de Guiterne* (1552), *Cinquiesme Livre de Guiterre* (1554) e *Second Livre de Guiterre* (1556) e duas impressões do tratado *Briefve et facile instruction por apprendre la tablature a bien accorder, conduire et disposer la main sur la guiterne* (1551 e 1578), todos de Adrian Le Roy. Também encontram-se alusões a esta pequena guitarra na Inglaterra em *Booke of New Lesson for the Cittern and Gittern* (1652), de Jhon Playford.

Dudeque (1994), Wade (2001) e Turnbull (1991) referem-se ainda à guitarra de cinco ordens, que durante o século XVII ficou conhecida como guitarra barroca. Também há informações sobre este instrumento na *Declaración de Instrumentos Musicales*, de Bermudo. As mais antigas citações deste instrumento são feitas em *Orfenica Lira* (1554), de Miguel Fuenllanas; *Guitarra Española* (1596), de Juan Carlos Amat (1572–1642) e também em *Método mui facilíssimo para aprender a tañer la guitarra a lo español* (1626), de Luis Briçeyño. O repertório para esses instrumentos é dividido em três principais escolas apoiadas na procedência de cada compositor.

Os autores explicam que, na Espanha, essa produção é iniciada por Juan Carlos Amat, em seu método *Guitarra Española* (1596), que influenciou obras como o livro de Andrés de Sotos de 1764 e também *Reglas y advertencias generales* (1752 e 1774), de Pablo Minguet y Yrol; *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra con variedad y perfección* (1640 e 1645), do português Nicolas Doizi de Velasco; *Instruccion de musica sobre la guitarra spañola* (1674), de Gaspar Sanz (1640–1710); *Luz y norte musical* (1677), de Don Lucas Ruyz de Ribayaz; *Poema Harmonico* (1694), de Francisco Guerau e *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* (1714), de Santiago de Murcia.

Os mesmos autores dizem que, na Itália, se destacam as obras *Intavolatura de chitarra spagnola, libro secondo* (1629); *Primo, Secondo, terzo libro de la chitarra spagnola* (1630), ambos de Giovanni Paolo Foscarini; *De Gli scherzi armonici* (1639); *Varii capricci per la ghitarra spagnola* (1643); *La Guitarre Royale dediée au Roy de la Gran Bretagne* (1671), de Francisco Corbeta (1615-1681); *Corona di vaghi Fiori* (1627) e *Cespuglio di varii fiore* (1635), de Giovanni Battista Abastessa (1600-?); *Libro primo di chitarra spagnola* (1640); *Secondo Libro di chitarra* (1655); *Table pour apprendre facilement à toucher le théorbe sur la basse continue* (1669), de Angelo Michele Bartolotti; *Capricci armonici sopra la chitarriglia spagnuola* (1646); *Nuove Suonate di chitarriglia spanuola piccicate, e battute...opera seconda* (1650); *Nuova Scielta di capricci armonici e suonate musicali in vari tuoni opera terza* (1651); *Soavi concertti di sonate musicali per chitarra spagnuola, opera quarta* (1659); *Novi capricci armonici musicali...opera quinta* (1674); *Nuovi Sovavi concertti... et altre... a due violine e basso... opera sesta* (1680) e *Armonici toni... op.7* (1684), de Giovanni Battista Granata; *Capricci armonici sopra la chitarra spanola* (1692), de Ludovico Roncalli; além de outros autores, como Giulio Banfi, Francesco Coriandoli, Francesco Asioli, Domenico Pellegrini, Carlos Calvi, Agostino Trombetti.

Wade (2001) cita ainda *Sonate di chitarra spagnuola francese* (Florence), de Antonio Carbonchi; *Nuevo modo... de la guitarra...* (Napoles), de Nicolao Doizi de Velasco (1590-1659); e *Lo scrigno armonico*, de Stefano Pesori.

Na França, segundo Dudeque (1994) e Turnbull (1991), há o *Livre de Guitarre dedié ao Roy* (1682) e *Livre de pièces pour la guitarre* (1686), 3^{eme} *Livre de pièces pors la guitarre* (1689), de Robert de Visée (1660-1724) discípulo de Corbetta; *Pièces pour Guitarre*, de Remy Médard também discípulo de Corbetta; *Nouvelle Découvertes sur la Guitarre* (1705), de François Champion (1680-1748); *Pièces de guitairre à battre et à pinser* de François Martin; *Livre de guitare et autres pièces de musique* (1680), de Henri Grénerin; *Douze ouvertures pour la guitare op.5* (1688), *Les Principes de la guitarre* (1690 e 1696) e *Nouveaux principes pour la guitarre* (1699), de Nicolas Derosier; e também *Recuel de pièces de guitarre* (1729), de François Le Cocq.

Dudeque (1994) informa que a partir da segunda metade do século XVIII, as guitarras de quatro e cinco ordens passaram por intensas transformações: definiu-se melhor a afinação, adicionaram-se *bourdons* à 4^a e 5^a ordens e, mais tarde, foi acrescentada a 6^a ordem.

O primeiro método para esse instrumento foi *Obra para guitarra de seis ordenes* (1780), de Antonio Ballesteros; sucedido por *Principios para tocar la guitarra de seis ordenes* (1792), de Federico Moretti (1765-1838); *Arte de tocar la guitarra spañola por*

música (1799), de Fernando Ferandière, o primeiro a ensinar guitarra pela leitura do pentagrama. Há também *Escuela para tocar con perfeccion la guitarra de cinco y de seis ordenes* (1799), do português Antonio Abreu, e *Arte, reglas armónicas para aprehender a templar y puntear la guitarra española de seis ordenes* (1799), de Juan Manuel Garcia Rubio.

Na transição do século XVIII para o XIX, além da guitarra de seis ordens duplas, também foi observado por Dudeque (1994) a existência de uma guitarra com seis cordas unitárias, que segundo Emílio Pujol tem como seu precursor o Padre Basílio (Miguel Garcia). Este instrumento era conhecido como “Guitarra francesa”, porém, em Portugal, a guitarra de seis ordens passou a ser chamada de “violão”, pois possuía as mesmas características da viola sendo de proporções um pouco maiores, estabelecendo-se, assim, a diferença entre o violão e a guitarra portuguesa, outro instrumento muito popular nesse país.

Nesse contexto, na escola espanhola, Dudeque (1994) destaca o *Nuovo Método de Guitarra* (1843), de Dionísio Aguado (1784-1849), que foi discípulo do Padre Basílio, tido como um dos precursores do uso de unhas da mão direita e também inventor do *tripodion*, um tipo de acessório utilizado para apoiar o instrumento; *Méthod pour la Guitare* (1830), de Fernando Sor (1778-1839), considerado o tratado mais completo do instrumento do século XIX; *Overture to Semiramide* de Francisco Trinidad Huerta (1804-1875); e o *Tratado de Harmonia aplicado a guitarra* (1852), de Antonio Cano (1811-1897), discípulo de Aguado.

Na escola italiana, o autor informa que se sobressaem compositores, como Felipe Gragnani (1767-1812); Ferdinando Carulli (1770-1841) que além de compor mais de 300 obras para guitarra e um método utilizado ainda hoje, escreveu *L'harmonie appliquéé à la guitare* (1825); Francisco Molino (1775-1847), com seu *Nouvelle Méthod Complétte por Guitare ou Lyre*; Mauro Giuliani (1781-1829), considerado na Itália como o maior nome da guitarra clássica com cerca de 150 obras para o instrumento dentre as quais a *Gran Sonata Heroica op.150*; Nicolo Paganini (1782-1840), que se dedicou ao estudo exclusivo deste instrumento durante parte de sua vida; Luigi Legnani (1790-1877) tido como um dos maiores virtuosos do instrumento no século XIX, escreveu o *Metodo per impare a conoscere la musica e suonare la chitarra op. 250*; Matteo Carcassi (1792-1853) que dentre inúmeras obras, os seus *Estudos Melódicos e Progressivos Op. 60* se distinguem por seu valor pedagógico ainda na atualidade; Marco Aurélio Zani de Ferranti (1808-1878) com suas *6 Nocturne Bibliques op.3*; e Giulio Regondi (1822-1872), com *Introduction et Caprice op. 23*.

Na escola francesa, o autor destaca Napoleon Coste (1805-1883), discípulo de Sor, que escreveu cerca de 53 obras, em que se ressaltam os seus *25 Etudes de Genre op. 38*; e

François de Fossa (1775-1849) considerado o criador dos harmônicos artificiais, que dentre algumas poucas obras, traduziu o método de D. Aguado para o francês.

Dudeque (1994) afirma que a Escola Vienense tem como principais autores, Simon Molitor (1766-1848), que em meio a sua extensa obra realizou a compilação de um método para guitarra; Leonhard Von Call (1767-1815), que dedicou grande parte de sua obra a amadores; Wenceslau Matiegka (1773-1830) com destaque às suas variações para guitarra *op. 5, 6, 10 e 15*; Anton Diabelli (1781-1858), que de sua grande obra, pode-se salientar as três sonatas para guitarra, além de ter sido um importante editor com a firma Cappi & Diabelli; e Johan Kaspar Mertz (1806-1856), famoso virtuose húngaro radicado em Viena, de cujas inúmeras peças se destacam *3 Morceaux op. 65*, premiada num concurso de composição para guitarra em 1856.

Na Escola Alemã, o autor evidencia Christian G. Scheidler (1752-1858) considerado último alaudista e primeiro entre os guitarristas da Alemanha; Joseph Küffner (1776-1856), com sua obra de caráter didático e fácil execução; Henrich Marschner (1796-1861), importante compositor de óperas, de cuja pequena obra para guitarra é relevante citar *12 Bagatelles op.4*; e Carl Maria Von Weber (1786-1826), também compositor de óperas com uma pequena produção para guitarra, destacando-se *Divertimento* de 1816.

Na Inglaterra, o mesmo autor ressalta o polonês Felix Horetzki (1800-1871), com uma vigorosa atividade pedagógica, sendo importante citar, de sua obra, a peça *Grand Fantasia op.14*; Ferdinand Pelzer (1801-1860), alemão radicado em Londres, que escreveu dois métodos, dos quais se destaca *Instructions for the Spanish Guitar* – sua filha Catherine Josepha, considerada prodígio, realizou duos com o ainda menino Giulio Rigondi; e Madame Sydney Pratten (1821-1895), uma das mais importantes professoras do instrumento naquele país, com seus dois métodos, dentre os quais se encontra *The Guitar Simplified*.

Dudeque (1994) e Summerfield (2003) revelam que, no final do século XIX, o *luthier* espanhol Antonio Torres Jurado (1817-1892), inspirado pelo virtuoso guitarrista Julián Arcas (1832-1882), realizou uma série de modificações na estrutura do instrumento ampliando suas possibilidades sonoras. Esse período tem como maior destaque no panorama violonístico a obra do espanhol Francisco Tárrega (1852-1909), considerado precursor da Escola Moderna de Violão, disseminada por seus principais discípulos, dentre os quais: Miguel Llobet (1878-1938), considerado o mais famoso e virtuoso; Emilio Pujol (1886-1980) musicólogo, divulgou obras de vihuelistas por meio de transcrições e escreveu o método *Escuela Razonada de Guitarra* com os fundamentos da escola de Tárrega; e Josefina Robledo (1897-1972) que divulgou esta escola pela América Latina.

Na atualidade, observando os séculos da trajetória histórica do violão, percebo que diversos elementos, como as transformações organológicas, o desenvolvimento do repertório, a publicação de métodos e, como efeito, o desenvolvimento da técnica e alterações da notação, entre outros aspectos transmitidos por gerações por meio da tradição escrita e oral, representam o legado de seus autores/compositores, disseminado em conferências oriundas de pesquisas musicológicas. Sobretudo, sinalizam processos sistematizados de ensino do violão solo e dos instrumentos que foram seus precursores.

Esse legado foi disseminado pelo mundo, e à medida que ultrapassou as fronteiras da Europa e avançou em direção a outros continentes, entrou em contato com diferentes culturas e se mesclou a novos componentes musicais que a ele se somaram permitindo sua renovação e continuidade.

Desse modo, encontra-se uma diversidade de compositores e autores de métodos também nas Américas, dentre os latinos, pode-se destacar a obra revolucionária do brasileiro Heitor Villa-Lobos (1887-1959), sobretudo os seus *12 Estudos para violão* dedicados ao famoso virtuose espanhol Andrés Segóvia (1893-1987).

Para Fraga (2007) – dentre outros que poderiam ser citados –, estes estudos são de grande relevância tanto no aspecto técnico quanto no musical, e estão entre as primeiras obras modernas de concerto significativas, precedidas somente por *Hommage pour le Tombeau de Debussy* de Manuel de Falla (1920), cuja série é conteúdo obrigatório do repertório violonístico e representa a síntese estética do compositor.

Há também o trabalho realizado pelo uruguaio Abel Carlevaro (1916-2001), que segundo Wolff (2001), é considerado um dos principais personagens da didática violonística do século XX, pois pesquisou e racionalizou diversos elementos técnicos da performance do instrumento, inaugurando uma nova escola que propõe um desenvolvimento gradativo e consciente do aprimoramento mecânico, baseado na auto-observação e no conhecimento dos músculos do corpo humano, princípios divulgados em seu livro *Escuela de la Guitarra – Exposición de la Teoría Instrumental* complementado por exercícios em sua *Série Didáctica Para Guitarra, Cuaderno 1 – Escalas Diatónicas, Cuaderno 2 - Técnica de la mano Derecha, Cuaderno 3 – Técnica de la mano Izquierda; e Cuaderno 4 – Técnica de la mano Izquierda (Conclusion)*.

Neste âmbito, outro compositor que ocupa um lugar de grande destaque é o cubano Leo Brouwer (*1939), pois, segundo Dudeque (1994), sua obra para violão é considerada como uma das mais importantes da atualidade, e se divide em três períodos: a primeira fase (1956-1964), na qual se situam suas primeiras composições que utilizam elementos da música

folclórica cubana e latino-americana, com os ritmos sincopados do *tresillo* e *quintillo*, dentre estas *Preludio* (1956); *Dança Característica* (1958); a série *Estudios Sencillos* (1960-1961) e *Elogio de la Danza* (1964); a segunda fase inicia em 1968 e se caracteriza pela influência da música de vanguarda com sonoridades e técnicas inovadoras para o instrumento, como formas musicais não tradicionais, aleatoriedade, experimentos com timbres, articulações, notação, *cluster* e sons de altura indeterminada, em que estão obras, como *Canticum* (1968); *La Espiral Eterna* (1970); *Memórias del Cimarrón* (1970); *Concerto* para violão e orquestra (1972); *Parábolas* (1973) e *Tarantos* (1974); e a terceira fase, “Hiper-Romantismo Nacionalista”, que é caracterizada pelo retorno às formas tradicionais com uso de modalismos e escalas pentatônicas, podendo serem citadas obras como *El Decamerón Negro* (1981), *Estudios Sencillos* (1980-1981) e, mais recentemente, *Retrats Catalans* (1981) e *Concert Elegíaco* (1986).

Também se encontram *Preludios Epigramáticos* n. 1-6 (1981) e os *Nuevos Estudios Sencillos* (2001) que juntamente com as duas primeiras séries de estudos, são de grande valor didático, largamente utilizados nas principais instituições de ensino de violão.

1.2 A CHEGADA AO BRASIL E A BELÉM

1.2.1 No Brasil

No Brasil, a música foi utilizada pelos jesuítas como uma importante ferramenta no auxílio da catequese, e assim como outros instrumentos a viola foi aproveitada. Como diz Dudeque (1994, p.101): “A VIOLA, INSTRUMENTO de 5 cordas duplas, precursor do violão e popularíssima em Portugal, foi introduzida no Brasil pelos jesuítas portugueses, que a utilizavam na catequese”.

Tinhorão (1998) explica que, no início do século XVI, todas as formas de expressão musical de caráter urbano cantadas no Brasil eram acompanhadas pela viola. Encontram-se referências à utilização da viola agrupada a outros instrumentos para o acompanhamento de danças e cantos populares, como no Auto Pastoril, descrito pelo padre jesuíta Fernão Cardim (1585, p.292): “Outros saíram com uma dança d'escudos á portugueza, fazendo muitos trocados e dançando ao som da viola, pandeiro e tamboril e fruta, e juntamente representavam um breve dialogo, cantando algumas cantigas pastoris”.

Esse instrumento marca de maneira significativa, e quase indissociável, a cultura brasileira, pois encontra-se presente na maior parte das manifestações registradas no país desde o século XVI (ZANON, 2006).

Antunes (2002) afirma que, na segunda metade do século XVII, o poeta Gregório de Matos Guerra (1633-1696) pode ser considerado o primeiro representante “violeiro” no Brasil, quase como um continuador da tradição trovadoresca existente em Portugal, antecessora dos boêmios que utilizavam o violão para se acompanhar em suas serestas. Encontram-se ainda citações da viola no século XVII em São Paulo, onde era usada para acompanhar as danças populares.

Sabe-se que, durante o século XVIII, uma das principais figuras da música colonial brasileira, Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), na falta de um cravo ou piano, utilizava-se de uma viola-de-aramé como instrumento de ensino básico de música (MARIZ, 2012).

Os cânticos de origem europeia trazidos ao país, que eram utilizados nas festas populares, com o passar do tempo foram se misturando aos elementos da cultura negra e indígena. A modinha de origem europeia portuguesa, o lundu de origem africana e o cateretê de origem indígena, convergiram para o nascimento de uma música popular. Inicialmente, a viola, e depois o violão foram os instrumentos mais utilizados para o acompanhamento dessa música (TINHORÃO, 1972).

Sobre a música popular, Ulhôa (1997, p.81) considera que identificar com precisão sua origem étnica e social é um assunto de deves complexidade, pois, geralmente, esta se constitui de uma série de elementos provenientes de variadas fontes tanto folclórica quanto erudita. Sandroni (2001) considera que os gêneros brasileiros surgidos nos fins do século XIX são variações de concepções rítmicas da música africana, como o lundu, a polca-lundu, o cateretê, o fado, a chula, o tango, a habanera, o maxixe e todas aquelas que, por sua vez, derivam destas citadas e, embora possam ter outras denominações, possuem em suas células rítmicas a forma sincopada que caracteriza a música brasileira. Já Bahia (2011, p. 92) diz que o momento de formação e consolidação dos primeiros gêneros de música urbana popular brasileira situam-se entre o fim do século XIX e início do XX, entre estes, os tangos brasileiros, o maxixe e o choro.

Nota-se o constante uso do violão, sobretudo como instrumento de acompanhamento presente nas obras dos compositores de modinhas, entre eles, são lembrados Domingos Caldas Barbosa (1738?-1800), Francisco Manuel da Silva (1795-1865), Laurindo Rabelo (1826-1854) e Xisto Bahía (1841-1894).

Até meados do século XVIII, no Brasil, ainda não se tem de fato registros do uso do violão como instrumento solista, pois não existia um ambiente propício ao seu

desenvolvimento; ou seja, não havia violonistas com esta disposição, nem professores, métodos ou publicações que facilitassem a difusão desse estudo nessa colônia portuguesa.

Como se sabe, a invasão das tropas napoleônicas à Península Ibérica teve como efeito a vinda da corte de D. João VI, rei de Portugal, para o Brasil, em 1808. Este fato somado à continuidade da presença aristocrática por D. Pedro I a partir de 1821, a Proclamação da Independência do país em 1822 e a permanência de D. Pedro II (1840–1889) no Brasil até o final do século XIX marcam de maneira decisiva o desenvolvimento da música no país (TINHORÃO, 1972; 1998).

Um dos primeiros músicos brasileiros com alguma formação acadêmica de que se tem notícia é o mestiço Joaquim Manuel (1780?-1840?), que possivelmente havia estudado no Conservatório dos Jesuítas no Rio de Janeiro e realizado suas primeiras apresentações públicas por volta de 1822, algumas de suas obras foram editadas na França por intermédio de Sigismund Neukomm (1778-1858), discípulo de Joseph Haydn (1732-1809), radicado no Brasil a serviço da Corte Portuguesa (TINHORÃO, 1972; 1998).

Francisco Manuel da Silva (1795-1865) que havia sido aluno do Padre Maurício e que animava os salões cantando modinhas e se acompanhando ao violão, tem como uma de suas principais composições o Hino Nacional Brasileiro. Uma de suas contribuições mais importantes como professor e organizador do ensino de música no Brasil foi a criação do Conservatório do Rio de Janeiro em 1841, que por falta de recursos foi posto em funcionamento somente em 1848 (TINHORÃO, 1972; 1998). Dentre outros compositores destaque, ainda, a figura de Francisco Braga (1868-1945).

Durante o Segundo Reinado (1840-1889) foi grafado a ouro e impresso, aqui no país, um método para o instrumento do violonista e compositor italiano Matteo Carcassi (1792-1853), o que ilustra bem o quanto D. Pedro II era incentivador da cultura e das artes. Tal registro foi encontrado no livro *Música no Rio de Janeiro Imperial 1822-1870*, da Seção de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, organizado por Pequeno (1962):

CARCASSI, Matteo, ca. 1792–1853.

210 — Methodo completo de violão, dividido em três partes. As duas primeiras contêm: Os princípios elementares da música e theoria do instrumento, exemplos e as lições necessárias classificadas sucessivamente a fim de lhe facilitar a applicação. A terceira contem: Cincoenta peças escolhidas, de différentes caracteres, compostas expressamente para esta obra, e próprias para animar os discípulos em seus estudos. Composto e dedicado aos seus discípulos por Matteo Carcassi. Rio de Janeiro, Isidoro Bevilacqua, [s. d. | Ourives 43.105 p. ilus. mus. Em tradução de Raphaël C. Machado este método foi publicado pela primeira vez em meados do século passado. A presente edição é posterior a 1870. (PEQUENO, 1962, p. 61).

Segundo Augusto (1999), no governo de D. Pedro II, em 1857, foi criada a Academia de Música e Ópera Nacional, idealizada pelo espanhol José Amat, que propunha criar condições para o desenvolvimento de uma música essencialmente brasileira.

De custo acessível, o violão esteve presente nas camadas sociais menos abastadas e foi predominantemente usado na música popular, por isso gozou de péssima reputação e foi discriminado por alguns setores da sociedade que o associaram à boêmia e à ociosidade. Apesar disso, conforme Tinhorão (1972; 1998), em algum momento, pode ter sido despertado o interesse do Estado aristocrata para incentivar um estudo mais refinado do instrumento neste período.

Havia uma certa confusão entre a viola e o violão até a primeira metade do século XIX, mas, a partir de então, ficou evidente a diferença entre a viola, instrumento eminentemente sertanejo, que aparece com maior frequência no interior do país e recebe nos dias atuais o nome de viola caipira; e o violão, que também era conhecido como guitarra francesa, que teve sua construção definitiva nesse período e tornou-se um instrumento efetivamente urbano, usado nas modinhas para acompanhar o canto e na música instrumental, na qual se junta a outros instrumentos para formar o grupo de choro (TINHORÃO, 1972; 1998). Os dois centros de maior destaque violonístico no Brasil foram Rio de Janeiro e São Paulo, onde a produção foi mais intensa e contou com a presença dos melhores instrumentistas e compositores do instrumento (DUDEQUE, 1994).

No livro *Tradições Musicais da Faculdade de Direito de São Paulo*, de 1954, Carlos Penteado de Rezende escreve sobre a preferência dos estudantes de Direito pelo uso do violão, e aponta para sua inicial utilização como instrumento solista já em 1828, em que o *Método de Violão*, de Francisco Molino, contemporâneo à época, se encontrava à venda em anúncio no jornal *Correio Paulistano*.

No final do século XIX, ocorrem as primeiras apresentações de violão solo em público, sobretudo no Club Mozart, considerado centro da elite musical do Rio de Janeiro, onde tocavam o engenheiro Clementino Lisboa, o desembargador Itabaiana e os professores Ernani Figueiredo e Alfredo Imenes.

Os primeiros concertos de violão solo propriamente ditos realizados no país foram dados pelo cubano Gil Orozco em 1904, pelo português Alberto Baltar em 1906, pelo espanhol Manuel Gomes em 1911 e pelo brasileiro Francisco Pistorezi em 1914. É quando começa a surgir uma atividade solista mais vigorosa, contudo, nessa época, o violão ainda sofria forte preconceito e era alvo de duras críticas por parte da imprensa.

Segundo Antunes (2002), nas primeiras décadas do século XX, três figuras de grande importância atuantes no país se destacaram e influenciaram de forma efetiva os caminhos do violão no Brasil: o brasileiro, filho de imigrantes italianos, Américo Jacomino (1889-1928), o “Canhoto”; o virtuose paraguaio Agustín Barrios (1885-1944) e a espanhola, discípula de Tárrega, Josefina Robledo (1897-1972) que trazia para o país o que havia de mais avançado em termos de técnica violonística. A partir de 1916, com sucessivas apresentações realizadas por esses três solistas, o violão ganhou notoriedade do público e respeito da imprensa, sendo aceito pela crítica como instrumento de concerto.

Posteriormente, outros nomes vieram a se destacar numa vertente mais popular, como é o caso de Joaquim Santos (1873-1935), o “Quincas Laranjeira”, fundador da revista *O Violão* (1928); João Teixeira Guimarães (1883-1947), o “João Pernambuco”; Aníbal Augusto Sardinha (1915-1955), o “Garoto”; Dilermando Reis (1916-1977) e Baden Powell (1937-2000).

Heitor Villa-Lobos (1887-1959), que participou da Semana de Arte Moderna de 1922, produziu uma obra para violão considerada revolucionária, com destaque no panorama nacional e internacional. A partir de então, seguiu-se uma linhagem de compositores que, embora em alguns dos casos não fossem violonistas, escreveram para o instrumento, como Francisco Mignone (1897-1986); Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993); Radamés Gnattali (1906-1988); César Guerra-Peixe (1914-1993); Lina Pires de Campos (1918-2003); Edino Krieger (*1928); Marlos Nobre (*1939); Ricardo Tacuchian (*1939); Jorge Antunes (*1942), Almeida Prado (1943-2010); Carlos Alberto Pinto Fonseca (1933-2006); Nestor de Holanda Cavalcanti (*1949); Paulo Bellinati (*1950); Marco Pereira (*1950); Sérgio Assad (*1952); Paulo Porto Alegre (*1953); Francisco Araújo (*1954); Artur Campela (*1954); Giacomo Bartoloni (*1957) e Márcio Côrtes (*1958).

Quanto ao aspecto pedagógico do instrumento no país, pode-se destacar a atuação do uruguaio Isaias Sávio (1900-1977) que teve sua formação violonística com Miguel Llobet (1878-1938) e que resultou em uma das principais escolas da América do Sul. Após viver na Argentina, radicou-se no Brasil, primeiro no Rio de Janeiro e por último em São Paulo, onde fundou a Associação Cultural Violonística Brasileira e também a primeira cadeira de violão do país no Conservatório Dramático de São Paulo (1947). Em 1951, participou também da fundação da Associação Cultural Violonística de São Paulo. Deixou mais de cem composições escritas além de revisões e transcrições e entre seus alunos estão Antônio Rebello Abreu (1902-1965), Henrique Pinto (1941-2010) e Antonio Carlos Barbosa Lima (*1944).

Henrique Pinto também teve um papel fundamental no ensino do violão no Brasil. Atuou sobretudo em São Paulo, sendo reconhecido como um dos principais difusores do ensino de violão no país. Escreveu diversos métodos, e é responsável pela formação dos principais violonistas brasileiros, dentre eles, Angela Muner, Giacomo Bartoloni, Edelson Gloeden, Everton Gloeden e Paulo Porto Alegre (DUDEQUE, 1994).

Antônio Rebello Abreu atuou, principalmente, no Rio de Janeiro e teve como principais alunos, Jodacil Damasceno (1929-2010), Turíbio Santos (*1943), Sérgio Rebello Abreu (*1948) e Eduardo Rebello Abreu (*1949).

Jodacil teve grande importância no ensino de violão solo, pois realizou transcrições e escreveu métodos, dentre os quais *Caderno Pedagógico: uma sugestão para iniciação ao violão*; e *Elementos Básicos para a Técnica Violonística*, este último, juntamente, com Saulo Alves, ambos os livros organizados por André Campos Machado.

Já Turíbio veio a se tornar um dos principais pesquisadores da obra violonística de Villa-Lobos, também realizou importantes transcrições, além de elaborar obras didáticas, como *Segredos do Violão*; *Como Estudar Escalas*; e *Caderno Pedagógico nº1*. A partir de 1975, o famoso Duo Abreu encerrou suas atividades artísticas, Sérgio manteve a carreira como solista até 1981, posteriormente, se dedicou à *lutheria* de violões e se tornou uma referência no assunto.

Dentre outros violonistas importantes no panorama brasileiro, destacam-se ainda Léo Soares (*1944), Nicolás de Souza Barros (*1956), Marcelo Kayath (*1964) e Fábio Zanon (*1966).

1.2.2 Em Belém

1.2.2.1 A inserção do instrumento e da prática musical na cidade a partir do século XVII

Segundo Salles (2005), a introdução do estudo da viola, instrumento antecessor do violão, no Grão-Pará, pode ser atribuído ao padre Antonio Vieira que deixou expresso no *Regulamento das aldeias do Maranhão e Pará*, que nas escolas, nas palavras dele, de ler e escrever, se ensinasse também a cantar e tanger instrumentos.

Como em outras regiões colonizadas por Portugal, o domínio e ocupação do território eram assegurados pela catequese dos jesuítas, os quais usavam a música como recurso político e pedagógico. A música de origem europeia era ensinada em conventos, escolas e igrejas a índios e negros por meio de uma série de instrumentos trazidos da metrópole, como cita Salles (1980, p. 55-56): “Índios e negros aprendiam música europeia e

tocavam em instrumentos europeus. Violas, rabecas, gaitas, pífanos, ou flautas, cornetins, charamelas (clarinetas primitivas), órgão e cravo são instrumentos musicais citados na crônica do padre Felipe Betendorff”. Com o passar do tempo, viola e violão caíram no gosto dos negros escravizados e foram associados à vadiagem e vagabundagem.

Percebe-se que o processo de formação da cultura local se desenvolveu a partir do “contato” do português colonizador com os habitantes nativos da região, os índios e, posteriormente, com os negros africanos escravizados. A partir desse “encontro de culturas” originaram-se vários aspectos que se refletem atualmente na sociedade paraense, como hábitos, costumes, alimentação e, neste caso, demonstram as influências registradas na música e nas composições transmitidas pelo violão.

É notável o constante uso de ritmos locais gerados a partir da mistura cultural, por exemplo, o carimbó, nas composições de violão solo paraense e isso sinaliza como o processo histórico pode ter influenciado o desenvolvimento do violão e das obras dos principais compositores regionais.

Vieira (2012) menciona que em 1651, quando foi criado o Estado do Grão-Pará e Maranhão, desagregado do Estado do Brasil, a sede se deslocou de São Luís para Belém, o que converteu a cidade num centro político, econômico e cultural, fortalecendo a comunicação com a metrópole e intensificando o processo de introdução da música erudita europeia.

A medida adotada pelo governo geral de importar os costumes aristocráticos da Europa tinha como lugar de destaque o Palácio do Governo, onde uma música ostentativa e ornamental era realizada por grupo dirigido por Jacobo Eggers, músico de origem judaico-holandesa que tocava rabeca e viola, além de outros instrumentos.

A música europeia era reproduzida pelo colonizador como modo de impor as práticas culturais advindas da metrópole e também como meio de demarcar a conquista desse novo espaço geográfico. Essa música era executada nos principais espaços públicos dominados pela elite econômica local, tais como as igrejas, onde eram realizadas missas solenes baseadas nos modelos europeus; nos paços e salões onde eram organizadas as reuniões sociais que reproduziam os costumes da Europa e nos teatros onde se apresentavam companhias dramáticas, de comédias, líricas ou de revistas originárias do exterior, sobretudo dos Estados Unidos, Europa e do nordeste brasileiro (VIEIRA, 2012).

Segundo a autora, os grupos sociais que não tinham acesso aos salões burgueses da cidade, realizavam manifestações culturais populares nas ruas, onde a música europeia sofria

alteração e essas práticas eram frequentemente coibidas pelas leis portuguesas numa tentativa de controlar sua cultura e restringir a sua realização a espaços delimitados.

Com a instalação do Bispado em Belém, foi criado um corpo artístico para a catedral em que boa parte dos integrantes vinha de Portugal como regente, instrumentistas de orquestra, coro adulto de vozes masculinas e um coro de meninos. A partir de 1735, também foi fundada a primeira escola de música local, *Schola Cantorum*, que se dedicava ao ensino de religião, letras e música. A escola atendia às crianças das famílias abastadas da cidade, as aulas de música eram fortemente influenciadas pelo modelo utilizado nas igrejas italianas do século XVI, precursoras da instituição Conservatório. A *Schola Cantorum* tinha como um de seus objetivos musicais a formação de meninos para cantar no coro, além do futuro aproveitamento para o corpo artístico da catedral (SALLES, 1980).

Para Vieira (2001), algumas das reformas nessa época instauradas pelo Bispado do Grão-Pará e relacionadas à prática e ao ensino da música, indicam o início de um processo de atualização da música erudita no Pará, que proporcionou as condições para a “reprodução” da música europeia e que viria a culminar mais de um século depois na criação do Conservatório local (atual Instituto Estadual Carlos Gomes), instituição especializada no ensino exclusivo de música, modelo concebido e consolidado na Europa no século XIX e “transposto” para o Brasil no mesmo século.

A *Schola Cantorum* funcionou por cerca de um século, porém não se tem notícias sobre a prática e o ensino de violão ou qualquer um de seus instrumentos antecessores nessa instituição.

A entrada de instrumentos musicais europeus no Brasil se dava por meio dos imigrantes, sobretudo pelo comércio existente entre a metrópole e a colônia. Em 1896, São Luís importou grande volume de violas a reduzidos valores monetários, como cita Salles (1980, p. 86): “[...] importava da metrópole, entre outros diversos artigos, os seguintes instrumentos musicais com os respectivos preços: 6 rabecas a 3\$200; 1 rabecão a 32\$000; 1.123 violas a \$600 e 389 violas pequenas a \$300 réis”.

É possível inferir que Belém, geográfica, histórica, econômica e culturalmente próxima à cidade de São Luís, tenha compartilhado da entrada desses instrumentos musicais europeus na região.

1.2.2.2 “Seresteiros” e “Eruditos”: os pioneiros do violão solo em Belém

Segundo Salles (2005), na passagem do século XIX para o XX, existia em Belém uma quantidade considerável de violonistas e seresteiros. Em 1924, Eustachio Azevedo cita os bons tocadores de violão da boêmia de sua época no *Livro de Nugas*, como o Papapá, o Santa Cruz, o Mestre Chico da Cidade Velha.

De Campos Ribeiro, em suas crônicas de *Gostosa Belém de Outrora*, recorda personagens da primeira metade do século XX, como o Caboclo de Sola, que dedilhava o “pinho” na sala do balcão do Café do Frederico; Pedro “Mata-Fome”, natural do Piauí; o José Santa Cruz (Natal-RN, 1891-1928), famoso “poeta do violão” saído do Umarizal, que fez época nas noites do bar Kean no bairro de São Brás; Antônio Teixeira do Nascimento, conhecido como Tó Teixeira (Belém, 1895-1982); Djalma Pantaleão o “Panta”, violonista, chorão e seresteiro, integrante do grupo de Tó Teixeira; Francisco Damasceno, nascido no Marajó, compositor, lembrado por Tó Teixeira como um dos bons músicos do bairro do Umarizal; Aluísio Santos (São Luís-MA, 1886-1974) violonista, professor e compositor, criador do *Dobrado Verdum* em homenagem aos heróis franceses da Primeira Guerra Mundial; o mulato Raimundo Nonato Trindade (Belém, 1875-1953) conhecido como Raimundo “Canela”, carpinteiro; seu filho de mesmo nome também violonista (Belém, 1913-1985); José Marçal conhecido como “Zeca 10 réis”, solista e compositor que publicou e produziu diversas obras sem nunca ter aprendido a ler música; Jacques de Oliveira (?) e Antonio Neves (?).

Destaque para Artemiro da Ponte e Sousa, o “Bem Bem” (Belém, 1894-1951), de família de músicos, solista e professor de violão, considerado ótimo compositor e de grande popularidade, que, em certa noite de seresta, teve a oportunidade de cantar para o poeta Mário de Andrade em visita ao Pará, e na ocasião gravou uma de suas modinhas chamada *Separação*. Foi músico nos primórdios da Era do Rádio no Pará, organizou diversos grupos e pequenas orquestras (SALLES, 2007).

Dos violonistas acima mencionados, vale destacar Antônio Teixeira do Nascimento (Tó Teixeira). No livro *Tó Teixeira: o poeta do violão*, Habib (2013) apresenta-o como ele próprio se dizia: operário, encadernador e artista pobre. Era morador do bairro do Umarizal, onde residiam os negros que trabalhavam nos engenhos e nas casas dos ricos da cidade, filho de ex-escravo músico, iniciou seus estudos de música com o pai, Antonio Teixeira, e posteriormente, teve aulas de violão com Aluísio Santos. Dedicou-se ao estudo de obras

tradicionais do repertório violonístico de autores, como Carcassi, Sor, Carulli, Aguado, Tárrega, Rodrigues, Segóvia, Sinópolis, Llobet, Anido e Barrios dentre outros.

Figura 3 – Tó Teixeira



Fonte: <http://holofotevirtual.blogspot.com.br/2013/sa-lomao-habib-traz-to-teixeira-de-volta.html?m=1>

Não se tem informações muito claras de como se deu a sistematização do ensino de violão solo em Belém do Pará, e qual a colaboração de seus principais ícones. Como em outras localidades brasileiras, o violão esteve mais intimamente ligado à música popular, fato que pode tê-lo afastado da elite musical da sociedade paraense por determinado período.

Esse fenômeno é apontado também por Corrêa (2008), a autora comenta que nas primeiras décadas do século XX, em Belém, eram frequentes as reuniões noturnas que resultavam em serestas e serenatas, onde o violão tinha presença fundamental. Esses encontros reuniam poetas, intelectuais e músicos, de cor e classes sociais diferentes, mas que partilhavam do gosto pela vida boêmia. Este fato possibilitou que indivíduos de baixas condições financeiras, na maioria, artistas oriundos de bairros suburbanos, se aproximassem de membros da elite da sociedade paraense.

Infiro que tal circulação de violonistas nessa rede social marcada pela diversidade pode ter colaborado para inserção do violão em espaços antes não alcançados por este instrumento, como os principais salões de concerto de Belém e, posteriormente, as instituições de ensino de música. E ainda pode ter influenciado na construção de uma identidade regional com base na música de origem “popular”.

Também havia violonistas eruditos que atuavam como solistas nos salões de concerto: Casemiro Borges Godinho de Assis (1840-1882), que além de violonista, também era exímio flautista; João Pinto Moreira, considerado o primeiro virtuose da época, no Pará, que, no 3º sarau do Centro Artístico, realizado no Theatro da Paz em 1900, executou a valsa de sua autoria *Tenderement*, em violão requinta, acompanhado por Jovelino Coimbra (?), em

violão baixo, obra posteriormente publicada; vale ressaltar o comentário do jornal *O Pará*, (Belém, 17/01/1900, p.1): “Esta composição é de um expressivo sentimento e foi dedilhada no violão–requinta pelo jovem e modesto amador de modo irrepreensível, com muito mimo e elegância”. Seu filho João Batista Muniz Moreira (Belém, 1862-1916) foi aplaudido como um dos melhores solistas de violão do Pará, atuou ainda como regente de orquestras populares, sendo a sua estreia notada pela crítica, que afirmou: “em solos de violão no que é perfeito, sendo os acompanhamentos ao piano, neste número feitos pelo festejado professor Manoel Paiva” (*O Estado do Pará*, Belém, 16/9/1917), ele também se apresentou no Theatro da Paz.

Outros instrumentistas do violão de Belém do Pará seguiram para o Rio de Janeiro, como foi o caso do já mencionado Dr. Clementino Lisboa, virtuose e intérprete dos clássicos, citado na revista *O Violão*, publicada no Rio de Janeiro em 1928, como introdutor do violão nos salões burgueses do Rio de Janeiro. Era admirado por grandes nomes da música no Brasil, dentre os quais Alberto Nepomuceno (1864-1920) e Louis Moreau Gottschalk (1829-1869). (SALLES, 2005).

O engenheiro Homero Alvarez (Belém, 1885 – Rio de Janeiro, 1950), descendente de espanhóis, foi outro paraense que partiu da cidade ainda jovem, onde iniciou estudos, sendo posteriormente enviado à Espanha para estudar guitarra espanhola na Escola de Tárrega. Ao retornar ao Brasil, fixou-se no Rio de Janeiro e exerceu a profissão de engenheiro, mas continuou a fazer música, sempre num elevado nível.

De excelente execução e técnica apurada, foi considerado como um dos mais brilhantes solistas brasileiros de sua época. Em janeiro de 1929, a revista carioca *O Violão* publicou o desenho de seu perfil com uma caricatura anônima e também foi citado no *Diccionario de guitarristas*, de Domingo Prat, em Buenos Aires. Já como concertista consagrado, realizou apresentações em boa parte do país e revisitou o Pará em 1925 (SALLES, 2005).

Outro considerado como um dos primeiros solistas de violão no Pará a se destacar em salas de concerto foi José Élleres (?), que fez parte do conjunto de cordas do Centro Artístico, criado em 1899, e realizou saraus no salão nobre do Theatro da Paz (SALLES, 2007).

Dentre outros músicos locais relacionados ao violão encontra-se o compositor Jaime Ovalle (Belém, 5/8/1894 – Rio de Janeiro, 29/9/1965). Em seu lar, a música era prática comum exercida por seus familiares e assim cultivou o estudo de alguns instrumentos como autodidata por longo tempo, dentre os quais o piano, o violino e o violão. Neste último,

obteve maior domínio e achou a atmosfera emocional e estética que acompanhou toda sua obra (SALLES, 2007). Posteriormente, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde frequentou os círculos intelectuais e a boêmia musical carioca, na qual chamou a atenção para a técnica canhota de tocar o violão, mesmo quando este era afinado para destros, o que lhe rendeu o apelido de “Canhoto”, chegou a participar de destacados grupos como “Grupo Caxangá” e “Os oito batutas” (CANTÃO, 2013).

Segundo Vieira (2001), ao final do século XIX, Belém vivia um momento de intensa prosperidade econômica gerada a partir da exportação da borracha, o que possibilitou a formação de um cenário cultural efervescente. O rico mercado musical atraía músicos e companhias artísticas estrangeiras que, ao fim de suas longas temporadas, permaneciam na cidade para se dedicarem à prática e ensino da música. Além disso, Salles (2007) e Vieira (2001) evidenciam que, àquela época, existia uma série de associações musicais, tais como Sociedade Phil’Eutherpe, Sociedade Musical Club Filarmônico, Club Mozart, Club Verdi e Club Eutherpe. Eram formadas por aqueles músicos estrangeiros e os locais, tanto os que haviam retornado após concluírem os estudos musicais na Europa, quanto os formados em Belém.

Sobre as atividades musicais já na primeira metade do século XX, Habib (2013, p.232) revela que Tó Teixeira deixou um texto publicado no jornal *A Folha do Norte* em 1964 para o Conselho Regional de Músicos do Estado do Pará, em que deixava registradas as visitas de importantes violonistas ao Pará. Uma dessas visitas ocorreu em 1917, quando aqui esteve a famosa violonista espanhola, aluna de Tárrega, Josefina Robledo, que durante sua turnê pela América Latina deu um concerto no Theatro da Paz. De 1914 a 1924, também passaram pelo Pará, Alfredo Pernambuco, José Alves, Rogério Arnô, Torquato, Gustavo Ribeiro, Otaviano e João Bispo. Em 1931, outro grande e famoso violonista que se apresentou no Theatro da Paz foi o paraguaio Agustín Barrios. Em 1939, o maranhense Francisco Franco deu um recital na Biblioteca Pública. Em 1940, o professor e compositor uruguaio radicado no Brasil, Isaias Sávio, considerado um dos mais importantes difusores do ensino de violão no país, também se apresentou no Theatro da Paz. Em 1941, aqui esteve o mineiro Benedito Chaves. Em 1942, Levino Albano da Conceição (natural do Mato Grosso), que era cego, apresentou-se no Theatro da Paz. Em 1945, o espanhol Andrés Segóvia, um dos mais famosos e virtuosos do violão, passou incógnito pela cidade. Em 1947, o violonista Luiz Allan da Bahia. O índio cearense Mussapere e o colombiano Christancho aqui estiveram, em 1948.

Enfim, em 1951, apresentaram-se no Theatro da Paz, Amaro Siqueira (Natal-RN), Maria Luiza Anido (Argentina) e Dilermando Reis (Guaratinguetá-SP)².

Interessante observar que compositores, como Jaime Ovalle (1894-1965), Gentil Puget (1912-1948) e Waldemar Henrique (1905-1995), embora regionalistas, não deixaram obras originalmente escritas para violão (SALLES, 2007).

No entanto, em carta escrita à pianista e professora Guilhermina Nasser, em 4 de fevereiro de 1986, o compositor Waldemar Henrique escreve sobre a obra *Valsinha do Marajó*, que foi criada durante suas férias na praia do Mata-Fome (Soure, Marajó - PA), em 1922, como uma canção em versos acompanhados ao violão. Inicialmente intitulada de *Olhos Verdes*, posteriormente, ao retornar a Belém, o compositor passou a executá-la numa versão mais pianística com o nome de *Valsinha do Marajó*, que mais tarde foi impressa e dedicada a Arnaldo Rebello quem, por sua vez, a gravou em 1947 no LP *Valsas Brasileiras (Waldemar Henrique – O Canto da Amazônia)*. Essa peça foi interpretada e gravada ao violão solo por Salomão Habib por meio da transcrição de Cláudio Galvão (Natal-RN) em 1986 (MIS-PA, 2008).

Não obstante, obras de Waldemar Henrique foram divulgadas nacionalmente a partir de arranjos para violão solo em edições de grande circulação realizadas pelo renomado violonista Isaías Sávio³, dentre essas: *Hei de seguir teus passos*, *Tamba-Tajá*, *Foi Boto Sinhá*, *Cobra Grande* e *Matintapereira*.

Foi Boto Sinhá, *Cobra Grande* e *Matintapereira* também foram gravadas domesticamente em 1948 por Isaías Sávio; *Hei de seguir teus passos* (1938), foi publicada em 1957 na revista norte-americana *Guitar Review* n. 21 com o título de *Maracatu*, num arranjo para violão de I. Sávio (MIS-PA, 2008). Os *Prelúdios Pitorescos* de Sávio, segundo alguns de seus ex-alunos, estão entre as composições mais importantes do autor e são obras de caráter impressionista; o *Prelúdio Pitoresco n. 5 - Amanhecendo*, faz uma citação do tema da peça *Matintapereira*, de Waldemar Henrique, no compasso 31, e demonstra a provável influência que exerceu sobre as composições do violonista I. Sávio (OROSCO, 2001).

² Cf. estes e outros violonistas estarão no capítulo 3 desta dissertação, que trata sobre a prática artística de violão solo e sua relação com a sistematização do ensino no IECG.

³ Isaías Sávio foi fundador da primeira cadeira de violão do Brasil no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo em 1947. Esteve em Belém em 1940 onde realizou dois concertos no Theatro da Paz e mais outro no Instituto Estadual Carlos Gomes.

1.2.2.3 O Instituto Carlos Gomes

Vieira (2001) diz que em Belém, ao final do século XIX, a atividade musical era intensa e propiciava muitas oportunidades aos músicos que atuavam na cidade. Em 1895, foi fundada a Academia de Belas-Artes de Belém, que abrangia o Departamento de Artes Plásticas e o de Música, este último, chamado Conservatório de Música. Teve como primeiro diretor o famoso compositor Carlos Gomes (1836-1896). Após a sua morte, o Conservatório foi intitulado com o nome do maestro e transformado em Instituto Estadual de Ensino Público.

O Instituto Carlos Gomes atendia às necessidades estéticas das classes mais favorecidas economicamente. Sua matriz curricular seguia o padrão europeu, o qual abrangia o ensino em Teoria da Música e prática instrumental. As disciplinas teóricas eram Contraponto, Composição, Divisão, Solfejo, Harmonia, Anatomia e Fisiologia dos Órgãos vocais, além de Língua Francesa, Língua Italiana, Literatura Poética e Dramática, História e Estética da Música, enquanto que, na prática, ensinavam-se instrumentos de orquestra, como harpa, violino, instrumentos de metal, flauta, oboé, clarineta, fagote, corne inglês, além do canto lírico e do piano. Não constava, portanto, o violão – o que não chega a surpreender, em face da forte relação desse instrumento com a cultura “popular”, estabelecida em sua entrada no Brasil Colônia e na Belém antes mesmo de ser capital da Província do Grão-Pará e Maranhão (SALLES, 1995).

A primeira fase do Instituto foi marcada por doze anos de intensas atividades, que foram encerradas em 1908, quando o governo fechou a escola alegando como motivo a crise econômica gerada com o declínio do comércio da borracha (SALLES, 1995). Entretanto, há evidências de que houve prioridade nas obras de embelezamento da cidade que viriam marcar a *belle époque*, em detrimento da manutenção do Instituto Carlos Gomes (SALLES, 1995).

Figuras 4 e 5 – Fachada do Instituto Estadual Carlos Gomes



Fonte: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1203921&page=19>

Durante os vinte anos em que o Instituto permaneceu fechado, associações e sociedade civil procuraram suprir a ausência de recursos públicos por meio da continuidade das atividades de prática musical nos clubes e salões da cidade e de ensino musical em cursos particulares, na maioria das vezes, coordenados por professores provenientes do Instituto Carlos Gomes, que procuravam manter o mesmo padrão antes aplicado ali (VIEIRA, 2001).

Com intuito de reestabelecer o funcionamento do Instituto Carlos Gomes, em 1928, professores dos cursos particulares de música uniram-se com seus alunos para exigir atitudes do Governo do Estado para liberação do espaço de duas escolas noturnas, assim como também recorreram ao apoio de comerciantes ligados à música erudita para doação de materiais. Um mês após o Golpe de Estado de 1930, o Instituto Carlos Gomes tornou-se escola pública de ensino musical, ação promovida pelo Cel. Magalhães Barata, o então Interventor Militar do Estado do Pará (SALLES, 1995).

Barros (2012) diz que com a reabertura do Instituto, os investimentos por parte do governo foram insuficientes, tendo em vista que a economia do estado ainda não havia se recuperado do declínio do comércio da borracha, isso acarretou a redução das classes de instrumentos que foram limitadas a piano, violino e ao canto solo e coral; assim como as classes teóricas foram restringidas à Teoria Musical, Harmonia, História da Música e Solfejo.

Também houve uma queda significativa quanto à quantidade de concertos e audições públicas antes realizadas pela instituição. A música de tradição europeia era retransmitida por meio dos professores formados na primeira fase de funcionamento do Instituto que seguiam o modelo adotado inicialmente e o violão permanece ausente no ensino desse estabelecimento.

Segundo Vieira (2001), a década de 1970 foi marcada pelo aumento e intensificação das atividades, crescimento do corpo discente e docente e maior aproveitamento das áreas de atuação, que seguiam a tendência nacional decorrente de políticas de fomento às artes e à

cultura. Em face da reforma nacional do ensino disposta pelas leis 5.540/1968 e 5.692/1971, a estrutura funcional do Instituto passou por grande mudança: foi rebaixado de estabelecimento de ensino superior para escola de 2º grau, sendo seu curso enquadrado como técnico-profissionalizante. Com isso, o curso perdeu em termos de profundidade; à grade curricular foi acrescentada a disciplina de Música Popular e Folclórica, que exaltava o valor nacionalista, além da Prática de Orquestra, Prática de Banda, Prática de Conjunto e Canto Coral.

Em depoimento para esta pesquisa, a pianista Glória Caputo, que além de aluna foi professora e diretora do Instituto Estadual Carlos Gomes, conta que no início da década de 1980, esse estabelecimento se encontrava em situação de grande precariedade. Nessa época, as disciplinas curriculares se limitavam a Piano, Harmonia, História da Música e Teoria, não havia o ensino de outros instrumentos. Eram pouquíssimos os grupos musicais atuantes na cidade, a banda do Corpo de Bombeiros estava extinta e o contingente dos grupos existentes como a Banda da Polícia Militar não era composto por jovens e pouco se notava a renovação de instrumentistas, também não havia grandes perspectivas para o mercado de trabalho na área musical em Belém.

Glória Caputo lembra que, em 1983, recém-chegada do exterior, foi contratada como professora da instituição a convite das professoras Lenora Brito e Ana Maria Peixoto para que sua carga horária pudesse ser utilizada para a direção da escola, cargo que, à época, ainda não existia.

Ao assumir a direção, Caputo procurou refletir sobre o papel da instituição na sociedade e os motivos pelos quais músicos ali eram formados e na busca de suprir necessidades, sua gestão foi marcada pela adoção de uma estratégia empresarial que fomentasse o desenvolvimento de um mercado de trabalho em nível nacional e internacional. Para isso, além da formação de instrumentistas em nível profissional, também era necessária a criação de grupos artísticos.

A partir dessas ideias e ideais, foi dado início a um período de grande expansão para o Instituto, sendo abertas classes para diversos instrumentos, criados cursos de música popular, além de muitos grupos musicais.

Na entrevista, Glória Caputo esclarece que em face da precária infraestrutura do Instituto, que limitava as possibilidades de sua expansão, foi criada a Fundação Carlos Gomes (FCG) como sua entidade mantenedora, com intuito de gerir os recursos daquele conservatório de música. Foi instituída pela Lei n. 5.328, de 28 de julho de 1986, credenciada

junto ao Conselho Estadual de Educação pela Resolução n. 541/1999. O cargo de superintendente foi ocupado pela diretora do Instituto na época, a professora Glória Caputo.

Finalmente, nesta década da criação da Fundação Carlos Gomes, quase um século após a criação do Instituto Estadual Carlos Gomes, foram abertas classes de violão solo, em face da contratação de violonistas para aí atuarem como professores. A próxima seção tratará destes como pioneiros e de seus sucessores, que hoje compõem o corpo docente dos cursos livres, técnico e de bacharelado em Música do Instituto.

2 A SISTEMATIZAÇÃO DO ENSINO DE VIOLÃO SOLO NO INSTITUTO ESTADUAL CARLOS GOMES

Esta seção apresenta o panorama do ensino escolar do violão em Belém do Pará, no âmbito do IECG, desde os precursores, ainda fora desse estabelecimento, até a sua organização curricular em curso técnico de nível médio e um bacharelado. Sua inserção revela-se tardia, inicialmente em cursos “livres” de um programa de ensino em comum e de professores “diplomados”, escolarizando-se à medida que emergia a pressão de uma demanda crescente. Infiro que a percepção do violão como instrumento “popular” ao mesmo tempo que “freava” a iniciativa de sua sistematização por parte do estabelecimento de ensino, impulsionava o surgimento de demanda crescente sedenta pelo estudo desse instrumento.

2.1 O PANORAMA DO ENSINO DE VIOLÃO EM BELÉM DO PARÁ

Como se viu na seção anterior, não há informação sobre o ensino de violão no Instituto Estadual Carlos Gomes nas primeiras sete décadas após sua criação.

No entanto, em Belém, existiam alguns métodos de ensino de violão, como era o caso do *Novo Método Prático de Violão* (1910) do espanhol Eduardo Aguilar, editado nessa cidade pela Casa Mendes Leite.

Eduardo Aguilar (?) veio ainda jovem para Belém, litógrafo e impressor de profissão, também era violonista, compositor, professor e regente. Foi diretor da orquestra do Atheneu Commercial e de conjuntos de pau-e-corda e dedicou-se ao ensino do violão (SALLES, 2007).

Homero Alvarez, anteriormente mencionado, também publicou estudos e transcrições, além do *Minueto e Serenata* de um quarteto de corda de J. Haydn e da *Serenata*, de A. Hasselmans. Divulgou os princípios da escola de Tárrega na revista *A voz do violão*, embora não haja indícios de que os artigos publicados nesta revista pelo violonista paraense e suas composições tenham circulado em Belém (SALLES, 2007).

Há também o caso de figuras, como a de Carlos Refolli, músico italiano radicado em Belém citado como um dos professores que integraram diversas orquestras, inclusive a do Instituto Carlos Gomes nos primeiros anos do século XX. Era violinista, mas também lecionava flauta e violão (SALLES, 2007), e é citado como um dos professores que integraram a orquestra do Instituto Carlos Gomes como violista no início do século XX (1902 - 1903) (BARROS; ADADE, 2012, p.50).

Quanto aos efeitos da atuação desses violonistas eruditos e de outros na cidade, observei que alguns deles se destacaram de maneira efetiva no panorama nacional, influenciando inclusive na produção realizada em outros estados, como são os casos já citados de Clementino Lisboa e Homero Alvarez. Posso supor que, em algum momento, tenha existido algum curso de violão clássico na cidade de Belém ainda no período entre o fim do século XIX e início do XX. Essa inferência vem do fato de se ter notícias de aulas particulares de piano, naqueles anos em que ainda não havia sido criada a Academia de Belas-Artes, logo, é possível que as aulas particulares se estendessem a outros instrumentos, entre eles, o violão.

A esse respeito, Habib (2013, p.83) faz uma citação do ano de 1932, em que o violonista e compositor paraense Tó Teixeira deixou escrito à mão: “Ao meu ver aqui no Pará não existe academia de violão, nem professores laureados por Conservatório”, como ele próprio, que também lecionava o instrumento. Tó Teixeira deixou um grande número de obras escritas para violão solo, parte delas editadas e lançadas por Salomão Habib em 2013 no livro de partituras *Tó Teixeira: violão solo*.

Assim, posso dizer que antes do surgimento dos cursos institucionais de violão na cidade, o ensino do violão solo era transmitido por meio de aulas particulares. Sobre isto, o violonista Nego Nelson (Nelson Batista Ferreira, Belém, *1949) relata sua experiência como aluno do curso de violão mantido por Tó Teixeira, no início da década de 1960:

Quando eu fiz catorze anos comecei a estudar com Tó Teixeira, eu tinha até um livro dele aí que ele ensinava [...] A casa dele, na rua Domingos Marreiros, hoje virou prédio, era um terreno grande. E ele era encadernador, trabalhava com isso e dava aula na casa dele [...] eu ia para lá e era moleque que só. E eu chegava lá e estudava na hora, ele tinha 71 anos eu tinha 14 (Entrevista com Nego Nelson, em 6 de outubro de 2014).

Nego Nelson conta ainda sobre seu aprendizado com o violonista Everaldo Pinheiro (*1945)⁴, com o qual iniciou seu contato com a música erudita e com a leitura de partituras do repertório clássico de violão solo:

Eu tinha dezessete anos. Eu estudei música clássica [...]. Aprendi isso olhando, depois eu comecei a ler partitura [...]. Tenho um bocado delas ainda aí, passei para muita gente isso aí, lá no Conservatório [...] passei, aquele *Sons de Carrilhões* que tinha que desafinar aqui. Então eu tocava um bocado de músicas dessas. É um *Minueto*, isso é Fernando Sor. Eu tinha um livro dele, esse arranjo é do Segóvia [...] De violão solo [...]. Ele sentava lá, [...], eu sentava aqui e ia copiando, olhando e fazendo. Depois ele disse: “Eu vou te ensinar a partitura porque, depois você vai pela partitura”. Aí ele me ensinou a ler e eu já ia pela partitura. Eu tocava muita coisa, rapaz, tocava *As Abelhas* do Barrios. (Entrevista com Nego Nelson, em 6 de outubro de 2014).

⁴ Everaldo Uchôa Pinheiro estudou violão com o violonista e seresteiro Hamilton Costa e o repertório clássico ficou a cargo de Sebastião Tapajós, posteriormente, também estudou com Paulinho Nogueira. Em 1980 mudou-se para Brasília, onde se dedica à docência (SALLES, 2007).

Os ensinamentos relacionados a este fazer artístico na cidade, também eram repassados de maneira informal, pela troca de experiências e material didático, como partituras, entre colegas violonistas, como ocorria na década de 1960 (GOMES, 2009):

Catiá frequentava sempre a casa de Sebastião⁵, pois gostava de ouvir as músicas eruditas que o violonista executava. Tapajós, por sua vez, também gostava quando Catiá aparecia em sua casa, pois considerava que com o Catiá aprendia muito [...] assim trocaram várias partituras e experiências. Sebastião [...] mostrou a posição da mão para Catiá. (GOMES, 2009, p. 18).

O violonista Nego Nelson também descreve:

Fui aprendendo com pessoas, com um, com outro. [Então,] um amigo meu falou que tinha o Tó Teixeira. Vi um aluno do Tó Teixeira tocando demais [...] Aquela *Sons de Carrilhões, Adelita, Uma Valsa e Dois Amores* [...]. *Abismo de Rosas*, ele tocava todas essas coisas. E eu ficava fascinado, porque eu não sabia nada, aí eu me matriculei no Tó Teixeira, só que quando eu ia pegar a partitura eu saí de lá e conheci o Everaldo [Pinheiro] [...]. O Everaldo que foi meu professor (Entrevista com Nego Nelson, em 6 de outubro de 2014).

Com a ausência de professores com formação na cidade, houve a necessidade de se trazer professores de fora do estado, que influenciaram o ensino local. Um dos professores que realizou um importante trabalho didático na cidade foi Léo Soares. Uma das vezes em que aqui esteve, foi durante o III Encontro de Artes de Belém, promovido pela Universidade Federal do Pará, no período de 11 a 23 de outubro de 1976, no antigo Serviço de Atividades Musicais da UFPA (SAM)⁶, quando realizou um curso de violão e um concerto na cidade. Léo Soares é considerado o fundador da cadeira do curso de violão do SAM, atualmente Escola de Música da UFPA (EMUFPA)⁷:

Até que então o professor Altino Pimenta, resolveu implantar e dar início a um curso formal de violão no antigo SAM, que ainda funcionava ali na [Avenida] Generalíssimo [Deodoro] onde hoje é a APAE. Quem veio de fora para fazer isso foi o Léo Soares, grande Léo Soares que foi o pai de todos esses violonistas, praticamente do Brasil [...]. Além de um excelente violonista, dava muita aula. Então ele veio para cá e implantou o curso e eu fui na época, muita gente... Então, lá que eu fui ter as primeiras aulas de violão, o Léo foi embora e o curso ficou implantado no SAM (Entrevista com Antonio Carlos Braga, em 30 de agosto de 2011).

Além de Léo Soares, outro professor importante que esteve em Belém para ministrar cursos de violão clássico foi Henrique Pinto:

⁵ Sebastião Tapajós (Santarém-PA, *1942), iniciou-se ao violão ainda na infância, em 1963 estudou com Othon Salleiro no Rio de Janeiro; e em 1964 com Emilio Pujol no Conservatório Nacional de Lisboa, em Portugal, ocupou a primeira cadeira de violão do IECG de 1965 a 1967. Sobre isso, cf. no próximo subitem 2.2.

⁶ Léo Soares e outros violonistas que estiveram em Belém ministrando cursos, também realizaram concertos na cidade. Sobre isto, cf. na próxima seção sobre a prática do violão solo.

⁷ A EMUFPA, desde então, desenvolve o ensino do violão clássico, por meio de seu curso técnico de nível médio. Também mantém cursos livres de violão popular, ofertados há cerca de uma década. No entanto, não é possível avançar nas informações sobre o ensino de violão na EMUFPA, em virtude de não haver estudos sistematizados a esse respeito.

Foi na gestão do professor Altino Pimenta. Além do Léo Soares, ele trouxe o Henrique Pinto que também foi um curso importante àquela época [...]. E os músicos, professores que vieram de fora – o Leo Soares o Henrique Pinto –, quando eles vinham fazer os cursos geralmente eles concluíam com algum recital. (Entrevista com Guaraci Portugal, em 7 de julho de 2014).

Mesmo após a criação de cursos formais de violão em Belém, muitos instrumentistas renomados foram continuamente trazidos de fora do estado para ministrar aulas em oficinas e *master classes*.

Paulo Porto Alegre, reconhecido violonista da cidade de São Paulo, esteve em Belém em 1987, trazido com um patrocínio do MINC/IMC/FUNARTE e Fundação Carlos Gomes, pelo Projeto Rede Nacional de Música, para ministrar um curso intensivo de violão, nos dias 27, 28 e 29 de maio. No IECG, esteve Nícolas de Souza Barros, professor da UniRio, que deu o curso Técnicas Violonísticas no período 27 a 28 de maio de 1998, do qual participaram 19 alunos.

De 2 a 4 de junho de 1998, houve duas sessões de *master class* de violão com Breno Chaves (SP), Eduardo Fleury (SP), Fábio Ramazzina (SP) e Sidney Molina (SP), integrantes do quarteto de violões Quaternaglia. Numa sessão, participaram 37 alunos; na outra, 40. A partir daí, foi estabelecido um contato com o professor Sidney Molina que culminou, posteriormente, na implantação do curso de Bacharelado em Violão:

Houve um grande interesse pelas *master classes* que foram feitas quando da presença do “Quaternaglia” naquele momento, e o trabalho foi bem recebido, visto que nós tínhamos também boa vontade e atenção em trabalhar com crianças e iniciantes... Porque muitas vezes se pensa que, trazendo um grupo profissional, vai haver foco apenas no nível de especialização, no alto repertório. Foi um ponto de partida importante para, posteriormente, estreitarmos os laços e iniciarmos um trabalho regular em Belém (Entrevista com Sidney Molina em 26 de agosto de 2011, revisada em 23 de maio de 2015).

A contribuição de Sidney Molina foi decisiva, pois inaugurou uma nova fase do ensino de violão em Belém:

A questão da contribuição eu vejo dessa forma, com certeza isso ocorreu, que foi o professor Sidney, ele veio, já tinham implementado outros cursos de bacharelado em outros instrumentos, aí veio sim a ideia de se fazer para o violão, juntamente com a Fundação Carlos Gomes com o professor Paulo José Campos de Melo e foi uma excelente ideia implementar o curso de bacharelado aqui em Belém, até porque não tinha esse curso, se alguém quisesse fazer alguma coisa específica no instrumento tinha que sair daqui para fazer fora, em Brasília, fazer em São Paulo, Rio de Janeiro, então foi ótimo, foi um estímulo muito grande isso, tanto é que hoje nós vemos vários violonistas aqui formados no instrumento, tanto daqui do estado como de outros estados também, então a gente vê que a coisa deu certo. (Entrevista com Handerson de Deus em, 26 de setembro de 2014).

Com a implementação do curso de bacharelado em violão coordenado pelo Dr. Sidney Molina, houve sucessivas oportunidades de realizações de palestras e *master classes* com violonistas de projeção vindos de fora do estado, na maioria das vezes, aproveitando a frequente presença do quarteto Quaternaglia que passou a vir quase anualmente a Belém para realizar concertos no Festival Internacional de Música do Pará.

Posteriormente, as palestras e *master classes* se desdobraram no “Encontro de Violões do Pará” como atividade concomitante ao Festival e dentre os profissionais que estiveram na cidade no período entre 2000 e 2012 proferindo cursos, palestra e *master classes*, destaque: Sidney Molina, Fernando Lima, João Luiz, Fábio Ramazzina, Sérgio Molina, Paulo Bellinati, Paola Picherzky, Marco Pereira, Chrystian Dozza, Thiago Abdalla, e o maestro cubano Leo Brouwer, como será apresentado detalhadamente mais adiante.

Turíbio Santos também realizou uma oficina de violão no dia 26 de outubro de 2007 no Instituto de Artes do Pará na cidade, trazido pelo SESC-PA, enquanto acompanhava uma exposição de instrumentos da família de cordas dedilhadas (*O Liberal*, 27 de outubro de 2007).

Aproveitando a presença do alaudista Guilherme de Camargo, em Belém, na ocasião do Festival de Natal, em dezembro de 2007, foi realizado uma *master class* de alaúde, no IECG.

Em junho de 2010, durante o XXIII Festival Internacional de Música do Pará, no Instituto Estadual Carlos Gomes, houve a *master class* do Duo Siqueira Lima, formado pelo casal de violonistas Fernando Lima e a uruguaia radicada no Brasil, Cecília Siqueira.

O famoso Duo Assad, formado pelos irmãos Sergio e Odair Assad também realizou uma *master class* de violão, das 19 às 21 horas, no dia 29 de outubro de 2013 em duas salas da Fundação Amazônica de Música, no Art Doce Hall.

Há de se questionar por que a instituição de ensino musical mais antiga na cidade levou tanto tempo para possuir um curso de violão. Infiro que isso se deva em grande parte ao fato da discriminação sofrida pelo violão por ser um instrumento muito “popular”, ligado à boêmia e às classes economicamente menos favorecidas.

2.2 A ENTRADA DO ENSINO DE VIOLÃO CLÁSSICO NO INSTITUTO ESTADUAL CARLOS GOMES

Em 1965, o violonista paraense Sebastião Tapajós retornou da Europa, após estudar no Conservatório Nacional de Música de Lisboa, onde foi aluno do famoso professor discípulo de Tárrega, Emílio Pujol (1886-1980). Estudou, ainda, no Instituto de Cultura

Hispanica. Ao chegar em Belém, recebeu a cadeira de violão clássico do IECG, concedida pelo Governo do Estado, por meio do governador Alacid Nunes. Segundo o violonista Salomão Habib,

[Um dos] primeiros professores de violão que tiveram lá [no IECG], foi o Sebastião Tapajós, meu amigo queridíssimo, que esteve por lá no final dos anos sessenta para setenta, mas que também dadas as inúmeras turnês ele findou viajando e não teve mais como retornar. (Entrevista com Salomão Habib, em 16 de julho de 2014).

O próprio Sebastião Tapajós confirma esta informação:

[Quem ocupou] a primeira cadeira de violão fui eu, no governo do Alacid Nunes. [...] Eu sei que eu cheguei aqui, o governador era o Alacid Nunes, eles me deram uma cadeira de violão no Conservatório Carlos Gomes... Aí, eu fiquei um ano [...]. Foi em 1965, eu fiquei o ano de 1965 todo no Conservatório. (Entrevista com Sebastião Tapajós, em 06 de novembro de 2014).

Desde essa época, foram instituídos testes de seleção de instrumento para o ingresso de alunos: “Fazia, porque na música, a pessoa tem que ter principalmente, não é só o dom não, é a vontade, senão, não vai” (Entrevista com Sebastião Tapajós, em 06 de novembro de 2014).

Nos idos de 1965, já havia uma quantidade considerável de alunos de violão, as aulas eram dadas no formato de *master class*, com turmas compostas por grupos de alunos, em que cada um destes era convocado para tocar uma peça ou estudo e recebia orientações enquanto os outros assistiam: “Tinha bastante aluno. Eu fazia em grupo, mas chamando individualmente” (Entrevista com Sebastião Tapajós, em 06 de novembro de 2014).

O trabalho didático iniciado abrangia alunos, em sua maioria, principiantes. Foi utilizado o método de Carcassi, entre outros disponibilizados por Sebastião:

Tinha o método que eu trabalhava com os alunos, tinha o método do... Não tem aquele do Carcassi? Um bem simples. Aquele era muito bom para iniciar. Tinha mais iniciante mesmo e daí ia evoluindo. Eu tinha obras de Villa-Lobos, tinha muita coisa, Carcassi, Albéniz etc. (Entrevista com Sebastião Tapajós, em 06 de novembro de 2014).

Após cerca de um ano como professor do Instituto, a carreira artística de Sebastião começou a ganhar proporção internacional e surgiram convites para turnês no exterior:

Em 1966, eu sei que essa época eu viajei para a América do Norte também. [...] já começaram a aparecer coisas, a pessoas chegavam e [perguntavam:] “Tu queres ir para América?” Pô! “Daqui a dez dias a gente tem que estar lá” (Entrevista com Sebastião Tapajós, em 06 de novembro de 2014).

Mais adiante, surgiram diversos convites para viagens internacionais, gravações e, por isso, Tapajós não teve condições de se fixar na cidade para dedicar-se à docência, lecionando no Carlos Gomes somente até julho de 1967: “Eu sei que eu passei o ano de 1966

tudo lá, quando foi em 1967, quando foi no meio do ano, eu tive um convite para ir ao Rio [de Janeiro]” (Entrevista com Sebastião Tapajós, em 06 de novembro de 2014).

2.3 O CURSO LIVRE DE VIOLÃO POPULAR

Quase duas décadas depois, no início dos anos de 1980, havia uma grande procura pelo aprendizado do violão, devido a sua popularidade. Por isso, o Instituto, que estava com essa cadeira instrumental vaga desde 1967, necessitava de professores para o instrumento, como afirma Gomes (2003, p.20):

Por sugestão de Yuri [Guedelha]⁸, o Conservatório abriu o curso de violão popular, tendo Catiá como um dos primeiros professores de violão do Conservatório, ao lado de Galdino Pena. Alguns anos depois, ingressaram na instituição os violonistas Vaíco e Nego Nelson.

Estes professores são o marco da retomada do ensino do violão no Instituto, desta feita numa vertente “popular”. Quais seriam os diferenciais desta vertente? Esses três professores que reiniciaram o ensino de violão no Instituto, tiveram sua formação teórica e prática baseada, principalmente, no autodidatismo e em trocas informais de conhecimentos no convívio musical. Sidney Molina ressaltou em comentário sobre esta situação, que esse processo demonstra a relação de uma dimensão local intuitiva em diálogo com o projeto universal tradicional do instrumento (Comentário oral, Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, 16 de dezembro de 2014).

Em entrevista, Maurício Gomes (2014) apresenta o espaço institucional desse “diálogo”, a começar pelo curso “livre” de violão no Carlos Gomes, ressalto que o termo “livre”, aqui, refere-se a um curso que não tem pretensões de formar o “técnico” em instrumento. Sua duração é de dois anos, como se verá adiante, portanto, de curta em relação à do curso básico e técnico, que quando instituído foi estabelecido para o total de sete anos. Além disso, ao concluinte do primeiro é concedido certificado ou atestado de realização do curso; para o segundo, há diploma de conclusão. Diz o entrevistado:

No IECG, eu me lembro na época do meu TCC do Catiá⁹, eu fiz uma entrevista com o Yury Guedelha, flautista, e ele disse que auxiliou a entrada do Catiá na época dos anos oitenta, não sei se foi oitenta e quatro, oitenta e cinco, [...] mas foi nos anos oitenta, seguramente e foi na época da Glória Caputo. Então, a Glória com o Yury, que eu acho que já era professor na época, eles abriram espaço para o violão nessa época nos anos oitenta. (Entrevista com Maurício Gomes, em 25 de julho de 2014).

⁸ Prof. Dr. José Iury Guedelha, flautista e, atualmente, professor da Escola de Música da Universidade Federal do Pará.

⁹ Alcides Baptista Freitas (*Belém, 1930), conhecido como Mestre Catiá, violonista e compositor, é professor do Curso Livre de Violão Popular do IECG.

A professora Glória Caputo, então diretora do Instituto Carlos Gomes, havia dado início a uma série de medidas para a expansão daquele Conservatório e para o fomento de um mercado de trabalho, inclusive para a música popular. Com a necessidade de formar instrumentistas profissionais e grupos musicais profissionais, foram criadas cadeiras de ensino para diversos instrumentos e cursos de música popular.

Uma dessas medidas foi a criação do Curso Livre de Violão para Música Popular em 1984, quando foram cedidos pela SEMEC (Secretaria Municipal de Educação de Belém), três professores de violão: Catiá, Galdino Pena¹⁰ e Vaíco¹¹. Este curso se enquadrava na proposta de “educação assistemática” do Instituto Carlos Gomes e tinha dois anos de duração (FUNDAÇÃO CARLOS GOMES, 1989, p. 4).

Apesar de o curso ter dois anos de duração, alguns professores estendiam a duração do curso de acordo com a necessidade e interesse dos alunos:

Teve gente que passou foi mais [de dois anos] lá. Tem um “cara” que toca um monte de músicas minhas, ele aprendeu as harmonias, depois ele aprendeu os solos, ele pegou minhas partituras levou, ele toca um bocado de músicas minhas (Entrevista com Nego Nelson, em 6 de outubro de 2014).

O conteúdo programático do curso livre de violão popular ficava a critério de cada professor e de acordo com a necessidade dos alunos e era ensinada tanto a parte de acompanhamentos rítmicos e harmônicos, quanto a parte de solo.

O Catiá ensinava o pessoal a solar também. Essas coisas, *Sons de Carrilhões*, de João Pernambuco. Eu ensinava Bossa Nova [...]. Ensinava o *Samba do Avião*, de Tom Jobim [arranjo solo], até escrevi esta música, tem mais quatro que eu achei aí outro dia (Entrevista com Nego Nelson, em 6 de outubro de 2014).

O Curso Livre de Violão Popular eventualmente também servia como uma espécie de ponte que realizava uma transição gradativa, adaptando a linguagem do violão popular para o clássico. Um dos professores do curso, que trabalhou obras do repertório clássico foi o Mestre Catiá:

Eu sei que o Catiá na época que eu era aluno, às vezes, ele preparava o aluno para entrar para o violão clássico. Como ele trabalha também com partitura, então, ele também já preparava o aluno que queria seguir (Entrevista com Maurício Gomes, em 25 de julho de 2014).

Outro professor do Curso de Violão Popular que, nos momentos de necessidade também utilizava os métodos e obras trabalhadas no Curso Técnico de Violão Clássico, foi o Nego Nelson, que atuou no IECG de 1986 até 2010:

¹⁰ Antonio Galdino Pena, ex-professor de violão do Curso Livre de Violão Popular do IECG.

¹¹ Oswaldo Barros Xavier, conhecido como Vaíco, violonista, ex-professor do Curso Livre de Violão Popular do IECG.

Eu dava aula no Curso Livre, mas tinha garoto que queria aprender partitura, eu ensinava, ensinei muita gente lá [...]. Mandava comprar o *Ciranda das Seis Cordas* [do Henrique Pinto], mandava comprar [método do] Henrique Pinto e ensinava, ensinei muita gente lá, tem gente que toca clássico que começou comigo [...]. Depois que teve gente que acabou o livro, aí eu mandei para o Salomão [Habib] para desenvolver mais, eu não dava aula dessa parte, só dava até ali (Entrevista com Nego Nelson, em 6 de outubro de 2014).

O repertório trabalhado no Curso Livre de Violão, por vezes, tendia para o gênero de Choro, devido à atuação de alguns professores, isto porque durante a década de 1980 havia o Grupo de Música Regional do IECG, que tinha como proposta a valorização da música nativa. Dele, além dos professores de outros instrumentos, eram integrantes: Catiá, Vaico e Galdino:

O repertório popular era tocar chorinho, essas coisas. Mas eu não fui tolhido disso no violão clássico não, até que o professor me dava peças populares, do Dilermando Reis, que não é considerado um repertório erudito era considerado o repertório popular (Entrevista com Idalcy Pamplona “Cizinho”, em 14 de julho de 2014).

Posteriormente, foi adotado o sistema de turmas com aulas coletivas de violão popular:

Eu fazia assim, eu fui o primeiro “cara” a dar aula coletiva lá, a gente fazia isso no Curro Velho, eu e o Paulo Moura. Juntava vinte pessoas e dava aula para todo mundo. Lá no Carlos Gomes, eu cheguei lá com o Paulo José [Campos de Melo, superintendente da FCG] e disse assim: “Paulo José, eu não posso vir para cá dar essas vinte horas, vou dar aula para vinte e sete alunos, um em cada hora, três alunos por dia, como é que eu ia fazer isso? [...] Aí, ele: “Como é que tu estás pensando? ”. “Põe nove pessoas aqui e eu venho três vezes por semana”. Eu já via a sala e dava para botar nove pessoas num semicírculo, eu dou aula para os nove, três vezes nove são vinte e sete pessoas, em três dias eu faço isso (Entrevista com Nego Nelson, em 6 de outubro de 2014).

Com o aumento do número de alunos, houve a expansão do curso e mais professores foram acrescentados ao ensino de violão popular: “O professor Cizinho que trabalhou muito no violão popular, ele, eu acredito que o Antonio Carlos também, outro professor, o [Alexandre] Macambira, eles trabalhavam o violão popular” (Entrevista com Handerson de Deus, em 26 de setembro de 2014).

Desse modo, atuaram no Curso Livre de Violão Popular desde sua criação até o momento 16 professores: Alcides Freitas, “Mestre Catiá”, Alexandre Macambira, Aluísio Laurindo Júnior, Antonio Carlos “Careca” Braga, Antônio Galdino Pena, Breno Favacho, Cibelle J. Donza, Emanuel Cordeiro, Fabrício Cavalcante, Handerson de Deus Barbosa, Idalcy Pamplona Filho “Cizinho”, José Antônio Salazar Cano “Tom”, Luciano Andrade, Nelson Ferreira “Nego Nelson”, Misael Carvalho Júnior, Oswaldo Barros Xavier “Vaico”. Observo que dez desses professores também atuaram paralelamente no Curso Técnico de Violão Clássico da instituição.

Como o título propõe, o Curso Livre de Violão Popular tem grande flexibilidade em sua programação, tanto no que diz respeito ao conteúdo teórico/prático (mais propenso ao estudo da harmonia e improvisação), quanto no que tange ao repertório ora com forte tendência ao acompanhamento do cancionário popular (explorando ritmos do Brasil), ora com menos ênfase e frequência à execução de obras para violão solo de compositores populares brasileiros (como João Pernambuco ou Dilermando Reis, dentre outros); ou, ainda, de compositores do repertório tradicional violonístico (como F. Tárrega), no caso em que esta modalidade de ensino ganhava o caráter de curso preparatório que possibilitava a transição do aluno para o Curso Técnico de Violão Clássico.

Esse diálogo entre os cursos de violão popular e clássico também se dava na medida em que professores com formação acadêmica aliada à experiência com a música popular passaram a assumir, além das classes do Curso Técnico de Violão Clássico, turmas do Curso Livre de Violão Popular, influenciando, sobretudo, na técnica ensinada.

As classes desse curso passaram a ser formadas não apenas por alunos aprovados no “Teste de Seleção” que optavam por essa modalidade, mas também por aqueles que não se adaptavam ao repertório e às demandas exigidas pelo Curso Técnico de Violão Clássico e, assim, migravam para o Curso Livre de Violão Popular, o que foi um dos possíveis motivos que levaram o curso a não ser extinto.

Desse modo, noto um constante trânsito entre os dois cursos que, coexistindo, passaram a influenciar-se mutuamente um ao outro, ao mesmo tempo em que sugeriam soluções complementares para buscar atender às diversas necessidades e demandas do ensino de violão no IECG.

2.4 O CURSO TÉCNICO DE VIOLÃO NO IECG

Como foi visto, a primeira tentativa de sistematização de um curso de violão “clássico” no IECG, em 1965, foi fugaz; posteriormente, o ensino voltou-se ao violão popular, que funcionava como um curso livre, haja vista não atender as exigências para o funcionamento de um curso técnico profissionalizante, tais como ter um programa ou currículo único seguido pelos professores da classe de violão e apresentar todos os seus professores com diploma de nível superior.

Houve, então, a necessidade de regularizar o curso para que atendesse às disposições legais e às diretrizes curriculares nacionais estabelecidas pelo MEC e regulamentadas pelo CNE. Assim, durante a década de 1980, dois professores colaboraram efetivamente para a formalização do curso: Salomão Habib e Antônio Carlos Braga, e ambos apontam anos

diferentes, embora próximos e em torno de antes e depois da criação da FCG, respectivamente. Silva (2009) indica 1985, antes da criação da FCG (que aconteceu em 1986) como o ano em que o ensino de violão clássico foi efetivamente inserido no Instituto Carlos Gomes.

Em entrevista para esta pesquisa, a professora Glória Caputo, pianista e ex-diretora do Instituto Carlos Gomes, relata que algum tempo depois da entrada dos três professores de violão popular: Catiá, Galdino Pena e Vaíco, foi cedido, desta vez, pela SECULT, o professor Salomão Habib que passou a dar aulas de violão em um âmbito erudito.

Salomão Habib descreve a implantação do curso técnico de violão do IECG da seguinte forma:

Essa foi uma época de amplitude do Conservatório para uma série de elementos que culminaria com a criação da Fundação Carlos Gomes. [...]. O curso de violão passa a se tornar regular depois que eu entrei [...]. Eu montei um conteúdo programático, que foi aprovado num Conselho e passou a ser instituído [...]. É claro que eu não fiz isso sozinho, quem assinou inclusive isso junto comigo foi o professor Henrique Pinto, corroborando e dando chancela [...]. O primeiro violonista que retomou as aulas de violão clássico no Carlos Gomes fui eu. Nesse período, como a demanda foi muito grande eu sugeri à professora Glória Caputo que chamasse mais um professor (Entrevista com Salomão Habib, em 16 de julho de 2014).

Antônio Carlos Braga explana sobre o processo de implantação do curso técnico de violão no IECG do seguinte modo:

A professora Glória Caputo estava dando início à ideia da Fundação, quando eu recebi um telefonema dela para que eu viesse conversar com ela, então a ideia dela era justamente implementar o curso de violão clássico no conservatório. Existia o curso de violão no conservatório que era ministrado pelo Catiá e pelo Galdino Pena, mas era um curso, assim bem livre, não era nada formal.

[...]

O que existia aqui na realidade era uma espécie de oficina. Quando a professora Glorinha me chamou, aí é que se implantou o curso regular de violão.

[...]

E a ideia dela era justamente implantar o curso de violão em 1987-88, mais ou menos, e nós implantamos o curso no conservatório, os programas. A essa altura, eu já estava formado e aí começamos o curso de violão assim, montamos, fomos moldando ele, ainda não tinha todos os instrumentos necessários, conforme a coisa ia andando eu fui conversando: “Ó, professora, está precisando de tal coisa”, até que isso ficou implantado, a compra dos instrumentos, as salas, a compra de material, métodos, estudos, essa coisa toda. Aí, acabou se tornando o curso que se tem hoje em dia, depois veio o Bacharelado, mestres, doutores, já frutos desse curso de violão (Entrevista com Antônio Carlos Braga, em 30 de agosto de 2011).

O espaço físico do Instituto era muito reduzido, o curso iniciou com algumas dificuldades, mas oferecia uma infraestrutura básica, ainda que precária, para sua realização:

A infraestrutura era muito precária, as aulas eram dadas em qualquer lugar. O anexo não havia sido construído, era uma barraca de palha onde se ministravam as aulas, o Nego Nelson também dava aula nesse local. Após muitos pedidos, foram reservadas algumas salas nos fundos do Instituto, as quais embora precárias, eram melhores que a barraca de palha. Surgiu a Fundação Carlos Gomes e no início dos anos 90, por volta de 1991 ou 1992, as acomodações melhoraram muito. Foi uma festa e a partir

daí eu passei a dar aula mais dignamente (Entrevista com Salomão Habib, em 16 de julho de 2014).

À medida que o espaço físico do Instituto foi sendo ampliado foram criadas novas salas para ensino de violão:

É, tinha uma sala para violão, mas conforme o curso foi implantado, a demanda era muito grande porque o violão é um instrumento muito popular e houve a necessidade de trazer monitores, essa coisa toda, houve novas salas. Hoje em dia, o violão ocupa um número razoável de salas. Então, hoje, há quase uma dezena de professores de violão. O curso cresceu muito, não é? (Entrevista com Antônio Carlos Braga, em 30 de agosto de 2011).

Instrumentos musicais também foram disponibilizados aos alunos:

Esse material sempre houve no Conservatório, instrumento à disposição do aluno para ele estudar no Conservatório, não para ele levar para casa, salvo alguns alunos que a gente via que não tinham condições de comprar um bom violão e a gente escolhia entre os melhores que podiam ficar com o violão nos finais de semana (Entrevista com Idalcy Pamplona “Cizinho”, em 14 de julho de 2014).

Com relação a instrumentos, a medida tomada pela professora Glória Caputo foi a contratação de um *luthier* de instrumentos de cordas friccionadas e violão em 1992, o búlgaro Nicola Minev, que além de reparar e fabricar diversos instrumentos por meio de pesquisas com madeiras amazônicas, também ministrava aulas de *luthieria* num curso mantido pela instituição. Vez por outra, Minev realizava recitais de violão solo ou acompanhando sua esposa, a cantora e professora Malina Mineva (SALLES, 2007).

[...] em termos de instrumentos tinham alguns violões, inclusive do professor Nicola [Minev].

[...]

Eu acho que tinham dois violões do Nicola que ficavam à disposição do professor, o “Alba” e tinha mais um, violões que foram feitos para serem usados na escola. Eu não me lembro se tinham outros violões além desses, como “Di Giorgio”, eu não lembro, mas eu me lembro desses dois violões artesanais do professor Nicola (Entrevista com Guaraci Portugal, em 7 de julho de 2014).

Sobre isso, Maurício Gomes relata:

[...] eu fui premiado num concurso promovido pelo Nicola Minev, que é um *luthier* búlgaro que morou em Belém vários anos, por cerca de dez ou onze anos, ele ficou aqui em Belém e promoveu um concurso cujo prêmio era um violão feito por ele e pelos alunos dele de *luthieria*. Eu venci esse concurso e ganhei o violão. Tenho esse violão até hoje [...]. eu toquei bastante com esse violão também, usei em concertos (Entrevista com Maurício Gomes, em 25 de julho de 2014).

Figura 6 – Violão de M. Gomes feito pelo *luthier* Nicola Minev (Belém, 2002)



Fonte: Acervo pessoal do autor

O acervo de partituras foi disponibilizado pelos professores:

Bom, eu trouxe, [...] para cá para Belém, porque não tinha professor aqui, eu viajava muito para ter aula, todo ano eu viajava, para ter aula fora e voltava de lá com malas e malas, pagava excesso de bagagem de papel, tudo cheio de partitura e divulgava, eu socializava essas partituras, eu tirava para mim, e tirava xerox da xerox e assim se multiplicava como um “vírus”. Mas porque não se tinha onde comprar. Começaram a surgir aqui em Belém algumas lojas de partituras, mas logo a coisa quebrou com o advento da digitalização e tudo, teve até aquele russo que digitalizou mais de dez mil partituras. O Antônio Carlos trouxe muita coisa e eu trouxe muita coisa. Outras pessoas traziam também, alguns compravam, mas os grandes difusores de partitura em Belém fomos eu e o Antônio Carlos (Entrevista com Salomão Habib, em 16 de julho de 2014).

Ainda na década de 1980, os cursos de bacharelado de instituições, como a USP e a UniRio serviram de inspiração para a elaboração do curso de violão clássico do IECG: “Depois disso aumentou mais ainda a quantidade de pessoas. Eu montei o cronograma do curso, todas as peças do curso [...]. Como não tinha bacharelado [em Belém], eu busquei na USP e busquei na UniRio” (Entrevista com Salomão Habib, em 16 de julho de 2014).

Desta maneira, foi criado um programa de estudo de violão, no qual foi estabelecida uma série de métodos com fundamentos técnicos, além de estudos e peças de autores de diversos estilos, escolas e períodos, tanto para solo quanto para grupos de câmara que passaram a ser trabalhadas gradativamente ao longo dos sete anos de curso:

Era muito bem organizado. Tinha o curso básico, o primeiro ano que era uma espécie de preparatório, onde a gente começava com o *Iniciação ao Violão I* do

Henrique Pinto, o aluno passava, estudava o *Iniciação I* o ano inteiro, isso os acima de 12 anos; os abaixo, era o *Ciranda das Seis Cordas* e músicas esparsas, espanholetas, a *Espagnoleta* tradicional do G. Sanz, músicas como o repertório do Weiss, aquilo bem elementar e livros técnicos, tinha o livro de peças, o livro de *Técnica da Mão Direita*. Passava para o segundo ano, ia para os *Estudos Melódicos e Progressivos* do Matteo Carcassi - você deve se lembrar dessa época -, juntamente com a segunda parte da *Técnica da Mão Direita* [...]. Terceiro ano do curso médio de violão, aí peças diversas e o *Opus 20* e *Opus 30* do M. Giuliani, *Opus 20* do F. Sor. No quarto ano, começavam os cinco primeiros *Estudos Simples* do L. Brouwer. No outro ano, os outros cinco, aí começava a estudar peças mais complicadas, a escola francesa, via estudos variados, começava a estudar salto, ligado, apojatura, interdependência, escalas do modo menor do modo maior, prática de orquestra porque tinha a “Orquestra de Violões” lá, duos, trios, quartetos, eu exportava alunos para tudo que era sala, de flauta, violoncelo para tocar com o pessoal. Até chegar no nível médio que começava com os *Cinco Prelúdios* do Villa-Lobos no primeiro ano, não na ordem e os outros no segundo e terceiro anos e se formava fazendo o concerto. Era muito bem trabalhado, inclusive cada ano tinha trinta propostas de peças para o aluno (Entrevista com Salomão Habib, em 16 de julho de 2014).

No programa do curso de violão do IECG, também havia a preocupação com a inclusão das obras de compositores locais, que eram inseridas à grade curricular em paralelo ao repertório clássico:

Uma coisa que eu fiz já àquela época, módulos de música paraense. Tem muito poucas peças paraenses escritas, uma *Valsinha do Marajó* tinha que tocar no quinto nível, tinha que tocar peças do Jaime Ovalle, do Nego Nelson, do Catiá. Foi quando eu comecei a escrever as músicas do Catiá, Tó Teixeira. Eu comecei em 1989 a pesquisar, em 1991 já tinha Tó Teixeira na grade da programação (Entrevista com Salomão Habib, em 16 de julho de 2014).

Em seu relato, o professor Handerson de Deus conta sobre obras de compositores locais ensinadas aos alunos no Instituto Carlos Gomes: “principalmente paraense, eu sempre vejo muitas obras do professor Nego Nelson, as obras do Catiá também, coisa daqui do estado e os alunos gostam muito disso. Tem muita obra aí escrita para violão” (Entrevista com Handerson de Deus, em 26 de setembro de 2014).

Desse modo, percebo a convivência de um repertório erudito tradicional com um repertório brasileiro popular, sobretudo o conteúdo de obras de compositores locais. A esse respeito e como exemplo, encontrei na coleta de dados o programa do recital de formatura de Mayco Danin, aluno da classe de violão de Salomão Habib, realizado no dia 4 de novembro de 2005, na Sala Ettore Bósio: iniciado com *Asturias*, de Isaac Albeniz (1860-1909); seguido de *La Catedral*, de Agustín Barrios (1885-1944); *Sons de Carrilhões*, de João Pernambuco (1883-1947); *Odeon*, de Ernesto Nazareth (1863-1934); *Carinhoso*, de Pixinguinha (1897-1973) acompanhando Adriano de Jesus, na flauta, *Choro n. 1*, de Villa-Lobos (1887-1959);

Tico-Tico no Fubá, de Zequinha de Abreu (1880-1935); *Waldemando do verbo Waldemar* de Nego Nelson em duo com Handerson de Deus; *Missioneira*, de Fernando Bustamante (1915-1979); *Macapá* de Nego Nelson; *Variações Brasileiras sobre temas de Sebastião Tapajós*; *Luiz Gonzaga, Salomão Habib e Almir Sater*, de Salomão Habib; *Salomando*, de Mayco Danin; *Toteando*, de Salomão Habib; *Nelsolando*, de Salomão Habib, esta última executada em duo com o violonista Nego Nelson.

Notei, no programa, uma grande variedade de compositores e estilos com uma forte tendência a obras brasileiras e, sobretudo, paraenses, inclusive uma composição de autoria do formando em homenagem ao seu professor.

A atividade docente do professor Salomão Habib se estendia à “Orquestra de Violões do Pará” por ele dirigida, que funcionava como uma espécie de atividade de extensão pedagógica, que além de estimular a aprendizagem, inseria os estudantes na prática artística semiprofissional. Esse trabalho possibilitava não apenas a interação entre alunos de diferentes níveis técnicos da escola, mas também a inclusão de indivíduos de fora do Instituto Carlos Gomes. À medida que inúmeros integrantes participavam da Orquestra de Violões, se dava, aos poucos, a formação de um público e crescia a divulgação sobre o ensino de violão realizado no Instituto. O professor Handerson de Deus comenta sobre a “Orquestra de Violões do Pará”:

1990 foi o ano que eu ouvi comentários: “estão formando uma orquestra”. Aí o professor Bira disse: “Handerson, é bom agora que você já tem uma base, começar a ter um outro horizonte, ter um outro pensamento, verifique lá essa orquestra, veja se você pode fazer parte dela, é o professor Salomão Habib”. Eu fui estudar, conversei com o professor Salomão e ele me aceitou, foi a primeira vez que eu toquei com orquestra de violões [...], eu lembro do Lucas [Imbiriba], do Mauro Celso, da Palmira, do Cizinho, [...] até o Nego Nelson fez parte dessa Orquestra de Violões, eram 21 integrantes (Entrevista com Handerson de Deus, em 26 de setembro de 2014).

Assim também comenta o professor Lucas Imbiriba:

[...] o meu irmão mais velho falou que conhecia o Salomão Habib e aí ele pediu para o Salomão me aceitar e foi muito mais estimulante, primeiro pelo jeito do Salomão dar aula e segundo porque tinha a Orquestra de Violões e isso incentivou muito (Entrevista com Lucas Imbiriba, em 6 de maio de 2015).

E ainda o professor Maurício Gomes:

[...] E eu também fui convidado logo que eu entrei em 1996 para participar da Orquestra de Violões do Pará. Nesse ano, o Salomão [Habib] gravou um disco *A Música e o Pará: obras para violão*. Saiu pela SECULT. A Orquestra de Violões gravou duas, três ou quatro músicas de repertório paraense que nós trabalhávamos, como Waldemar Henrique, Chico Sena, alguma coisa ali que o Salomão fazia os arranjos. Geralmente, nesses concertos, ele me chamava também para tocar, às vezes chamava o Lucas [Imbiriba].

[...]

Eu fui tendo esse contato com o palco, coisa profissional, paralelo ao lado de estudante, já tinha uma coisa ali, apesar de que a gente não ganhava nada, mas já tinha um perfil profissional de tocar em teatro, isso foi muito importante.

[...]

acho que ainda dava mais gente em função da Orquestra de Violões que os parentes iam assistir e era uma maneira de trazer o público ali também.

[...]

Na Orquestra de Violões eu tive contato com várias pessoas inclusive com o Handerson de Deus que era dessa época [...] de 1996 também, [...]. Teve Jefferson de Melo Luz [...] e tinha a sua irmã Ana Claudia Luz [...], Jeremias Progênio [...]. Tinha muita gente boa naquela época, tinha o Mauro Prado [...] e também tinha o “Cizinho” (Entrevista com Maurício Gomes, em 25 de julho de 2014).

Na década de 1990, a procura pelo aprendizado de violão aumentou consideravelmente devido não apenas a sua grande popularidade, baixo custo e fácil acesso, mas também ao prestígio do IECG e sobretudo, à atuação artística de seus professores que se destacavam no panorama musical da cidade:

Eu acredito que o violão, ele tem muito potencial aqui em Belém, era um instrumento muito concorrido quando o professor Salomão fazia parte do quadro de professores, porque ele era um músico de projeção devido à capacidade musical, o virtuosismo dele, era um músico conhecido. Então, criava a vontade dos adolescentes estudarem com ele. Quando era a inscrição no Carlos Gomes, o violão estava no topo da lista. E, por exemplo, quando eu ia assistir minhas aulas, no primeiro ano que eu fui aluno do Carlos Gomes, a gente não tinha um horário assim bem definido, claro que ele marcava os horários, mas eram tantos alunos que quando chegava tinha uns dez alunos para terem aula. Aí ele ouvia a música de um, dava umas orientações, depois ouvia a música de outro. A aula era mais uma espécie de *master class* porque não tinha como ficar só o aluno e o professor durante uma hora como é hoje, como a gente ensina. Pela quantidade de alunos, chegava a uns trinta, a cinquenta por dia, coisa assim... Muita gente mesmo, gente querendo saber, pedindo informação, músicos que sempre iam no Carlos Gomes. Depois que passou essa febre e o professor Salomão passou a tocar mais para fora do estado, quando já não integrou mais o quadro de professores, eu acho que caiu um pouco a procura pelo violão clássico em Belém (Entrevista com Guaraci Portugal, em 7 de julho de 2014).

Era necessário realizar um teste de seleção para ingressar no curso de violão:

O teste de seleção era feito em determinado dia, era muita gente com o violão [...] e muita gente não passava, muita gente passava, era um constrangimento muito grande, aquelas mães que queriam que os filhos tocassem, menino que chegava arrastando o violão no chão, o sonho do pai era tocar violão, mas depositava suas frustrações no filho, e o filho não queria nada. E tinha aqueles que queriam realmente tocar o violão [...]. Tinha que tocar o estudo 1, o 2, o 4 do *Iniciação ao Violão volume 1* do Henrique Pinto, isso para entrar no primeiro ano. Para entrar no segundo, ele tinha que tocar três peças do *Iniciação ao Violão* de livre escolha, mais uma peça, dois estudos do programa, três peças do livro e uma de livre escolha, a quarta. E assim sucessivamente porque o aluno podia ir para lá e dependendo do teste teórico e prático, ele adiantava o primeiro ano e entrava lá no quarto nível (Entrevista com Salomão Habib, em 16 de julho de 2014).

O teste foi sendo aperfeiçoado à medida que a demanda de alunos e a procura pelo estudo do violão cresceu:

O teste também aos poucos foi se aperfeiçoando. No início, a gente ia meio improvisando daqui, improvisando dali, mas aí a procura começou a ficar muito grande e realmente se fizeram necessários os testes, chegando às vezes ao ponto de a

gente necessitar de dois dias para fazer as avaliações, tanta gente que se inscrevia (Entrevista com Antônio Carlos Braga, em 30 de agosto de 2011).

Neste ponto, ressalto, como professor de violão do IECG, que muitos dos alunos que possuem algum conhecimento musical teórico e prático têm a possibilidade de ingressar na escola sem a necessidade de passar pelos anos iniciais do curso, uma vez que o teste serve também para classificar a série de ingresso do aluno de acordo com o nível de seus conhecimentos teóricos e técnicos. Para isso, é necessário realizar o referido Teste de Seleção ao instrumento, que pode ser feito tanto na modalidade de Violão Clássico, quanto na modalidade de Violão Popular.

Para o Teste de Violão Popular, não é necessário ter conhecimento teórico-musical, mas sim, o prático no instrumento. Já para o Teste de Violão Clássico, é necessário ter algum conhecimento sobre leitura de partitura, pois é exigida uma leitura à primeira vista com o instrumento de um pequeno trecho musical e também são cobradas peças básicas específicas do repertório violonístico que são entregues no ato da inscrição.

Maurício Gomes, que atuou como professor do IECG no período de 2003 a 2004 e, posteriormente, de 2010 a 2012, e como aluno no período de 1996 a 2001, relembra sua experiência no Teste de Seleção de Violão em 1996, época em que ingressou no curso, adiantando uma série acima:

Olha, ele aproveitou alguma coisa do Villa-Lobos que eu tocava, no caso, a gente começou com o *Prelúdio n. 1* que eu já tocava. Ele aproveitou isso, eu fiz o teste e passei para o segundo ano do curso de violão. O curso tem sete anos, então eu já entrei no segundo ano tanto no violão quanto na teoria, eu já tinha uma base teórica (Entrevista com Maurício Gomes, em 25 de julho de 2014).

As diversas situações que se desenrolavam no processo de aprendizagem geravam novas demandas para o ensino de violão:

Havia um programa de exercícios, estudos, peças predeterminado, porém, Antônio Carlos Braga, na época coordenador, considerava o programa possível de ser cumprido por alunos de excelência, ou seja, a minoria deles. Neste sentido, o professor poderia adequar o programa para direcionar o processo no sentido de resolver as dificuldades de aprendizagem dos alunos menos talentosos e com menos disponibilidade de tempo para estudar. A ênfase estava na qualidade do ensino, procurando atender a todos os alunos (Entrevista com Aluísio Laurindo Jr., em 26 de maio de 2015).

O professor Aluísio Laurindo Jr., que atuou de 2001 a 2003, buscou a implementação de novas alternativas para atender às necessidades do ensino de violão na instituição:

Antônio Carlos Braga era o coordenador do curso de violão e me autorizou a fazer meu laboratório pedagógico, o qual ocorreu em duas frentes, no curso livre e nos anos iniciais do curso básico de violão - "Transdisciplinaridade e Contextualização Brasileira no Processo de Ensino-Aprendizagem de Música e Violão"; relato científico apresentado no simpósio internacional sobre o Método Kodály, apresentado em 2001 no Conservatório Musical Brooklin Paulista, São Paulo. [...]

Consistia em uma proposta de inserção do violão no processo de musicalização, na qual a técnica instrumental está atrelada aos objetivos da musicalização (Entrevista com Aluísio Laurindo Jr., em 26 de maio de 2015).

No início do Curso Técnico de Violão Clássico, as aulas eram individuais. Com o aumento da demanda de alunos, foi adotado o sistema de turmas em que as aulas de violão eram dadas em grupo:

As aulas normalmente são individuais, mas como a demanda era muito grande, a gente passou a adotar sistema de turmas, que não prejudicava em nada, pelo contrário até facilitava... Aí quando o aluno já estava mais adiantado, começando realmente a tocar, a gente separava e ele passava a ser aluno individual (Entrevista com Antônio Carlos Braga, em 30 de agosto de 2011).

A esse respeito o ex-aluno e atual professor do curso de violão clássico, Guaraci Portugal, relata:

Eram individuais. Quando eu era aluno não tinha metodologia de aula em grupo. Quando eu comecei a dar aula, em 2005, já se falava de aula em grupo. Eu me lembro do professor Antonio Carlos, quando ele era presidente da Fundação, ele lançou essa proposta: que os alunos iniciantes tivessem aula em grupo. Aí já foi uma coisa mais oficial, porque antes parece que o professor Cizinho já fazia aula em grupo. Mas hoje em dia é bem mais sistematizado. Nos primeiros anos, os alunos assistem aula em grupo e só a partir do segundo, do terceiro ano, eles têm aulas individuais (Entrevista com Guaraci Portugal, em 7 de julho de 2014).

A formação de turmas supria a necessidade da grande demanda de alunos, mas consequentemente passou a acarretar outros problemas:

Eram exatamente em grupo, era muito difícil eu ter um aluno individual. Quando eu tinha, eram dois ou três alunos, aí os outros não, eram três alunos em sala, dois alunos [...]. Bem, quando eu era aluno, também via dessa forma, era verdade, as cadeirinhas umas enfileiradas do lado das outras e o professor ensinando: “Vem aqui, agora é a sua vez”. Ficava essa mescla, acaba que o tempo de aprendizado ficava prejudicado, porque o aluno, você tem que dar uma hora de aula para ele, tem que dar atenção para ele. Fica essa coisa de rodízio, fica meio estranho isso. Era a forma que se encontrava na época. Como suprir isso? Claro, tendo mais professores, tendo mais espaço, essa dificuldade acaba de vez. (Entrevista com Handerson de Deus, em 26 de setembro de 2014).

Para a otimização do ensino coletivo, era necessário levar em consideração alguns critérios, como faixa etária, série e nível técnico dos alunos ao compor a turma. Como relata o professor Handerson de Deus, que atuou como professor do Instituto Carlos Gomes no período de 2005 a 2007:

Eram muitos alunos, rapaz era bastante aluno, tinha que [...] ter um pouco mais de responsabilidade, se vai colocar três alunos numa sala de aula, para estudar violão, cada um com faixa etária diferente, então, um aprende mais rápido, o outro já não aprende nada, o outro fica pela metade, tem que ter “jogo de cintura”... É muito difícil trabalhar isso, sabe? Então o que eu fazia? Eu via pela faixa etária, via qual aluno que tinha ou não dificuldade e tentava marcar aula com eles, não eram aulas extras, mas era tentar definir uma metodologia durante a semana, em que: segunda-feira são alunos de tal faixa etária, terça-feira já eram outros alunos, esses já tinham conhecimento a mais que os outros, tentava trabalhar essa falta de conhecimento que esses alunos tinham, quer dizer, eu tentava fazer dessa forma, trabalhar

sistematicamente tudo isso, tirando essas diferenças. Que diferenças? De um saber mais do que os outros, tentava fazer isso. Mas era muito difícil fazer isso. Nossa! O tempo era muito escasso, o tempo passava rápido, praticamente trabalhava a semana toda isso (Entrevista com Handerson de Deus, em 26 de setembro de 2014).

Quanto à quantidade de aulas semanais, o curso era organizado da seguinte maneira:

Uma aula por semana era o normal. No técnico, duas aulas na semana. O horário de aula era de uma hora, uma hora e pouco. Isso no dia de aula prática, fora as aulas de teoria. O aluno, na verdade, tinha três aulas na semana: duas de teoria e uma de prática (Entrevista com Antônio Carlos Braga, em 30 de agosto de 2011).

Desde então, o curso técnico profissionalizante de Violão Clássico tinha o total de sete anos de duração, sendo quatro anos do Curso Básico Fundamental, que é composto pelas séries 11B, 12B, 13B e 14B; e mais três anos do Curso Técnico Profissionalizante, composto pelas séries 21P, 22P e 23P, esta estrutura de séries corresponde a um dos três programas curriculares do IECG.

Sobre a duração e enquadramento do curso de violão em um dos três programas de ensino do Instituto, Silva (2009) explica:

No Instituto Carlos Gomes, existem os cursos de Musicalização, com a duração de um ano, seguido pelo Curso Fundamental, e por fim, o Curso Técnico com a duração de três anos.

O Curso Fundamental, também chamado de Básico, é dividido de três formas, sendo definidas como Programa “A”, com a duração de sete anos, Programa “B”, com a duração de quatro anos, e Programa “C” com a duração de dois anos.

Tal divisão é feita de acordo com a opção de instrumento, e o violão, enquadra-se no curso “B”. Sendo assim, o curso de Violão Clássico tem a duração de sete anos (quatro anos de Curso Fundamental e três de Curso Técnico), desconsiderando o curso de musicalização, que não possui prática instrumental. (SILVA, 2009, p. 59).

Os alunos do Curso de Musicalização têm a oportunidade de conhecer todos os instrumentos ensinados no Instituto durante a “Feira de Instrumentos”, uma mostra em que os professores expõem sobre os recursos e possibilidades dos instrumentos, além de tirar eventuais dúvidas dos alunos. Ao final do ano letivo, esses alunos realizam o Teste de Aptidão ao Instrumento em que fazem duas opções e realizam dois dias de aulas nas quais são avaliados. A partir do resultado dessa avaliação, os alunos são matriculados em uma classe de instrumento.

Os egressos do curso de Bacharelado em Violão passaram a compor o quadro de professores do Curso Técnico de Violão Clássico, influenciando assim em diversos aspectos, como indicado abaixo:

Eu acho que o repertório do bacharelado já começa a influenciar os alunos do técnico mais avançados, eu vejo esse fenômeno, que as coisas que tinham no *Curso Progressivo de Violão* [do Henrique Pinto], a renascença, o Milan, já estão sendo um pouco deixadas de lado, hoje em dia o pessoal quer tocar mais músicas modernas, estilos assim (Entrevista com Guaraci Portugal, em 7 de julho de 2014).

Quanto à organização e estruturação do curso técnico de violão no período de 2005 a 2007, o violonista e professor de violão Handerson de Deus conta sua experiência:

Bem, nessa época eu não recorro de haver assim um planejamento estrutural, eu não recorro, porque na realidade a gente vinha desenvolvendo o mesmo trabalho que alguns professores já desenvolviam em sala, então [...] aquilo ficou sistemático, automático no caso, ficou uma coisa automática, trabalhar o básico, trabalhar isso, trabalhar tal método do ensino de violão, são esses métodos que nós vivenciamos aqui no conservatório. Nenhum coordenador chegou comigo: “Olha Handerson, o perfil é este, o planejamento é este”. Eu não vi isso, eu senti falta realmente (Entrevista com Handerson de Deus, em 26 de setembro de 2014).

Segundo Silva (2009), a falta de comunicação entre os professores neste período, foi um entrave para a organização, desenvolvimento e crescimento do curso:

Dentre as considerações e observações feitas pelos professores sobre o Curso de Violão Clássico, duas destacam-se. A primeira refere-se à falta de um programa, de fato satisfatório e de fato exigido, para auxiliar os professores em relação ao repertório dos alunos. Cada professor acaba então seguindo um “programa próprio”, o que provoca disparidades no nível exigido em cada série do curso, além de gerar nos alunos um desenvolvimento maior na interpretação de determinados estilos ou períodos musicais, deixando de desenvolver os outros. [...]. A segunda observação feita pelos professores refere-se à falta de interação presente entre os professores do Curso de Violão Clássico. Cada um trabalha de forma isolada, não existindo de fato um trabalho conjunto entre tais professores, e como consequência, o curso muitas vezes limita-se a aulas em sala e a recitais anuais de alguns alunos. (SILVA, 2009, p. 64-65)

O professor Aluísio Laurindo Jr. também comenta sobre essa situação:

Na minha época como professor do IECG, não havia integração entre os professores da escola e também entre os professores de outras escolas como da UFPA por exemplo. Acredito que sua pesquisa pode contribuir para fazer que todos os professores de violão reflitam sobre o processo de ensino-aprendizagem que é o mais importante de tudo. Pois no contexto educacional devemos estar acima das diferenças pessoais, das preferências musicais e mesmo das vaidades que caracterizam a concorrência desleal do meio artístico. Ressalto o caráter de Antônio Carlos Braga que, mesmo na função de coordenador de violão sempre foi sensível à contribuição de outros colegas de profissão (Entrevista com Aluísio Laurindo Jr., em 26 de maio de 2015).

A realização de reuniões do curso de violão abriu a possibilidade para o diálogo entre os professores, que buscaram por meio de troca de experiências refletir para trazer melhorias e novas ideias para o curso:

Olha, eu acho que eu não tive grande contribuição nisso não [risos], eu lembro de uma reunião que nós discutimos alguma coisa, eu acho que você devia estar presente também. Nós discutimos alguma coisa em relação à forma de avaliação, critérios de avaliação, que repertório a gente poderia trabalhar em cada grau, em cada série e talvez a minha contribuição tenha sido um pouco nesse sentido (Entrevista com Maurício Gomes, em 25 de julho de 2014).

Existia uma variedade de métodos utilizados no decorrer do curso. Sobre isso Maurício Gomes discorre:

Como professor, eu procurei seguir os métodos que foram trabalhados comigo, apesar de como aluno eu não ter passado pelo *Iniciação ao Violão 1* do Henrique Pinto. Mas como era um método muito usado e que funcionava bem, inclusive estou dando aula em Portugal e até hoje eu uso esse livro, quer dizer, um dos livros com que eu trabalho, não é o único material. Quanto aos alunos mais novos, eu trabalho com o *Ciranda das Seis Cordas* que é do Henrique Pinto também. Com esses livros mais conhecidos, eu cheguei a trabalhar com o *Curso Progressivo de Violão* [do H. Pinto] também. Eu sempre gostei muito dos estudos do Carcassi, *Opus 60*. O Mauro Giuliani eu nunca gostei muito, então para os alunos eu nunca passei, evitei um pouco entrar no Mauro Giuliani, *Le Papillon Opus 30* [...], como professor eu não cheguei a trabalhar com esse livro. Depois eu utilizei alguns do Fernando Sor, *Opus 60*, isso já em 2010, eu comecei a buscar algumas alternativas para aqueles métodos do Henrique Pinto, então eu busquei trabalhar com esse *Opus 60*, do Fernando Sor, *Opus 29* e *31*, essas séries de estudos do Fernando Sor, essas edições que a gente acha fácil na Internet, as edições da época, do século XIX. Alguns alunos se adaptaram bem com isso, outros nem tanto e aí eu tive que buscar outro material a que eles se adaptassem melhor, alguns métodos, busquei alguma coisa do Alexandre Tansman, ele tem umas peças para iniciantes e eu cheguei a trabalhar com isso aqui também. Eu tentei inserir alguma coisa do Guerra-Peixe, no caso, as *Lúdicas*, especialmente, as *Lúdicas*, os alunos tiveram um pouquinho de resistência com esse repertório, essa coisa do século XX que era mais uma novidade. Cheguei a trabalhar muito com o Leo Brouwer também, os vinte *Estudios Sencillos* que também uso até hoje e é usado no mundo inteiro e basicamente acho que foram esses (Entrevista com Maurício Gomes, em 25 de julho de 2014).

As avaliações eram realizadas a cada bimestre:

As aulas de instrumento eram semanais, era uma aula por semana, a estrutura era parecida, acredito que igual ao que se faz atualmente. Nós tínhamos quatro provas no ano, nós tínhamos as audições que não eram exatamente obrigatórias, mas geralmente a gente participava dessas audições, o curso tinha sete anos. Uma coisa quando eu dei aula dessa última vez que eu acho que é diferente dessa época de 1996 era a quantidade de músicas que eram exigidas por provas. Nesse último período que eu dei aula, nós costumávamos pedir cinco músicas por bimestre para tocar na prova. Eu acredito até que é um ritmo bem puxado.

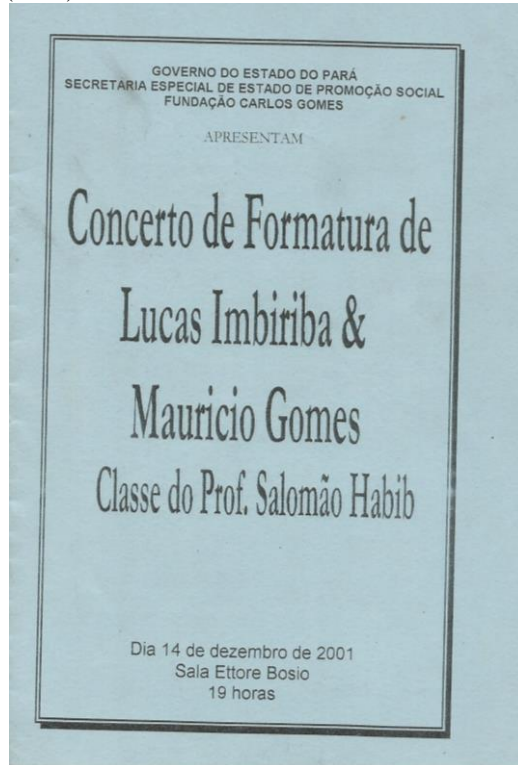
[...]

E acontece de muitos alunos desistirem, mas tem muita gente que eu acredito que não tem intenção profissional com a música que acaba não dedicando o tempo que deveria para isso e acaba desistindo. Quando eu era aluno, eu fazia pelo menos sete músicas por bimestre [riso], eu tentava fazer o máximo que dava e o Salomão [Habib] também puxava por isso, ele ia marcando as músicas e eu lembro que o que ele marcava era puxado (Entrevista com Maurício Gomes, em 25 de julho de 2014).

Na conclusão do curso, era exigido o recital de formatura, que era aberto ao público. Cabia ao aluno apresentar um repertório versátil e de elevado nível técnico, como ainda se faz atualmente. Maurício Gomes fala sobre seu recital de conclusão do curso técnico em que dividiu a pauta da Sala Ettore Bósio com Lucas Imbiriba no dia 14 de dezembro de 2001:

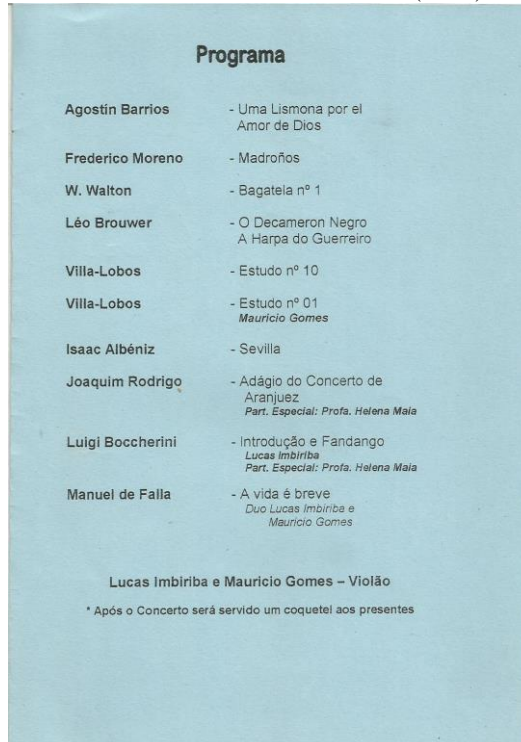
Eu toquei o *Estudo n. 10* de Villa-Lobos, o primeiro movimento do *Decameron Negro*, do Brouwer, *A Harpa do Guerreiro*, *Bagatella n. 1*, de William Walton [*Uma Lismosna por el Amor de Dios* de A. Barrios]. Eu me lembro que eu ia tocar um outro repertório, eu ia tocar umas coisas do Catiá que eu já tocava e conversando com o Lucas [Imbiriba], ele disse que achava melhor fazer um perfil mais clássico de repertório e eu concordei com ele, então eu aproveitei alguma coisa que eu estava tocando naquela época, que eu já tinha tocado, acho que foram umas cinco peças, ele tocou umas cinco também, nós tocamos *La Vida Breve*, de Manoel De Falla no final. (Entrevista com Maurício Gomes, em 25 de julho de 2014).

Figura 7 – Capa do Programa de Concerto de Formatura de Lucas Imbiriba e Maurício Gomes (2001)



Fonte: Acervo pessoal do autor

Figura 8 – Programa de Concerto de Formatura de Lucas Imbiriba e Maurício Gomes (2001)



Fonte: Acervo pessoal do autor

A partir das diversas reuniões realizadas pelos professores de violão da instituição, atualmente, o programa do Curso Técnico de Violão Clássico encontra-se estruturado da seguinte maneira:

Para o 1º ano do Curso Básico/Fundamental (série 11B) são trabalhados: nome das partes do violão; afinação e classificação das cordas; postura; abreviaturas e colocação da mão direita e esquerda; localização das notas na pauta; exercícios técnicos e escalas. Obras de F. Sor; M. Carcassi Op.59; F. Carulli; A. Cano; F. Tárrega; D. Aguado. Literatura de apoio: H. Pinto, *Ciranda das Seis Cordas* (até 12 anos); H. Pinto, *Iniciação ao Violão v. I*; H. Pinto, *Técnica para mão direita*.

Para o 2º ano do Curso Básico/Fundamental (série 12B) são vistos: aspectos históricos do violão; exercícios técnicos; escalas; leitura à primeira vista. Obras de: M. Carcassi; F. Sor; F. Carulli; M. Giuliani; N. Paganini; J. K. Mertz; A. Diabelli; F. Tárrega; N. Coste. Literatura de apoio: H. Pinto, *Iniciação ao Violão v. I*; H. Pinto, *Iniciação ao Violão v. II*; H. Pinto, *Técnica para mão direita*; M. Carcassi, *25 Estudos Melódicos e Progressivos Op. 60*; F. Sor, *25 Estudos Op.35*.

Para o 3º ano do Curso Básico Fundamental (série 13B) são abordados: aspectos históricos do violão; exercícios técnicos; escalas; leitura à primeira vista. Obras de M. Carcassi; F. Sor; L. Brouwer; G. Sanz; J. Downland; J. S. Bach; L. Milan e outros; repertório para violão solo de matrizes populares brasileiras: J. Pernambuco. Literatura de apoio utilizada: H. Pinto, *Iniciação ao Violão v. II*; H. Pinto, *Curso Progressivo de Violão*; H. Pinto, *Técnica para mão direita*; M. Carcassi, *25 Estudos Melódicos e Progressivos Op. 60*; F. Sor, *25 Estudos Op. 35*; L. Brouwer, *Estudios Sencillos*.

Para o 4º ano Básico/Fundamental (série 14B) são trabalhados: aspectos históricos do violão; exercícios técnicos; escalas; leitura à primeira vista. Obras de F. Sor; M. Carcassi; L. Brouwer; G. Sanz; J. Downland; J. S. Bach; H. Neusiedler; L. Milan; D. Scarlatti, entre outros. Repertório para violão solo de matrizes populares brasileiras: J. “Pernambuco” Guimarães; D. Reis; P. Nogueira. Literatura de apoio utilizada: H. Pinto, *Curso Progressivo de Violão*; H. Pinto, *Técnica para mão direita*. M. Carcassi, *25 Estudos Melódicos e Progressivos Op. 60*; F. Sor, *25 Estudos Op. 35*; L. Brouwer, *Estudios Sencillos*.

Para o 1º ano do Curso Técnico Profissionalizante (série 21P) são abordados: aspectos históricos do violão; exercícios técnicos; escalas; leitura à primeira vista. Obras de G. Sanz; J. Downland; J. S. Bach; D. Scarlatti; F. Sor; M. Carcassi; A. Barrios; H. Villa Lobos; L. Brouwer; S. L. Weiss, entre outros. Repertório para violão solo de matrizes populares brasileiras: A. Jacomino “Canhoto”; J. “Pernambuco” Guimarães; D. Reis; A. A.

Sardinha “Garoto”; Baden Powell. Literatura de apoio utilizada: H. Pinto, *Curso Progressivo de Violão*; M. Carcassi, *25 Estudos Melódicos e Progressivos Op. 60*; F. Sor, *25 Estudos Op. 35*; L. Brouwer, *Estudios Sencillos XI – XX*; A. Carlevaro, *Cuaderno 2 e Cuaderno 3*; S. Tennant, *Pumping Nylon*.

Para o 2º ano do Curso Técnico Profissionalizante (série 22P) são trabalhados: aspectos históricos do violão; exercícios técnicos; escalas; leitura à primeira vista. Obras de L. Narvaes; J. S. Bach; F. Sor; M. Carcassi; F. Tárrega; A. Barrios; F. M. Torroba; H. Villa Lobos; C. Guerra-Peixe; A. Carlevaro; L. Brouwer. Repertório para violão solo de matrizes populares brasileiras: D. Reis; A. A. Sardinha “Garoto”; Baden Powell. Literatura de apoio utilizada: M. Carcassi, *25 Estudos Melódicos e Progressivos Op. 60*; F. Sor, *25 Estudos Op. 35*; L. Brouwer, *Estudios Sencillos XI-XX*; A. Carlevaro, *Cuaderno 2 e Cuaderno 3*; S. Tennant, *Pumping Nylon* e preparação para o Recital de Formatura.

Para o 3º ano do Curso Técnico Profissionalizante (série 23P) são vistos: aspectos históricos do violão; exercícios técnicos; escalas; leitura à primeira vista. Obras de: J. S. Bach; F. Sor; M. Carcassi; F. Tárrega; F. M. Torroba; A. Barrios; H. Villa-Lobos; I. Sávio; A. Carlevaro; R. Gnattali; W. Walton; L. Brouwer. Repertório para violão solo de matrizes populares brasileiras: A. A. Sardinha “Garoto”; Baden Powell. Literatura de apoio utilizada: M. Carcassi, *25 Estudos Melódicos e Progressivos Op. 60*; F. Sor, *25 Estudos Op. 35*; L. Brouwer, *Estudios Sencillos XI-XX*; A. Carlevaro, *Cuaderno 2 e Cuaderno 3*; S. Tennant, *Pumping Nylon* e realização do Recital de Formatura.

Este programa é passível de ligeira flexibilização e está sujeito a umas e outras alterações, conforme as decisões acordadas nas reuniões dos professores que compõem o quadro da instituição.

São realizadas avaliações bimestrais (quatro ao ano) com a presença de banca avaliadora em que o aluno deve tocar pelo menos cinco peças ou estudos de diferentes períodos entre a Renascença e o século XX, incluindo o repertório de matrizes populares brasileiras escritas para violão solo. Também se estimula que o aluno memorize parte do conteúdo executado e teça um breve comentário sobre as obras e autores.

No decorrer do curso, os estudantes são incentivados a frequentar concertos, palestras e *master classes*; e também a participar de apresentações públicas nas diversas pautas, festivais e concursos da instituição; além do trabalho de música de câmara e das atividades de estágio realizadas na escola.

Ao verificar os relatórios de alunos concluintes do Curso Técnico de Violão Clássico da instituição, foi possível localizar alguns nomes, porém não foram encontrados dados anteriores ao ano de 2004. Dentre estes estão Cibelle Jemima Almeida Donza, em 2004; Mayco Danin de Lima, em 2004; Erivelto da Silva Lima, em 2007; Luciano Geraldo Reis de Andrade, em 2007; Tereza Mônica Lima Cruz, em 2007; José Antônio Salazar Cano, em 2008; Frank Carlos Corrêa de Araújo, em 2009; Camila Cristina Ribeiro Alves, em 2011; Danny Lúcio da Costa Reis, em 2011; Juçara Cristina Reis Dantas, em 2011; José Jesus Souza dos Santos, em 2012; Edypo Felipe de Almeida Lima, em 2013; João de Sousa Silva, em 2013; e Suzanne B. Guimarães, em 2015.

Um exemplo de programa de recital de formatura desse período é o de Juçara Dantas, que ocorreu no dia 20 de dezembro de 2011, na Sala Ettore Bósio: começou com G. Sanz – *Villano*; J. S. Bach – *Bourée*; A. Lauro – *Valsa Venezolana n. 2*; L. Brouwer – *Berceuse*; A.A. Sardinha “Garoto” – *Jorge do Fusa*; Villa-Lobos – *Estudo n. 1*; Villa Lobos – *Prelúdio n. 3*; Villa-Lobos – *Gavota – Choro*; A. Piazzolla – *Bordel 1900*; A. Piazzolla – *Café 1930* com a participação de Thiago Guedes na flauta transversal; A. Piazzolla – *Night Club 1960*; e encerrou com A. Piazzolla – *Concert D’ haurjourd’hui*.

Anteriormente, também foram citados em entrevista os nomes de Maurício Gomes e Lucas Imbiriba, formados em 2001, que se tornaram uma referência entre os alunos da instituição. Ambos, após concluírem o Curso Técnico de Violão Clássico, buscaram a continuidade de suas formações na Europa, primeiramente em bacharelado na Espanha e, posteriormente, em mestrado também na Europa.

Quanto à técnica, não há um consenso de uma escola de predileção no Instituto Carlos Gomes, porém há indícios de uma ligeira inclinação à abordagem da Escola de Carlevaro por intermédio do professor Henrique Pinto (SP), que influenciou de forma significativa na formulação do programa inicial do curso de violão clássico do instituto e também pela sua atuação didática e dos seus métodos largamente utilizados. Notei que boa parte dos professores desse curso teve contato com Henrique Pinto, em aulas e *master class*, de modo a reproduzir os princípios por ele difundidos.

Olha, eu acho que mais de Carlevaro, quer dizer, a Escola de Tárrega veio para o Brasil através do Oswaldo Soares, ele deturpou, na verdade, um pouquinho o que seria a Escola do Tárrega. A gente não sabe exatamente como era a Escola de Tárrega, o que a gente sabe é o que foi deixado através dos alunos dele do Emilio Pujol, do Miguel Llobet [...]. Mas eu me lembro de ter esse livro em casa do Oswaldo Soares, eu cheguei a tocar algumas músicas dali, mas eu não cheguei a nenhum professor, porque teoricamente o Tárrega tinha aquele gesto da mão direita que era levemente arqueado para baixo, eu me lembro que quando eu entrei [no IECG], a minha mão com o braço fazia um ângulo de noventa graus, se você for ver os violonistas franceses que tocam com a Ida Presti, eles tocam mais ou menos

como eu tocava nessa época [risos], com a mão direita. Então eu lembro que uma coisa que o Salomão corrigiu foi isso e, possivelmente, algo mais próximo da Escola de Carlevaro, mas nós não chegamos a trabalhar o Carlevaro de forma sistemática, eu nunca cheguei a estudar aqueles cadernos do Carlevaro, eu nunca passei por isso, até hoje é um pouco novidade para mim, eu enquanto professor acabo não utilizando muito, eu tenho uma certa resistência com a técnica pura, eu geralmente gosto mais de trabalhar com estudos, com repertório mesmo, com música e se eu vejo que o aluno tem alguma deficiência forte ali com ligados aí eu passo algum exercício, mas sem me prender em alguma escola específica. Eu me lembro que o Salomão corrigiu essa coisa da mão direita e ele chegou a falar alguma coisa do Tárrega eram aquelas fotos que tinham do Tárrega e Segóvia tocando assim e ele corrigiu. (Entrevista com Maurício Gomes, em 25 de julho de 2014).

Outra influência fundamental para o ensino de violão no IECG foi a “nova técnica” trazida para o Brasil por Daniel Wolff e Fernando Araújo, que haviam estudado na *Manhattan School* em Nova York com Manuel Barrueco. Aluísio Laurindo Jr. entrou em contato com essa técnica por meio do professor Fernando Araújo, em 1992, durante sua graduação na UFMG e implementou esses fundamentos no Instituto Carlos Gomes no período de 2001 a 2003, quando atuou como professor nos cursos básico, técnico e de bacharelado dessa instituição:

A técnica consiste basicamente em manter o punho reto, tanto na mão direita quanto esquerda, evitando lesões de tendão e concentrando a mudança de corda ou posição no movimento coordenado de braço e antebraço. Outra característica fundamental está na sonoridade resultante, semelhante ao toque com apoio, porém, realizada a partir da articulação dos dedos a partir da falange proximal, com movimento de fora para dentro, enrijecendo o dedo o suficiente para “empurrar” a corda no seu próprio eixo. Como consequência, é possível extrair um som potente e, ao mesmo tempo, rico em harmônicos (Entrevista com Aluísio Laurindo Jr., em 26 de maio de 2015).

Sobre isso, relata Handerson de Deus:

Eu, particularmente, me espelhei no estudo do professor Aluísio [Laurindo Jr.], porque ele tinha muita habilidade técnica, tinha outro conceito de estudo, ele fez bacharelado em Minas Gerais e teve contato com excelentes professores de violão, [...] o [José] Lucena, [...], quer dizer, ele teve todo esse estudo e teve essa preocupação com os alunos, eu via isso nele, a questão dessa preocupação com a técnica que a gente desenvolvia, eu me espelhei muito na forma como ele tocava violão, eu adoto a postura do pulso reto, tanto a mão direita quanto a mão esquerda, porque eu particularmente via ali uma forma de tirar mais som do instrumento, [...] era uma forma melhor de se fazer o estudo do violão (Entrevista com Handerson de Deus Barbosa, em 26 de setembro de 2014).

Outro elemento introduzido na escola por Aluísio Laurindo Jr. foi a abordagem holística de José Lucena Vaz, que integra cinestesia e cinesiologia na técnica instrumental, análise formal e estrutural de todas as obras estudadas e digitação atrelada ao discurso musical.

Desse modo, percebo a influência de diversas escolas violonísticas no Instituto Estadual Carlos Gomes sem haver um consenso no que diz respeito à técnica:

Mas não há um consenso, mesmo em nível internacional não tem uma escola certa e não tem uma escola errada. Na França, eles tocam de uma maneira que talvez para gente seja errada, é uma postura totalmente diferente da nossa, do que Carlevaro usava, mas é difícil dizer, a gente ainda não tem um consenso no violão para dizer o que está certo e o que está errado. É claro que no Brasil, a do Carlevaro teve uma influência muito forte, porque o Henrique Pinto estudou com ele, Edelson Gloeden também estudou com ele, o Paulo Porto Alegre, muita gente estudou com ele e trouxe essa escola dele para o Brasil. Por outro lado, a gente teve a influência daqueles dois antigos, como Duo Abreu que tinha uma maneira de tocar diferente da do Carlevaro, uma concepção de som diferente. Então, a gente em termos de concepção de som já difere um pouco da Escola do Carlevaro (Entrevista com Maurício Gomes, em 25 de julho de 2014).

Desde que o Curso Técnico de Violão Clássico foi criado no Instituto Estadual Carlos Gomes, quinze professores nele atuaram: Antônio Carlos Braga, Aluísio Laurindo Jr., Breno Favacho, Cibelle J. Donza, Cristiano Sousa, Emanuel Cordeiro, Fabrício Cavalcante, Guaraci Portugal, Handerson de Deus, Idalcy Pamplona Filho, José Antônio Salazar Cano, Luciano Andrade, Maurício Gomes, Salomão Habib e Sérgio Barbosa. Desses quinze professores, dez atuaram ainda no Curso Livre de Violão Popular: Antônio Carlos Braga, Aluísio Laurindo Jr., Breno Favacho, Cibelle J. Donza, Emanuel Cordeiro, Fabrício Cavalcante, Handerson de Deus, Idalcy Pamplona Filho, José Antônio Salazar Cano e Luciano Andrade.

O trânsito de professores entre os dois cursos demonstra como a circulação entre o erudito e o popular acaba por caracterizar não exatamente a técnica, mas sim o repertório. Como foi visto, o Curso de Violão Clássico, além do repertório específico voltado prioritariamente à produção solista tradicional, ainda é permeado por obras para violão solo baseadas nas matrizes populares brasileira, bem como por módulos de música paraense, com peças originais e arranjos para violão solo de compositores locais.

O conteúdo do Curso de Violão Popular abrange, sobretudo os aspectos da harmonia e improvisação, com o repertório mais voltado a temas e acompanhamentos rítmicos do cancionário popular, em que se prioriza a execução em grupo e, em alguns casos, uma e outra peça para violão solo.

Antonio Carlos Braga estudou violão com Léo Soares no Serviço de Atividades Musicais (SAM) e é Licenciado em Educação Artística, com Habilitação em Música, pela UFPA. O professor discorre sobre a complementaridade entre o curso de violão popular e clássico:

E essa parte de harmonia já era mais no violão popular que é até hoje separado, o Curso de Violão Popular e o Curso de Violão Clássico. Eu creio que tanto um quanto o outro têm muita coisa a ver, porque da parte dos violonistas populares há a necessidade de um aperfeiçoamento técnico, não só o aperfeiçoamento da técnica, da mão, da postura essa coisa toda, mas também a questão da leitura, que, às vezes, é muito precária. E por parte dos violonistas clássicos, eu noto assim a ausência de um conhecimento teórico, harmônico do violão, de acordes, encadeamentos. Tudo isso está presente numa partitura, mas muitas vezes, ele está olhando uma partitura e não enxerga isso, ele só enxerga as notas, ele não vê a partitura como um todo, total, um discurso melódico, mas também harmônico; então acho que as duas [abordagens popular e clássica] se completam (Entrevista com Antônio Carlos Braga, em 30 de agosto de 2011).

O professor Aluísio Laurindo Jr. comenta sobre a separação dos cursos Popular e Clássico e de sua proposta de integração dos conteúdos:

Infelizmente sim. Mas fui autorizado por Antônio Carlos Braga, na época coordenador, e Felipe Andrade e Silva, na época diretor, a realizar meu laboratório "Transdisciplinaridade..." ensinando violão, solfejo e teoria musical de forma integrada. Como resultado, muitos alunos do curso livre de violão se interessaram pelo estudo da linguagem musical e também pela possibilidade de tocar música popular com a técnica do clássico.

[...]

Sempre procuro integrar os conteúdos. O estudo de escalas, arpejos e acordes do popular também serve para o clássico, e a técnica do clássico também é aprendida pelos alunos do popular. Dessa forma, podemos romper os paradigmas "clássico" e "popular", responsáveis há muito tempo pela formação facetada dos músicos.

A interação entre os cursos de violão clássico e de violão popular do Instituto Estadual Carlos Gomes é marcada pela técnica ensinada por professores com sólida formação violonística, técnica que, neste caso, se mantém aproximada para as duas abordagens, sem desconsiderar as peculiaridades e questões estilísticas de determinados gêneros ou períodos musicais, enquanto os repertórios se mostram mais díspares, apesar do diálogo de ambos os cursos com compositores brasileiros e locais. E como foi dito anteriormente, a instituição visa um ensino versátil do violão em que busca solucionar e atender às diversas necessidades e demandas do instrumento.

2.5 A IMPLANTAÇÃO DO CURSO DE BACHARELADO

O curso de Bacharelado em Música, com habilitação em Instrumento e Canto, foi aprovado pelo Conselho Estadual de Educação pela Resolução CEE n. 432, de 04 de novembro de 1994, com o intuito de habilitar o Instituto Estadual Carlos Gomes a formar instrumentistas e cantores profissionais, em nível superior, o que antes só era possível fora do estado do Pará. O curso só foi autorizado pelo Ministério da Educação e Cultura (MEC) em 7 de agosto de 1995, por meio de convênio celebrado entre a Fundação Carlos Gomes e a Universidade do Estado do Pará, pois, à época, o IECG ainda não era uma

instituição habilitada a ofertar o ensino superior. Finalmente, o curso começou a funcionar em 1997.

Em 22 de agosto de 2013, foi promulgada pelo Conselho Estadual de Educação, a Resolução n. 394 que concedeu o credenciamento institucional e a autorização dos cursos de Bacharelado em Música – habilitações Instrumento, Canto, Composição e Arranjo e Regência de Bandas e de Complementação Pedagógica para Bacharéis em Música, do Instituto Estadual Carlos Gomes. Nesta nova configuração do IECG como IES, tornou-se desnecessário o convênio com a Universidade do Estado do Pará, que foi dissolvido, e a responsabilidade sobre o bacharelado passou a ser exclusiva do instituto.

Inicialmente, o violão não compunha a “grade” do bacharelado, mas devido à grande demanda que procurava pelo aprendizado do instrumento, houve a necessidade de inseri-lo no curso.

Realmente, a procura começou a ficar muito grande e se fez necessário fazer testes, chegando, às vezes, ao ponto de necessitarmos de dois dias para fazer as avaliações tanta gente que se inscrevia.

Essa demanda toda inclusive do violão no conservatório é que levou a implantação do curso de bacharelado.

[...]

Quando o bacharelado foi implantado para ser aqui no conservatório, então de início não tinha o violão, aí a gente brigou “tem que ter violão! Como um curso do estado não tem violão?”. E logo depois, já teve o bacharelado em violão, foi quando o Molina veio para cá dar os módulos. (Entrevista com Antônio Carlos Braga, em 30 de agosto de 2011).

No ano de 2000, durante a gestão do então superintendente da FCG, o professor Paulo José Campos de Melo, foi implantada a cadeira de Bacharelado em Violão, a primeira da região norte do país, para a qual foi convidado como professor Sidney Molina (SP)¹², integrante do quarteto de violões Quaternaglia que já havia realizado concerto e *master class* em Belém durante o XI Festival Internacional de Música de Câmara do Pará, em 1998.

O curso de bacharelado veio a funcionar por sistema modular:

E o Paulo [José Campos de Melo, superintendente da FCG] falando: “Nós temos que fundar um bacharelado de violão clássico em Belém e queremos uma orientação sobre curso, programa, carga horária e outros detalhes”. Como eu havia acabado de voltar com o Quaternaglia de uma turnê pelos Estados Unidos, na qual visitamos vários departamentos de música e vimos minuciosamente os programas de violão, eu tinha um número grande inclusive de folhetos. Porque tocávamos, às vezes, dávamos aula, mas procurei me informar sobre a estrutura dos cursos, porque também estava fazendo alguma coisa parecida em São Paulo. Eu estava muito empolgado com algumas coisas que havia visto fora do Brasil e passei todo esse material para o Paulo José. Nós conversamos bastante, por e-mail, e até por fax, que era uma coisa que se fazia nessa época.

¹² Sidney Molina (São Paulo, *1964) estudou violão com Manuel Fonseca, Armando Vidigal, representantes da escola de Isaias Sávio, estudou ainda com Edelson Gloeden, fundador da cadeira de violão da USP, tido como um dos principais alunos de Henrique Pinto, um especialista em música contemporânea e na técnica de Carlevaro. Molina também é Bacharel em Filosofia (USP) e Doutor em Comunicação e Semiótica (PUC-SP).

[...]

E, de repente, para minha surpresa, ele telefonou: “Mas você não quer assumir esse curso?” [Respondi:] “Como é que eu posso fazer isso, estando em São Paulo, como posso estar em dois lugares ao mesmo tempo?” Então se chegou à conclusão que seria possível inovar, uma inovação mesmo da Fundação Carlos Gomes, criar um bacharelado modular, onde os professores locais acompanhariam de alguma maneira os alunos e o professor titular viria quatro vezes por ano com um período intenso na cidade, totalmente voltado a esses alunos. No começo, para falar a verdade, até desconfiei um pouco se isso traria bons resultados – eu nunca havia trabalhado dessa maneira: como não acompanhar o aluno semanalmente?! (Entrevista com Sidney Molina, em 26 de agosto de 2011, revisada em 23 de maio de 2015).

Sou egresso desse curso, inicialmente, o sistema modular funcionava com dois professores: o professor titular Sidney Molina, que visitava a cidade quatro vezes por ano, uma a cada bimestre escolar e dava aulas intensivas aos alunos, enquanto o professor local, Aluísio Laurindo Jr., acompanhava os alunos semanalmente:

Os módulos duravam uma semana, com aulas de segunda a sábado, todos os dias de manhã e à tarde e sábado de manhã, geralmente são cinco ou seis dias de trabalho intensivo por módulo (Entrevista com Sidney Molina, em 26 de agosto de 2011, revisada em 23 de maio de 2015).

Já existia uma infraestrutura razoável para o funcionamento do curso:

Acredito que todas as escolas públicas do Brasil (e a maioria das particulares) têm algum tipo de deficiência em termos de estrutura física. O que não é muito fácil de resolver, porque uma escola de música precisaria ser pensada arquitetonicamente de uma maneira completamente diferente de qualquer outro tipo de escola, principalmente porque necessita de muitas salas pequenas para estudo, auditório, instrumentos, biblioteca (o que inclui partituras) e fonoteca. O ideal seria que essas salas tivessem isolamento acústico, tratamento acústico, porque exatamente o som tem que ser privilegiado, é assim que se pode ter o máximo cuidado com o aspecto sonoro do ambiente. Agora, de alguma maneira, eu diria que a estrutura do Carlos Gomes é boa, não é ótima, mas é boa. Claro, uma escola dinâmica, pujante, repleta de alunos sempre tem disputa por espaço, disputa por salas e essa disputa significa que as pessoas estão empolgadas, estão estudando, estão querendo produzir, isso é extremamente saudável. Mas há boas salas, um prédio maravilhoso, prédio histórico da Fundação Carlos Gomes, e algumas salas do anexo (que foi construído posteriormente) já foram pensadas para o violão. Nunca faltou o básico: cadeiras, estantes, apoios de pé, ar-condicionado, e há um auditório, o que é muitíssimo importante em qualquer escola de música. (Entrevista com Sidney Molina, em 26 de agosto de 2011, revisada em 23 de maio de 2015).

Porém, havia uma certa deficiência, principalmente, no que diz respeito ao tratamento acústico das salas de aula e ao acervo de partituras da biblioteca. Grande parte do material didático utilizado pelos alunos como métodos, estudos, peças e gravações, era trazido e disponibilizado pelo professor:

O tratamento acústico é um investimento que não é barato, mas que seria necessário fazer em algum momento, assim como maior investimento na biblioteca. Isso é um problema em todas as escolas de música que eu conheço no Brasil. E é pior no caso do violão: como a literatura para cada instrumento é muito específica, principalmente, em termos de partituras, é muito difícil dar conta, o investimento em termos de biblioteca, a aquisição de partituras e livros, é uma coisa que não é fácil de se obter. Seria, no entanto, uma prioridade, uma coisa que tem que ser repensada. Como você sabe, sempre trouxe muito material de São Paulo para o Bacharelado em Belém. A minha bagagem é constituída por uma pequena camadinha de roupas envolvendo CDs, partituras, métodos, livros. Até porque, para que um curso modular funcione, tem que haver uma organização perfeita, e não pode faltar material. Eu me envolvi com todas as minhas forças nesse projeto, coloquei o meu próprio acervo e o de meus amigos à disposição dos alunos do Carlos Gomes. (Entrevista com Sidney Molina, em 26 de agosto de 2011, revisada em 23 de maio de 2015).

A estrutura organizacional foi sendo construída experimentalmente no decorrer do curso:

Juntamente com a coordenação do bacharelado, chegamos a um caminho viável. Nos primeiros anos, havia pouquíssimos alunos, e a forma predominante era por meio de master classes. Os alunos ficavam juntos (eles tinham mais ou menos o mesmo nível) e era muito saudável passar esses dias todos juntos, o tempo todo, com todos os alunos. Então fazíamos uma sessão de reciclagem técnica, depois começávamos a trabalhar um pouco de repertório. Obviamente, havia espaço para cada um tocar individualmente, mas os outros ficavam atentos, ouvindo, anotando. Esse foi o sistema no início. Conforme foram sucedendo os vestibulares, foi havendo mais interesse pelo curso e mais pessoas foram sendo aprovadas, e acho que acabamos chegando a um formato realmente predominante de aulas individuais, porque o repertório começou a ficar muito diferente, já que passamos a ter alunos de primeiro ano, segundo ano, terceiro ano, quarto ano, com o que decidimos fazer diariamente aulas individuais para todos os alunos. Em alguns momentos tive mais de 10 aulas todos os dias da semana do módulo e, apesar das aulas individuais, sempre estimulei que um aluno assistisse as aulas dos colegas, e aqueles com mais tempo disponível e interesse chegavam mais cedo, ficavam até mais tarde, voltavam no período da tarde para assistir outras aulas, sem prejuízo para o seu horário individual diário. Uma coisa muito importante nesse curso é que, ao mesmo tempo, em cada módulo, colhemos o que foi plantado no módulo anterior (dando um acabamento ao repertório previamente programado), mas já fazendo uma boa antecipação do programa a ser trabalhado na sequência. Fazemos uma leitura prévia, tiramos dúvidas de articulação, opções de dedilhados etc. Assim preparamos o módulo seguinte, além de intercalarmos as avaliações, sempre em forma de recitais em que todos tocam no mesmo evento. Também fazíamos geralmente uma *master class* geral no último dia, onde reuníamos todos os alunos e passávamos mais um tempo juntos. Essa é a estrutura prática do curso regular pioneiro criado pela Fundação Carlos Gomes (Entrevista com Sidney Molina, em 26 de agosto de 2011, revisada em 23 de maio de 2015).

Conforme o depoimento a seguir, o curso de bacharelado em violão buscou um perfil diversificado na formação artística de um concertista profissional, ainda com possibilidades futuras para atuação na docência e pesquisa. Quanto ao conteúdo programático referente a métodos e obras a serem estudadas, buscou-se a ampliação do repertório violonístico inclusive no que diz respeito à produção contemporânea e brasileira:

Bom, aí a gente tem que ter uma diversidade, já que a grande diferença entre um bacharelado e um curso técnico é que o bacharelado, vamos dizer assim, se propõe a preparar um profissional. Um profissional concertista, e ao mesmo tempo um profissional que pode vir a se tornar um professor, um pesquisador etc. Por isso, temos que trabalhar nos dois níveis. O repertório, então, tem que ser o mais amplo do ponto de vista estilístico possível, quer dizer, não acredito que, neste momento, em que o aluno em geral está ali com seus dezoito a vinte e um ou vinte e dois anos de idade, já tenha que ser forçado a uma especialização precoce em algum estilo, ou na música antiga, ou na música contemporânea ou na música brasileira. Isso quer dizer que faço questão de passar pelo Renascimento, pelo Barroco, todos os alunos têm que fazer uma ou duas sonatas clássicas; e, claro, o repertório do século XX no violão é muito numeroso, então a gente tem que trabalhar simultaneamente o repertório do século XX, em seus diversos estilos, desde o início: o Nacionalismo, o repertório mais avançado, mais experimental, e a música brasileira. Desde o primeiro ano, procuramos sempre ter alguma coisa de repertório brasileiro, e nesse campo gosto também de buscar coisas novas [...]. O repertório de violão solo é bastante extenso, mas há uma forte tendência de tocar sempre as mesmas peças, peças que parecem ser tudo o que as pessoas conhecem de violão. Creio que é uma missão de quem passa por um bacharelado ampliar o horizonte do repertório (Entrevista com Sidney Molina, em 26 de agosto de 2011, revisada em 23 de maio de 2015).

Apesar de o curso possuir uma linha de direcionamento, não era exigido um programa padronizado, com peças fixas e obrigatórias a todos os alunos, mas sim de acordo com a necessidade de cada um, parte do conteúdo era personalizado:

De acordo com o aluno, você aprende tal música, aí no desenvolvimento dessa música você já vai tendo uma aula sobre o autor, sobre a performance mesmo como instrumentista. Algo assim, gradativo, foi sendo construído de acordo com o aluno, não que eu diga assim que houve uma definição de conteúdo em cima do conhecimento do violão, eu não vi isso, eu não percebi, eu vi sim gradativamente o desenvolver de peças, elementos do estudo do violão [...]. A gente não viu uma coisa que fosse delineada, a gente viu um estudo, viu um parâmetro, mas a coisa ocorreu de uma forma bem progressiva (Entrevista com Handerson de Deus em 26 de setembro de 2014).

Sidney Molina explica melhor sobre o caráter personalizado do curso de violão do bacharelado:

Há, porém, peças e métodos específicos que são escolhidos de aluno para aluno: é essa, aliás, a grande vantagem de uma estrutura de curso como a gente tem, com aulas individuais. Essa estrutura permite uma adaptação às necessidades, às dificuldades, às facilidades de cada aluno, e àquilo que é mais próprio para o desenvolvimento de cada aluno. Portanto, se todos vão tocar uma sonata clássica – e em algum momento isso fatalmente ocorre no Bacharelado em Violão do IECG –, a

escolha dessa sonata vai ser feita para cada um. Aí é que entra a experiência do professor e também a conversa com o aluno, observando não só o que ele deseja, mas também o que de fato necessita. Podemos dizer que o curso tem uma linha clara, mas que, ao mesmo tempo, é totalmente personalizado. Se você lembrar de alguns recitais de formatura em que tivemos três bacharéis dividindo um recital – como foi o seu próprio caso, em 2007! – praticamente não houve repetição de compositores, com a única exceção de Paulo Bellinati, que havia sido um convidado do curso naquele ano. Quer dizer, os recitais de formatura de três violonistas, todos na mesma série, sem repetir nenhuma obra, e com apenas um compositor estrategicamente em comum. Isso mostra a riqueza do repertório violonístico, e cabe a um curso como esse também mostrar essa riqueza. Por outro lado, não podemos esquecer que os autores e obras tocados nos recitais de formatura estão longe de representar a totalidade trabalhada ao longo dos quatro anos; em alguns casos são apenas uma pequena amostra! (Entrevista com Sidney Molina, em 26 de agosto de 2011, revisada em 23 de maio de 2015).

Para compreender melhor sobre o conteúdo programático, foi necessário realizar uma análise dos programas das disciplinas de violão do curso de bacharelado e compará-las com os programas de recitais de provas e de recitais de formatura.

A ementa propõe um trabalho técnico-musical utilizando o violão, abordagem crítica do repertório, prática performática nas diversas funções do instrumento na atualidade e preparação para a pesquisa e docência.

Os objetivos da disciplina Violão I são: realizar a análise e correção de possíveis problemas técnicos gerais. Trabalho intensivo de leitura de obras originais para violão com ênfase nos períodos renascentista e clássico. Desenvolvimento de uma concepção sonora no violão. Repertório. Nas unidades programáticas, leitura à primeira vista de uma ampla coleção de peças clássicas e românticas. Música renascentista transcrita para violão. Estudos a serem escolhidos entre M. Carcassi, L. Brouwer e F. Sor. E obras de Villa-Lobos a serem extraídas dos *Prelúdios* e da *Suíte Popular Brasileira*.

A disciplina Violão II busca o desenvolvimento técnico e da sonoridade com ênfase no repertório romântico, nacionalista e nas matrizes populares do violão brasileiro. Nas unidades programáticas, sobre técnica: A. Carlevaro (*Cuaderno 4*) e S. Tennant; Estudos de Villa-Lobos e R. Gnattali; também é cobrado o repertório romântico e nacionalista de peças escolhidas de N. Coste, J. K. Mertz, F. Tárrega, M. Llobet, F. M. Torroba, J. Turina, I. Albeniz, A. Tansman, A. Barrios, A. Lauro, M. Ponce, Castelnuovo - Tedesco. Além de obras brasileiras escolhidas entre D. Reis, João “Pernambuco”, A. Sardinha “Garoto”, Guerra-Peixe, R. Gnattali, Marco Pereira e P. Bellinati.

A disciplina Violão III procura realizar o desenvolvimento técnico e da sonoridade. Abordagem do repertório clássico e dos séculos XX e XXI, incluindo a música brasileira. Nas unidades programáticas são cobradas obras de A. Diabelli, F. Sor e/ou M. Giuliani. Sonata e

Tema com Variações. Obras de compositores brasileiros e obras escolhidas entre J. Rodrigo, W. Walton, L. Brouwer e M. Ohana, entre outros.

A disciplina Violão IV envolve a música barroca, brasileira e contemporânea, pesquisa e performance, recital de formatura e estudos de técnica avançados. Nas unidades programáticas, exigem-se obras de J. S. Bach, D. Scarlatti, entre outros. Obras de C. Guarnieri, E. Krieger, S. Assad e outros. E obras do final do século XX e/ou XXI, e o recital de formatura.

A seguir, descrevo alguns dos programas dos recitais de formatura como exemplos:

O primeiro formando do curso foi Cristiano Souza e seu recital foi realizado no dia 10 de novembro de 2005 na Igreja de Santo Alexandre. A primeira parte do programa continha o *Preludio e Fuga*, da Suíte para alaúde BWV 997, de J. S. Bach (1685-1750), seguido de *El Decameron Negro* (I – *El Harpa Del Guerrero*, II – *La Hiuda de los Amantes por el Valle de los Ecos*, III – *La Ballada de la Doncella Enamorada*), de Leo Brouwer (*1939); a segunda parte teve William Walton (1902-1938) com *Five Bagatelles* (*Allegro*, *Lento*, *Alla Cubana*, *Sempre expressivo*, *Com slancio*); e por último, a *Suíte Contatos* (*Cadência*, *Contatos*), de Paulo Bellinati (*1950). Recordo que no “bis” ainda executou *Sigüienza*, da Suíte *Castillos de España*, de Federico Moreno Torroba (1891-1982).

A segunda turma teve dois concluintes, Emmanuel Cordeiro e Guaraci Portugal, que realizaram o recital no dia 14 de dezembro de 2006, na Sala Ettore Bósio. G. Portugal iniciou a primeira parte do programa com a *Suíte* (I. *Prelúdio*, II. *Allemande*, III. *Courante*, IV. *Sarabande*, V. *Gigue*), de S. L. Weiss (1687-1750); *Moderato da Sonata Op. 21 n. 1*, de F. Carulli (1770-1841); *Prelúdio n. 4*, de H. Villa-Lobos (1887-1959), e encerrou seu recital solo com *Prelúdios Americanos n. 2* (*Scherzino*), de A. Carlevaro (1916-2001); em seguida, ambos realizaram em duo, *Drewrie's Accordes e La Rosignol* (Anônimo); e o *Duo Op. 34 n. 2*, de F. Carulli. A segunda parte teve o recital solo de E. Cordeiro, que começou com *Cavatina* (I. *Prelúdio*, II. *Sarabanda*, III. *Barcarola*, *Dança Pomposa*), de A. Tansman (1897-1986), *Sonata Op. 29 n. 2* (*Allegro*), de A. Diabelli (1781-1858), *Inverno Porteño* (*Arranjo de S. Assad*) de A. Piazzolla (1921-1992); e *Batucada*, de I. Sávio (1900-1977). Os dois formandos finalizaram o recital com mais uma seção de duo com *Dança Espanhola n. 2* (*Oriental*), de H. Granados (1867-1916) e *Ciclo Nordestino Op. 5* (I. *Samba Matuto*, II. *Cantiga*, III. *É Lamp*, IV. *Gavião*, V. *Martelo*), de M. Nobre (*1939).

Na terceira turma houve três formandos: Fabrício Cavalcante, Antônio Cano e Handerson de Deus.

O programa de Fabrício Cavalcante iniciou com o *Prelúdio*, da Suíte n. 3 para violoncelo, de Johann Sebastian Bach (1685-1750); seguido de *Romanza da Gran Sonata em la maior*, de Nicolo Paganini (1782-1840); Ruiz Pipó (1934-1997) com *Canción y Danza n.1*; Villa-Lobos (1887-1959) com *Gavotta - Choro* e Paulo Bellinati (*1950) com *Dama da Noite / Rosto Colado*.

No programa de Antônio Cano, havia a *Fantasia*, de Sylvius Leopold Weiss (1687-1750); *Prelúdios Americanos (Evocación n. 1; e Ronda n. 4)*, de Abel Carlevaro (1916-2001); *Toccatta em Ritmo de Samba n. 2*, de Radamés Gnattali (1906-1988); *Salsinha*, de Paulo Tiné, *Emboscada (Xaxado)*, de Paulo Bellinati e *Ráfaga*, de Joaquín Turina (1882-1949).

Handerson de Deus iniciou com *Preludio/Balletto* de Manuel María Ponce (1882-1948); *Noturno* de Federico Moreno Torroba (1891-1982); *En los Trigales*, de Joaquín Rodrigo (1901-1999); *Jorge do Fusa*, de Aníbal A. Sardinha “Garoto” (1915-1955); e encerrou com *Fole Nordestino*, de Paulo Bellinati. Os três realizaram seus recitais no dia 8 de novembro de 2007, na Sala Ettore Bósio.

Breno Inglis Favacho realizou seu recital em dezembro de 2009, na Igreja de Santo Alexandre e o iniciou com o *Gran Solo Op.14 (I. Andante II. Allegro)*, de Fenando Sor (1778-1839), seguido por *Ritmata*, de Edino Krieger (*1928); *Koyunbaba Op.19*, de Carlo Domeniconi (*1947); *Prelúdio n. 2*, de Francisco Tárrega (1852-1909); *Julia Florida*, de Agustin Barrios (1885-1944); *Dolor – Prelúdio Vasco*, de Padre José de San Sebastian (1886-1956); *Três Divertimentos (I Abaeté)*, de Sérgio Assad (*1952); *Bate-Coxa*, de Marco Pereira (*1950); *Fandango*, de Joaquin Rodrigo (1901-1999); *Estudo n. 12*, de Heitor Villa-Lobos, e tocou ainda *Estrela da Manhã*, de Marco Pereira.

Em 2010 houve dois formandos: Hélio Amorim e Tereza Mônica.

Hélio Amorim realizou seu recital de formatura no dia 15 de dezembro, na Sala Ettore Bósio. Começou com *Ricercare I e II*, de V. Capirola (1474-1548), em seguida, *Pavan*, de B. Bulman; *Sir, John Smith his Almeine*, de J. Dowland (1563-1626); *Sonata para violino solo (Presto)*, de J. S. Bach; *Aquarelle (Valseana)*, de S. Assad (*1952), e encerrou com *Appassionata*, de R. Miranda (*1948).

Tereza Mônica Lima Cruz foi a primeira mulher a se graduar nesse curso de bacharelado e realizou seu recital no dia 16 de dezembro, na Sala de Concertos da UEPA. Iniciou com o *Prelúdio – Cello Suite n. 3* (Arranjo de John W. Duarte), de J. S. Bach; depois tocou *La Catedral (I– Preludio, II– Andante Religioso, III– Allegro Solemne)*, de Agustin Barrios (1885 – 1944)/ *Suite in Modo Polônico (I– Entreé, II– Gaillarde, III– Kujawiak, IV– Oberec)*, de A. Tansman. Na segunda parte, teve *El Decameron Negro (I – El Harpa Del*

Guerrero, II – *La Hiuda de los Amantes por el Valle de los Ecos*, III – *La Ballada de la Doncella Enamorada*), de Leo Brouwer (*1939)/ *Inspiração*, de Garoto; *Suíte Contatos (I– Cadência, II– Contatos)*, de Paulo Bellinati (*1950). Tocou, ainda, em duo com Breno Favacho, *Jongo*, também de autoria de Bellinati.

Em 2012, houve os recitais dos dois últimos formandos do curso até então: Luciano Andrade e Odília Raquel Santana, que ocorreu no dia 13 de dezembro de 2012 no palco da capela de São José Liberto: Primeiro foi Luciano Andrade que começou com *Alman*, de Robert Johnson (1583-1633); *Kemp's Jig* (Anônimo); *Sonata* de Domenico Cimarosa (1749-1801); *Sonata Op.29 n.1 (II– Andante Cantábile, IV– Rondó)*, de Anton Diabelli; *Prelúdios Americanos n. 1 (Evocación)*, de Abel Carlevaro; *Novos Estudos Simples n. 4 “Homaggio a Prokofiev”*, de Leo Brouwer; *Valsa-Choro*, de H. Villa-Lobos; *Choro Sereno*, de Paulo Bellinati, e o *Estudo n. 1*, de R. Gnattali (1906-1988); para encerrar ainda executou a transcrição para trio de violões do *Concerto em Sol Maior (I-Allegro, II-Andante, III-Allegro)*, de A. Vivaldi, que contou com a participação de Misael Junior e Breno Favacho.

Odília R. Santana, executou primeiramente a *Cavatina*, de A. Tansman (*I. Prelude, II. Sarabande, III. Scherzino, IV. Barcarole*), seguindo-se *Elegie*, de J. K. Mertz (*I. Largo, II. Andante com espressione*); *Sakura*, arranjo de Yuquijiro Yocoh; *Theme and Variacion for the japanese folk song, Rua Harmonia*, de Ulisses Rocha (*1960); e o *Concerto para Alaúde e Orquestra*, de A. Vivaldi (*I. Allegro Giusto; II. Largo, III. Alegro*), com acompanhamento de um quinteto de cordas.

Ao analisar os programas e os objetivos propostos pelo curso de Bacharelado em Violão, e compará-los com os programas de formatura dos concluintes, observo que, de modo geral, os resultados alcançados se mostraram satisfatórios.

Notei grande amplitude do repertório com a presença de diferentes autores e estilos. Ressalto que muitas obras e autores presentes nos recitais-provas não eram habituais em Belém e, possivelmente, algumas obras tiveram aí suas primeiras audições no estado, o que demonstra o papel de um bacharelado no processo de ensino, que tem como foco a formação profissional e artística e estabelece a diferença entre um curso técnico e o superior.

Em quinze anos de existência, o curso conta com doze bacharéis em violão, dos quais, quatro até o momento buscaram a continuidade da formação musical em cursos de mestrado. Sidney Molina fala sobre os resultados e perspectivas do curso de bacharelado para o panorama do violão no Pará:

O resultado vem de uma somatória de coisas, e o trabalho dos professores daqui continua sendo o fundamental, o mais importante. Sem a dedicação dos professores paraenses não haveria a continuidade na busca de renovação dos talentos no violão.

O meu trabalho no Bacharelado soma-se a isso, e fico contente em ver importantes passos para a profissionalização dos alunos formados aqui. Alguns têm continuado os estudos acadêmicos fora do Pará e mesmo fora do Brasil (caso de Cristiano Souza, com mestrado e doutorado realizados na Bahia, hoje professor em Porto Velho, e Emmanuel Cordeiro, com mestrado na Bahia e já professor em Macapá, ou Fabrício Cavalcanti, radicado na Alemanha, onde completou o mestrado); outros estão trabalhando ou já trabalharam no próprio bacharelado, no curso técnico e nos cursos livres, integrando os quadros do Instituto Estadual Carlos Gomes (como Guaraci Portugal, Handerson de Deus, você, Breno Favacho, Luciano Andrade). Vemos a participação de alunos vindos deste bacharelado em concursos de violão fora do estado (posso citar as participações de Tereza Mônica em recital em São Paulo e a primeira colocação obtida por Cristiano Souza no Concurso Nacional Souza Lima, também na capital paulista). Enfim, tudo ainda é muito recente para uma avaliação mais profunda, mas até aqui estou contente com os resultados, que são mesmo mensuráveis. Outra coisa importante é que os alunos que chegam hoje para iniciar o bacharelado passam pelas mãos de professores que já fizeram esse mesmo curso, o que faz com cheguem já mais afinados com os desafios do curso. Temos tudo para ter, daqui a dez anos, um nível ainda mais alto, porque o trabalho de base, graças a essas primeiras cobiças [riso] do bacharelado em violão no IECG no Pará, poderá crescer e fazer a diferença no cenário brasileiro. Há um novo salto técnico e musical que podemos dar nos próximos anos. E, se me permite, este seu trabalho aqui, Tom, esta sua dissertação, é uma importante contribuição – no nível acadêmico – que mostra a relevância do violão do Pará no Brasil e, conforme você mostra, para além de nossas fronteiras (Entrevista com Prof. Dr. Sidney Molina, em 26 de agosto de 2011, revisada em 23 de maio de 2015).

A dinâmica artística e didática do curso de bacharelado em violão passou a ser complementada pelos Encontros de Violões do Pará, que iniciaram como uma atividade paralela ao Festival Internacional de Música do Pará. Nesses encontros, eram realizados concertos, palestras, *masters classes* gratuitos e abertos ao público, e contava sempre com a presença de violonistas convidados de fora do estado, na maioria das vezes, integrantes do quarteto de violões Quaternaglia, coordenado pelo Dr. Sidney Molina.

Esse é um desenvolvimento natural do bacharelado em violão aqui do estado do Pará, neste curso criado pela Fundação Carlos Gomes. Porque, na medida em que o violão começou a se tornar mais importante, até mesmo do ponto de vista quantitativo dentro do bacharelado, a ideia, de novo encampada pela direção da Fundação Carlos Gomes, foi conseguir realizar alguns eventos específicos para que os alunos de violão paraenses pudessem ter contato com outros professores de fora, contato com concertistas mesmo, e que pudessem apreciar apresentações de violonistas importantes e também participar através de uma troca de experiências. Então, como foi o Quaternaglia que motivou a minha vinda para cá, e como o quarteto continuou a ser convidado periodicamente a voltar a se apresentar aqui, sempre trazendo um repertório novo e até trazendo convidados diferentes, nós começamos a aproveitar a parte artística do Festival de Música do Pará para poder colher frutos pedagógicos. Começamos a realizar, de uma maneira meio caseira, aproveitando o próprio Festival e fazendo um Festival de Violão dentro do Festival de Música do Pará. Esses eventos foram denominados “Encontros de Violões do Pará”. Foram realizados até agora seis edições, todas com a presença do Quaternaglia ao lado de outros professores e concertistas, o que dá uma dinâmica muito boa, porque, em todos esses anos, os quatro professores ocupam quatro salas diferentes para atender mais gente, mas discutem tudo de forma integrada, e os alunos – tanto do bacharelado, e aí é bom que se mencione, como também os alunos do curso técnico, alunos iniciantes, alunos de fora do Carlos Gomes, sem nenhuma restrição de idade ou nível técnico – participam intensamente, já que as inscrições são gratuitas e são oferecidos certificados. Para os alunos do bacharelado, a participação é mesmo uma “obrigação acadêmica”, um módulo especial para o qual

eles trazem uma série de peças preparadas para apresentar aos professores de fora. Eu, pessoalmente, estimo meus alunos a tocarem periodicamente para tantos outros professores quanto possível (Entrevista com Sidney Molina, em 26 de agosto de 2011, revisada em 23 de maio de 2015).

O Encontro de Violões do Pará, também contou com a presença de importantes violonistas compositores que foram homenageados com recitais realizados pelos alunos do Bacharelado que executaram exclusivamente obras de suas autorias.

Em três edições, além do Quaternaglia, convidados extras (eles mesmos também importantes compositores), além de tocarem, regerem e darem aulas em Belém, foram também homenageados com recitais dedicados às suas obras, inclusive apresentadas pelos próprios alunos do Bacharelado. Entre eles, tivemos as presenças dos brasileiros Paulo Bellinati e Marco Pereira, e a histórica vinda do compositor cubano Leo Brouwer, que ocorreu em 2012. Eles interagiram com a comunidade local e opinaram acerca da interpretação que os alunos fizeram de suas obras – momentos assim são muito especiais! (Entrevista com Sidney Molina, em 26 de agosto de 2011, revisada em 23 de maio de 2015).

Nesses encontros, passou a ocorrer a interação com o curso de Bacharelado em Composição e Arranjo do IECG, em que havia além da performance, a oportunidade de os alunos estrear peças inéditas e refletirem sobre a escrita para o violão.

Além disso, a partir do momento em que houve a criação do curso de composição e arranjo aqui da Fundação Carlos Gomes até com a proximidade com o professor Sérgio Molina, que é meu irmão, passamos a juntar, em alguns eventos, o grupo de composição com o grupo de violão. Então, quando da apresentação de algumas obras escritas pelo Sérgio, apresentadas pela OSTP ou pela Camerata do Festival junto com o Quaternaglia, conseguimos realizar alguns cursos e palestras sobre composição musical, sempre envolvendo a escrita para violão. Creio que esses eventos têm sido um ponto forte do nosso curso no Pará, é uma coisa que não observamos na maior parte dos cursos pelo Brasil. O desafio é continuar a lutar para que os Encontros de Violões do Pará ganhem independência, ganhem data no calendário anual e orçamento próprio, e possam, a cada ano, trazer convidados nacionais e internacionais. Esse é o caminho natural para promover um contato direto dos violonistas paraenses com o que de melhor está acontecendo com o nosso instrumento no Brasil e no mundo (Entrevista com Sidney Molina, em 26 de agosto de 2011, revisada em 23 de maio de 2015).

Como participante, acompanhei cada um desses Encontros de Violões e, em alguns deles, tive a oportunidade de colaborar junto com o professor Sidney Molina na coordenação local.

A edição inaugural foi intitulada 1º Encontro de Violões da Amazônia, uma homenagem a Leo Brouwer, ocorreu no período de 31 de maio a 7 de junho de 2005 e além de contar com então integrantes do Quaternaglia: Fernando Lima, João Luiz, Fábio Ramazzina e Sidney Molina, contou também com a participação da maestrina cubana Elena Herrera, da Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz e dos alunos do Bacharelado em Violão da Fundação Carlos Gomes.

Além das *masters classes*, o quarteto Quaternaglia também realizou palestras, a primeira com o tema “A obra de Leo Brouwer para violão: uma apreciação”; outra palestra ainda foi realizada pelo professor Sidney Molina com o tema “A construção da mentira em *Paisaje cubano com Lluvia*, de Leo Brouwer”. O recital dos alunos do bacharelado foi a Primeira Audição Integral dos 30 estudos de Leo Brouwer, às 18 horas do dia 3 de junho na Sala Ettore Bósio com a participação de Hélio Amorim, Marcelo Viana, Geam Gonçalves, José Antônio Cano, Emmanuel Cordeiro, Guaraci Portugal, Antônio Aleixo, Handerson de Deus, Fabrício Cavalcante, Daniel Motta e Cristiano Souza.

No dia 5 de junho foi a abertura do Festival Internacional de Música do Pará com o *Concerto Itálico* (2001), de Leo Brouwer interpretado pelo Quaternaglia. O quarteto de violões realizou duas apresentações com obras de Leo: a primeira com a OSTP dirigida por Elena Herreira no Theatro da Paz e outra para encerrar o Encontro de Violões na Igreja de Santo Alexandre, e no programa constava a obra *Paisaje cubano com Lluvia* (1984).

A partir da segunda edição, o evento foi denominado Encontro de Violões do Pará e também ocorreu em Belém, no período de 30 de maio a 6 de junho de 2006, e teve as seguintes participações: do Quaternaglia (Sidney Molina, Fábio Ramazzina, João Luiz, Fernando Lima), da Camerata do Festival de Música do Pará sob a direção de Antônio Del Claro, de Sérgio Molina, do Duo Guaraci Portugal-Emanuel Cordeiro e alunos do Bacharelado em Violão da Fundação Carlos Gomes. A coordenação foi de Sidney Molina e Antônio Carlos Braga, além das *masters classes* de violão que ocorriam em três salas simultâneas, houve um *workshop* especial de composição para violão com Sérgio Molina e Quaternaglia.

O recital-prova dos alunos do Bacharelado em Violão da Fundação Carlos Gomes ocorreu no dia 2 de junho, na Sala Ettore Bósio e se apresentaram Breno Favacho, Marcelo Viana, Antonio Aleixo, Hélio Amorim, Fabrício Cavalcante, Antônio Cano e Handerson de Deus. Também houve o recital com o Duo Guaraci Portugal-Emanuel Cordeiro, do Bacharelado em Violão, da Fundação Carlos Gomes, no dia 3 de junho na Sala Ettore Bósio. Teve ainda a oficina “Aspectos práticos sobre a sonoridade do violão: unhas e a técnica da mão direita” ministrada por João Luiz.

As palestras foram as seguintes: “Análise de repertório: forma, harmonia e contraponto na música brasileira para violão” realizada por Fabio Ramazzina; e “Performance musical como desleitura: critérios estéticos da interpretação musical” realizada por Sidney Molina. Duas apresentações foram realizadas pelo quarteto, uma com a Camerata do Festival de Música do Pará no Theatro da Paz e outra na Igreja de Santo Alexandre.

O III Encontro de Violões do Pará foi realizado no período de 30 de maio a 5 de junho de 2007, além de Sidney Molina, Fabio Ramazzina, João Luiz e Fernando Lima do Quaternaglia, também participaram Paulo Bellinati, Sérgio Molina e Alunos do Bacharelado em Violão da Fundação Carlos Gomes e o evento também foi coordenado por Sidney Molina e Antônio Carlos Braga.

Foram dadas continuidades às *master classes* em três salas simultâneas. A primeira palestra foi “A escrita e o swing: o que é música erudita e o que é música popular?”, ministrada por Sidney e Sérgio Molina. A segunda foi “Paulo Bellinati e o violão brasileiro”, por Sidney Molina e Quaternaglia. Além de um recital-prova realizado dia 02 de junho, os alunos do Bacharelado em Violão da Fundação Carlos Gomes também deram um recital com o programa integralmente dedicado a obras de Paulo Bellinati, no dia 05 de junho, no auditório do Instituto de Artes do Pará. Após a homenagem, houve um *workshop* com o compositor homenageado. O recital do Quaternaglia contou com participação especial do violonista e compositor homenageado Paulo Bellinati no Teatro CCBEU.

O IV Encontro de Violões do Pará ocorreu de 05 a 10 de maio de 2008, contou com a presença de João Luiz, Fabio Ramazzina, Paola Picherzky e Sidney Molina, integrantes do Quaternaglia, e também do pianista James Dick (EUA) e dos compositores Sérgio Molina e Marco Pereira e ocorreu em locais, como o Theatro da Paz, o IECG, o auditório do Centro Cultural Brasil Estados Unidos (CCBEU). Ocorreram palestras com o Sérgio Molina, James Dick e Quaternaglia. No dia 9 de maio, os alunos do Bacharelado da Fundação Carlos Gomes realizaram um recital em homenagem a Marco Pereira no *foyer* do Theatro da Paz, inteiramente composto por obras do compositor e do qual participaram: Tereza Mônica, Luciano Reis, Cibelle Jemima, Geam Gonçalves, Hélio Amorim, Antonio Aleixo, Antônio Cano, Mizaél de Araújo e Breno Favacho. No mesmo dia, ocorreu a *master class* com o compositor homenageado no Instituto de Artes do Pará. Dois concertos foram realizados no Teatro CCBEU, com Quaternaglia e Marco Pereira; e Quaternaglia e James Dick.

A quinta edição do Encontro de Violões ocorreu somente no ano de 2011, no período de 21 a 26 de agosto, integrada ao XXIV Festival Internacional de Música do Pará, coordenada por Sidney Molina em colaboração com os bacharéis e professores locais do Instituto Estadual Carlos Gomes: José Antônio S. Cano e Emanuel Cordeiro. Teve início com um concerto do Quaternaglia, dessa vez formado por Chrystian Dozza, Fábio Ramazzina, Thiago Abdalla e Sidney Molina, que no decorrer da semana realizaram as *master classes* de

violão no auditório do Instituto de Artes do Pará. Também foi dada uma palestra de composição por Sérgio Molina com a participação do Quaternaglia. O compositor realizou uma análise de sua obra *Down The Black River Into The Dark Night* para quarteto de violões, piano e octeto de cordas. Essa composição foi apresentada no segundo concerto realizado pelo Quaternaglia desta vez junto com a Camerata do Festival.

Em 2012, o evento foi intitulado de Encontro de Violão e Composição. Nos dias 4, 5 e 6 de junho foram dadas *masters classes* pelos violonistas do quarteto Quaternaglia. No dia 7 de junho foi realizada a palestra com o tema “Egberto Gismonti: música de sobrevivência”, proferida por Sérgio Molina no Instituto Estadual Carlos Gomes. Esta edição contou ainda com a presença ilustre do violonista e compositor cubano Leo Brouwer, tido como um dos mais importantes compositores do século XX, com sua obra para violão, considerada revolucionária na linguagem do instrumento, sendo tocada e ensinada nas principais instituições de música em diversos países.

Na ocasião do XXV Festival Internacional de Música do Pará, no dia 9 de junho, o maestro Leo Brouwer regeu o quarteto Quaternaglia e a Orquestra de Câmara Solistas de Londrina para a interpretação de sua obra *Gismontiana*, no Theatro da Paz. No dia 10 de junho, o maestro proferiu uma *master class* de violão na sala Ettore Bósio e, além disso, ministrou uma palestra sobre composição intitulada “Diálogos com o Maestro Leo Brouwer”, que foi realizada dia 11 de junho no Instituto Estadual Carlos Gomes.

Este é o ponto mais alto dos Encontros de Violões do Pará, na medida em que foi possível concluir um ciclo iniciado na primeira edição do evento, quando se homenageou o maestro Leo Brouwer evidenciando a importância de sua obra e o seu legado, até a edição do ano de 2012, que culminou com a vinda do compositor à cidade e na sua participação efetiva nas esferas do ensino, da criação e da prática do instrumento, um marco histórico na trajetória do violão em Belém do Pará.

O ensino do violão em Belém, especialmente o escolar, mas também o extraescolar é o efeito tanto quanto surtiram efeitos sobre as práticas violonísticas solo artística em Belém, sobre a qual trato na próxima seção deste texto.

3 A PRÁTICA ARTÍSTICA DE VIOLÃO SOLO E SUA RELAÇÃO COM A SISTEMATIZAÇÃO DO ENSINO

Nesta seção, descrevo principalmente as práticas artísticas de violonistas solistas, (incluindo ainda alguns importantes grupos camerísticos de violões) que atuaram em Belém quanto ao repertório, aos espaços e aos concertos. Também busco refletir sobre a relação dessas práticas artísticas de violonistas solistas com os cursos livre, técnico e de bacharelado de violão no IECG.

3.1 REPERTÓRIOS

3.1.1 Repertório tradicional e eclético

Sebastião Tapajós, em entrevista para esta pesquisa, contou-me sobre sua aproximação com um grupo de estudantes, por meio do qual teve contato com peças do repertório erudito que eram tocadas em Belém entre o final dos anos 1950 e início dos 1960:

Tive um encontro com um grupo de estudantes que era administrado por um professor de filosofia que se chamava Gelmires. Quando eu cheguei de Santarém, eu tocava coisas como *Sons de Carrilhões*, aí ele pegava e tocava também, o *Noturno* de Chopin, *Sonho de Amor*, de Lizst; a *Valsa do Adeus* [de Chopin]. Também tocava umas coisas que ele me viu tocando. Ele perguntou: “Tu tocas clássico? ”. E eu: “Eu gosto dos clássicos”. Eu cheguei a Belém para tocar no grupo para dança e ele me viu tocando esse tipo de coisa, chorinho, o repertório do Dilermando que eu já tocava quase todo, ele me botava para fazer os shows nos bailes. Era um grupo de estudantes que fazia as festas da alta sociedade daqui de Belém. (Entrevista com Sebastião Tapajós, em 6 de novembro de 2014).

Maurício Gomes conta que seu pai cultivou uma amizade de longa data com Mestre Catiá, que nas tardes dos fins de semana frequentava sua casa e tocava de maneira informal peças do repertório tradicional do violão:

Todo o fim de semana o Catiá estava lá em casa, [...] ele passava à tarde lá em casa, geralmente dia de sábado, ele ia para lá, ficava o dia, uma hora ele tocava, outra hora eu tocava o repertório que eu estava estudando no Conservatório, ele já tocava aquele repertório dele e como eu estava estudando clássico, ele também puxava para o clássico, ele tocava um *Capricho Árabe*, do Tárrega, um *Recuerdos de Alhambra*, do Tárrega, tocava ali umas peças em trêmulo e depois puxava para o repertório dele popular, tocava alguma música dele. (Entrevista com Maurício Gomes, em 25 de julho de 2014).

Com a inserção do ensino de violão nas escolas especializadas de música da cidade, houve maior difusão dos métodos e do repertório tradicional do instrumento de maneira que os alunos desses cursos passaram a incluir essas obras em suas apresentações:

[...] A partir daí sim, houve a preparação de um programa, de primeiro grau, segundo grau, adotavam os métodos, que eram os métodos usados nas escolas do

Brasil inteiro, métodos, como Carcassi¹³, Sor¹⁴, Villa-Lobos¹⁵, a questão da história do violão, música renascentista, o barroco e seguindo os caminhos normais de qualquer escola no Brasil. Na própria Ettore Bósio, começaram a se apresentar, tocando Villa-Lobos. E isso também serviu para que o próprio conservatório tomasse conhecimento do violão que até então era desconhecido, o repertório do violão, essa coisa toda. Também existiam bons alunos na época que começaram a tocar. O Cizinho foi um deles – o Idalcy, que hoje em dia é professor – foi meu aluno, foi um desses que começou a tocar (Entrevista com Antonio Carlos Braga, em 30 de agosto de 2011).

Como foi mencionado anteriormente, na primeira seção desta pesquisa, em Belém viveram vários violonistas de atuação erudita desde o final do século XIX. Alguns viajaram para outras localidades a fim de complementar sua formação musical ou buscar novas oportunidades para carreira; da mesma forma, também estiveram na cidade diversos violonistas advindos de outras regiões para realizar concertos e ministrar cursos. Esse fluxo migratório possibilitou o contato e a interação entre violonistas de diferentes lugares e gerações, permitindo a contínua renovação da técnica e do repertório.

A sistematização do ensino de violão intensificou o processo de transição entre o repertório popular e o erudito a partir da entrada de métodos tradicionais com obras originais de compositores violonistas. Esse processo também se caracterizou pela facilidade de incorporar o repertório de matrizes populares do violão solo brasileiro num ambiente erudito.

O processo histórico social culminou com a sistematização desse ensino em Belém, que influenciou diretamente na prática de violão solo realizada na cidade. O repertório aparece como elemento causal que possibilitou o trânsito entre essas duas vertentes.

3.1.2 Obras dos compositores locais ou produzidas na região

Tó Teixeira (Belém, 1895-1982), foi um dos primeiros compositores do Pará a escrever suas peças para violão solo em partitura. Em sua obra, são encontrados alguns exemplos de peças que registram os ritmos locais que circulavam em sua época, como o *Carimbó* e a *Chula Sapeca*, editadas por Habib (2013) no livro *Tó Teixeira – Violão Solo*.

Como resultado de sua pesquisa iniciada em 1988, o violonista Salomão Habib lançou em 2013 um *kit* com o livro *Tó Teixeira, o Poeta do violão*, que trata da vida e obra do compositor, comentando também sobre outros violonistas e compositores da época. O pacote

¹³ Compositor da escola italiana do século XIX. Seu método *25 Estudos Melódicos e Progressivos Op. 60* é uma obra de grande interesse pedagógico ainda muito utilizada na atualidade.

¹⁴ Compositor da escola espanhola do século XIX, está entre os mais importantes do período. Dentre suas obras de caráter didático, ainda são muito utilizados o *Op. 35* e *Op. 60*, entre outros.

¹⁵ Compositor da escola brasileira, utilizou em seus estudos, diversos recursos inovadores para o idiomatismo do instrumento.

contém ainda o livro de partituras *Tó Teixeira – Violão Solo*¹⁶, com sessenta e quatro obras transcritas em partituras a partir de manuscritos do compositor, dentre elas: árias, batuques, carimbós, cocos, choros, chulas, gavotas, marchas, prelúdios, tarantelas e valsas. Também contém um DVD, *Salomão Habib interpreta Tó Teixeira* e mais três volumes de CDs com a obra do compositor.

Alcídes Freitas (Belém-PA, *1930), o “Mestre Catiá”, violonista, arranjador, compositor e professor, iniciou-se ao violão de maneira informal no meio musical dos “chorões” da cidade, onde teve contato com os violonistas “Canhoto” (de Belém), Alcides Favacho e Cícero; posteriormente, teve contato também com Sebastião Tapajós. Na década de 1950, atuou como solista de violão nas rádios Club PRC- 5 onde iniciou sua carreira artística e profissional e chegou a ter um programa exclusivo de violão solo, também trabalhou na Rádio Marajoara. Foi professor do Curso Livre de Violão Popular do IECG por cerca de 30 anos e possui inúmeras peças entre valsas e choros compostos para violão solo (GOMES, 2003):

[Catiá] aprendeu a ler partituras e isso lhe abriu as portas para a técnica e repertório do violão erudito, passando a integrar o seu repertório músicas de Bach, Schubert, Chopin, Albéniz, Villa-Lobos, Ernesto Nazareth, Tárrega, Beethoven, Augustin Barrios, Carcassi, Coste e outros. Contava já nessa época com número considerável de arranjos para violão solo de composições populares e eruditas, destacando-se as músicas de Luiz Bonfá, Tom Jobim, Baden Powell, Chopin, Gounod e outros. Já possuía algumas composições, destacando-se duas valsas, uma em Mi menor e outra em Mi Maior. No entanto, é a partir da década de 80 que Catiá compõe a maior parte de [sua [obra], revelando-se também um excelente compositor para violão. (GOMES, 2003, p. 21-22).

Catiá gostava das músicas desses compositores violonistas, especialmente Dilermando Reis. Devido à prática e às influências, Catiá começa a compor na década de 50, utilizando um estilo tradicional de composição de choro (paralelo ao estilo das composições de Dilermando Reis), destacando-se as já citadas valsas em Mi menor e Mi Maior e outra valsa em Lá menor, todas em andamento lento e aos moldes dos chorões. Sua obra é inteiramente destinada ao violão. Como se vê, Catiá não se preocupa muito em dar títulos às suas composições, permanecendo assim (sem título) a maioria de suas composições. (GOMES, 2003, p. 23).

Maurício Gomes relata sobre sua experiência de aprendizado com Mestre Catiá e destaca a sobre a transmissão das obras de autoria do compositor:

¹⁶ Obras transcritas: *Prelúdio I; Prelúdio II; Bolo de Milho, Jesus Nosso Pastor!; Revê del muchacha; La Vota, Triste? Nunca!; Dança alegre; Carimbó; Ao cair de uma tarde linda; Brasil, O caneco é teu!; Caranguejo refugado! Xô... Com um bom azeite doce; Ao longe um violão, coitado!; Queixas de dois corações; Pato no tucupi é gostoso; Chorinho ligeiro; Violão, saudade e nada mais...; Ária; Rubelema; Divertindo a mocidade; Gemendo no bronze; Vamos tomar café!; Não chora meu bem, não chora!; Tromba d'água; Mais uma lembrança; Divina remuneração; Assim nascem as flores; Espiga de milho verde; Olha o pato comendo alpista!; Tem castanha no ouriço; Lembrança do dia 17 de novembro de 1980; Vovó! Lá vem o tio Tó!; Para quem gosta!; Sinto-me bem assim; Não durma de touca; Só pra moer!; Padeiro de bicicleta; Pinho Choroso; Voz da Planície e Chula Sapeca.*

Então todo o fim de semana o Catiá estava lá em casa [...]. O meu pai, nessas visitas semanais, sugeriu que ele começasse a me ensinar as músicas dele, para que eu pudesse tocar, porque ninguém tocava, era só ele que tocava e não tinha nada escrito, as músicas não tinham nome, eram composições que estavam arriscadas a se perder no tempo, caso ele tivesse morrido àquela época, elas teriam se perdido. Então, ao longo dos tempos eu fui aprendendo, eu acho que a primeira que aprendi foi o Choro Paraense, foi a mesma música que ele ensinou para o Salomão que gravou nessa época, em 1996. O Salomão fez o arranjo dele, modificou algumas coisas, eu aprendi pelo que o Catiá me ensinou, é um pouco diferente do que o Salomão gravou. Depois o próprio Catiá gravou e é diferente também, essa coisa do músico popular de nunca repetir também a mesma coisa, tem sempre a coisa da criatividade, do improviso. (Entrevista com Maurício Gomes, em 25 de julho de 2014).

Em sua monografia, Maurício Gomes (2003) realizou uma pesquisa biográfica intitulada *Catiá: violonista e compositor paraense*, na qual transcreveu seis peças do compositor e incluiu quatro delas nos anexos, dentre elas, à época, intituladas *Choro Paraense*, *Quem Chora Sabe*, *Choro do Bairro Antigo*, *Cordas em Harmonia*. Também analisou *Mania de Seresteiro* e *Guajará* (GOMES, 2003, p. 23). Sobre isso, Maurício Gomes comenta:

[...] porque não tinha uma biografia a respeito desse tema, então, na verdade, isso que me motivou a fazer o trabalho: foi criar um material que não existia. Eu transcrevi seis músicas que eu já tocava para a partitura, das seis eu escolhi quatro para pôr nos anexos, eram seis ali que já tinham nome, então foram as seis que eu transcrevi, o resto não tinha nome, só alguns anos depois é que ele foi gravar para SECULT e teve que dar nome para essas músicas [risos]. Aí, ele gravou uma boa parte, até onde eu sei o Catiá não é um compositor muito prolífico, ele leva algum tempo para compor, faz uma parte, refaz, ele é muito cuidadoso na hora de compor, de fazer o arranjo, de tocar. Então o trabalho foi também um fruto dessa convivência com ele, era um repertório que eu já tocava, nós chegamos a tocar alguma coisa juntos inclusive, gravações... a gente chegou a gravar em estúdio e tudo, mas não foram gravações comerciais, nós não lançamos comercialmente esse material. (Entrevista com Maurício Gomes, em 25 de julho de 2014).

Algumas das obras de Alcides Freitas foram gravadas no CD lançado pelo Projeto Uirapuru – O Canto da Amazônia, da SECULT. O CD foi intitulado *Projeto Uirapuru, Volume 16 – Mestre Catiá*, e contém 22 de suas peças dentre solos e acompanhamentos dos amigos “chorões” da cidade, entre as quais: *Uma vez no Benguí*, *Acontece*, *Choro do bairro antigo*, *O Mestre e eu*, *Valsa n. 1 em Mi*, *Choro Paraense*, *Recordações*, *Coração espírita*, *Arrasta-pé na aldeia*, *Mania de Seresteiro*, *Ondas coloridas*, *Tranquilidade*, *O tocador quer beber*, *O violão e a seresta*, *Boa ideia*, *Vê como é!*, *Carimbó (batuque amazônico)*, *Amanheceu*, *Homenagem a Von Rommel*, *Quem chora sabe!*, *Guajará*, *Cordas em Harmonia*. O lançamento foi realizado em 23 de maio de 2005 no Teatro da Estação Gasômetro no Parque da Residência, em Belém.

Sebastião Tapajós disse em entrevista para esta pesquisa que nasceu num braço de rio chamado Surubiú, próximo a Santarém, e por isso se considera mcorongo. Iniciou-se ao

violão ainda na infância, e, em 1963, estudou técnicas violonísticas com Othon Salleiro (1910-1999) no Rio de Janeiro. Em 1964, seguiu para a Europa, onde estudou com o discípulo de Tárrega, Emílio Pujol (1886-1980), no Conservatório Nacional de Lisboa, em Portugal. Estudou ainda no Instituto de Cultura Hispânica. Assim, faz parte de uma linha direta de sucessão da tradição violonística da guitarra espanhola.

Consagrado e com uma carreira internacional fortemente consolidada desde a década de 1960, em sua trajetória artística trabalha, principalmente, como solista clássico e como compositor e arranjador. Sua carreira ganhou grande impulso ao executar o *Concerto para Violão e Pequena Orquestra* de H. Villa-Lobos com a Orquestra Sinfônica Nacional no Teatro Municipal no Rio de Janeiro. Realizou gravações e turnês em diversos países. Possui cerca de 70 discos, oito discos gravados na Argentina, no Japão, além de outros países, sobretudo, da Europa. Aqui, cito alguns de seus discos¹⁷: LP *Violão e Tapajós* (1967); LP *Bienvenido* (1973); LP *Guitarra Fantástica* (1974); LP *Guitarra Latina* (1975); LP *Terra* (1976); LP *Clássicos da América do Sul* (1977); LP *Xingu* (1979); LP *Guitarra Criolla* (1982); LP *Visões do Nordeste* (1986); LP *Painel* (1986); CD *Terra Brasis* (1989); CD *Amazônia Brasileira*; CD *Ontem e sempre* (1997); CD *Instrumental Caboclo* (1999); CD *Solos da Amazônia* (2000); CD *Solos* (2000); CD *Acorde violão* (2000); CD *Do Meu Gosto* (2001); CD *Solos do Brasil* (2001); CD *Choros e Valsas do Pará* (2002); CD *Sebastião Tapajós: Tempo de Espera* (2010); CD *Conversa de Violões* (2011), com Sérgio Abalos; CD *Cordas do Tapajós* (2011), com Sérgio Abalos; CD *Suíte das Amazonas* (2012); CD *Painel (Remasterização)* (2012); *Da Lapa ao Mascote* (2013).

Dentre suas principais obras como compositor, destaco: *Samba em Berlim*; *Visões do Nordeste*; *Igarapés*, tema que utilizava para contar a “história dos três violeiros”¹⁸ em seus concertos; *Valsa de um Sonho* e *A 200 por hora*, samba em que se nota a influência do ídolo e

¹⁷ Outros discos: *Apresentando Sebastião Tapajós e seu Conjunto* (1963); *Guitarra & amigos* (1977); *Violão & amigos* (1979); *Sincopando/Zimbo Trio convida Sebastião Tapajós*; *Sebastião Tapajós e Zimbo Trio* (1982); *Todos os Sons: Maurício Einhorn & Sebastião Tapajós* (1984); *Villa-Lobos* (1987); *Lado a lado*; *Gilson Peranzetta e Sebastião Tapajós* (1988); *Brasilidade. Sebastião Tapajós e João Cortez* (1989); *Reflections. Gilson Peranzetta e Sebastião Tapajós* (1990); *Instrumental no CCBB*; *Sebastião Tapajós, Gilson Peranzetta, Maurício Einhorn e Paulinho Nogueira* (1993); *Encontro de Solistas* (1993); *Sebastião Tapajós e Nilson Chaves* (1997); *Afinidades. Sebastião Tapajós e Gilson Peranzetta* (1997); *Da minha terra. Jane Duboc e Sebastião Tapajós* (1998); *Sebastião Tapajós interpreta Radamés Gnattali e Guerra-Peixe* (1998); *Encontro com a Saudade* (1998); *Lembrando Dilermando Reis* (1999); *Do meu gosto. Sebastião Tapajós e Gilson Peranzetta* (1999); *Cristina Caetano interpreta Sebastião Tapajós & Parceiros* (2010); *Aos da Guitarrada* (2013).

¹⁸ Enquanto toca, Tapajós conta a história de um violeiro que estava tocando sozinho, inicia assim um ritmo de baião em staccato nos bordões, em seguida, narra que outro violeiro chega e logo começa a alternar intervalos de segunda em colcheias no registro médio conjuntamente com a linha de baixo, por fim, diz que um terceiro violeiro chega e inicia o tema de caráter nordestino no registro agudo simultaneamente com as outras funções.

amigo Baden Powell; *Ebulição; Flashes; Belém; Rancheira; Inhá Chica; Carimbó*, motivos violeiros em que utiliza uma série de recursos rítmicos e percussivos no instrumento; *Canção para Marisa; e Milongueiro Ábalos*, entre outras.

Em 2013, recebeu dois títulos de Doutor Honoris Causa, um concedido pela Universidade do Estado do Pará (UEPA); e outro pela Universidade Federal do Oeste do Pará (UFOPA).

Porém, apesar de sua considerável produção, o compositor e violonista ainda carece de pesquisas que abordem mais profundamente sua trajetória e sua importância para a história do violão brasileiro.

É indiscutível o legado de Sebastião Tapajós para o violão, por isso um recente trabalho de significativo valor foi desenvolvido por Sérgio Ábalos (Córdoba, *1977), violonista argentino radicado no Pará que realizou diversas turnês e gravações ao lado de Tapajós. O trabalho foi realizado por meio do projeto *Sesc Partituras*¹⁹ em que algumas das obras do compositor foram transcritas para partituras e disponibilizadas para o público na Internet, permitindo sua difusão entre estudantes e profissionais do instrumento. Sérgio relata que foram transcritas, ao todo, dez peças para violão, oito solos e dois duos: *A 200 por hora, Belém adormecida, Brinquedo pro Júnior, Flores pra Nossa Senhora, Mifilas, Prelúdio do Entardecer, Primavera, Rio abaixo* (duo), *Tocatta para Billy Blanco e Um pro Ney* (duo).

Carlos Alberto Rodrigues (Capanema, *1945), teve contato com o violonista Aluízio Santos (1886-1974) e, posteriormente, com Salomão Habib. É autor de diversas composições para violão dentre valsas, choros, prelúdios e estudos. Habib percebeu a qualidade de suas obras para violão, o que resultou na gravação do CD *Salomão Habib interpreta Carlos Rodrigues*, lançado pelo selo Violões da Amazônia, em 5 de dezembro de 1996. Dentre suas obras estão *Curió, Choro do Helinho, Abelhas, Carioca*, além de diversos *Prelúdios*. (SALLES, 2007).

Nelson Batista Ferreira (Belém, *1949), conhecido popularmente como Nego Nelson, estudou violão com Tó Teixeira e Everaldo Pinheiro como foi mencionado

¹⁹ As referidas transcrições realizadas por Sérgio Ábalos das obras de Sebastião Tapajós estão disponíveis para *download* gratuito no site do projeto Sesc Partituras: [https://painelsesc.sesc.com.br/partituras.nsf/viewPesquisaPartituras?SearchView&Query=%20%5Bnomes_compositores%20%5D%20CONTAINS%20Sebasti%C3%A3o%20Tapaj%C3%B3s&SearchWV=FALSE&QueryAmigavel=%20\(Campo%20Compositor%20CONT%C3%89M%20Sebasti%C3%A3o%20Tapaj%C3%B3s%20\)&Start=1&Count=50](https://painelsesc.sesc.com.br/partituras.nsf/viewPesquisaPartituras?SearchView&Query=%20%5Bnomes_compositores%20%5D%20CONTAINS%20Sebasti%C3%A3o%20Tapaj%C3%B3s&SearchWV=FALSE&QueryAmigavel=%20(Campo%20Compositor%20CONT%C3%89M%20Sebasti%C3%A3o%20Tapaj%C3%B3s%20)&Start=1&Count=50)

anteriormente, também possui diversas obras compostas para violão solo. Seu primeiro registro fonográfico foi *Belém*, em parceria com Sebastião Tapajós, LP gravado por este na Argentina. Seu primeiro CD como compositor e intérprete foi lançado pelo Projeto Uirapuru – O Canto da Amazônia, da SECULT em 1997 e intitulado *Projeto Uirapuru volume 5 – Nego Nelson*, que consta de 15 composições de sua autoria: *Barcarena; Sapato do velhinho; Olhai o lírio “De Campos”;* *Vem pro tapa; Duas manhãs; Macapá; Estrela de Natal / Pour Nancy; Picolé de açaí com catupiri; Um bandoneón; Pro Baden; Pro Hélio Delmiro; Raspando o suvaco; Come unha; Santa Rosa; Pra lá de Verequete*, em homenagem ao compositor de carimbó Mestre Verequete (SALLES, 2007)²⁰, dentre outras composições, destaco ainda: *Tio Tó* em homenagem ao seu antigo professor Tó Teixeira; e *Waldemando* em homenagem ao compositor Waldemar Henrique.

Durante a entrevista realizada para esta pesquisa, tive a oportunidade de ver um enorme calhamaço de partituras manuscritas que o compositor ainda pretende lançar em forma de livros e a importância de sua obra para o contexto local também clama por pesquisas mais aprofundadas.

Albery Albuquerque (Belém, *1956) é outro violonista/compositor que merece ser aqui citado: estudou violão com Mário Ribeiro no Serviço de Atividades Musicais da UFPA (SAM), onde teve contato com a técnica e o repertório tradicional violonístico. A originalidade e o experimentalismo de suas composições são frutos de pesquisas realizadas ao longo de mais de 25 anos. Numa dessas, publicada por meio da bolsa de estudos do Instituto de Artes do Pará, na qual estudou a vocalização de diversas espécies dentre pássaros, mamíferos e primatas da Amazônia, identificou os elementos musicais dos animais e criou uma metodologia para compor a partir dessas vocalizações (SALLES, 2007)²¹.

Dentre diversas formações instrumentais, muitas de suas obras são escritas para violão e computador, o auxílio da tecnologia permite que a melodia originalmente composta utilize a voz do animal na performance musical. Dentre suas composições, aqui destaco: *O Uirapuru e o violão, Floresta Fechada, Multigenérico Expansivo Repetitivo, Tucanos, Uirapuru Verdadeiro, Uirapurus, O Sabiá e o Violão, Seresta Sabiana; e Sabiá da Alvorada* (Encarte do CD - *Amazônia Verde Fauna*, 2005).

²⁰ Lançou ainda os seguintes discos *Solos do Nosso Solo 1; Solos do Nosso Solo 2*, ambos em duo com o guitarrista Bob Freitas; *Nego Nelson em cantos; Choro nosso de cada dia*.

²¹ Lançou no ano de 2000, *Timbres da Natureza Amazônica*, com três livros: *Oração da Floresta, Cantos da Natureza e Floresta*; e mais dois CDs didáticos com 58 conceitos e regras composicionais, além de partituras dos sons dos animais estudados (SALLES, 2007). Lançou ainda, pelo selo *Ná Music* com o patrocínio do Banco da Amazônia, o CD duplo *Amazônia Verde Fauna*, CD 1 – *Os Códigos do Sabiá de Belém*, com 21 faixas didáticas sobre o sistema composicional e mais sete músicas; e o CD 2 - *Timbres da Natureza Amazônica II* com dezoito faixas musicais.

Salomão Habib (Belém, *1965) estudou violão com Henrique Pinto (SP), Leo Soares (RJ), Marcus Vinícius (MG), Paulo Porto Alegre (SP) e Jesus Ortega (CUB), tem sido um dos violonistas/compositores mais atuantes no Pará nas últimas décadas. Desenvolve diversos projetos que buscam o resgate da tradição violonística no Pará. Possui cerca de 2.000 concertos catalogados nos cinco continentes. Em sua performance, utiliza diversos instrumentos de cordas dedilhadas, dentre os quais viola-caipira, vihuela, alaúde árabe, alaúde turco, violão tercino, violão hexacorde, violão decacorde e cuatro venezuelano.

Desde 1989, também realiza atividades de pesquisa de campo, sobre os compositores violonistas paraenses e com a música indígena. Assim, o trabalho de Habib se divide em seis partes: as canções brasileiras, amazônicas e infantis; a música instrumental étnica baseada na cultura indígena; a pesquisa de autores paraenses; a interpretação de obras do repertório tradicional violonístico; e suas composições para violão solo, além de suas publicações literárias.

Em sua obra para violão solo destacam-se: *Toteando*²², em homenagem a Tó Teixeira; *Baião de Josafá*; *Carimbó da Macaxeira*; *Nelsonando* em homenagem a Nego Nelson; *Sagrado Coração*; *Amassando o Açaí* em ritmo de carimbó; *Cavallo Viejo*; *Soldadinho de Chumbo* com a simulação do *tarol* executado pelo polegar nos bordões. Ressalta-se ainda a série *24 Carimbós para violão Decacorde* que se sobressai o n.1, n. 3 e o n. 7 em homenagem a Ilha de Marajó; *12 Sinfonias para orquestra* (rituais sinfônicos) e as 12 suítes, dentre as mais tocadas estão: *Suíte das Amazonas* em 5 movimentos (*Nhamundá*; *Infância*; *Dança das Guerreiras*; destaque ao 4º movimento *Feitiço*; e *Tambaramã*), de 2011, obra premiada e divulgada internacionalmente pelo “Worldwide Guitar Connection”; *Suíte Outubro* (2011) em homenagem ao Círio de Nossa Senhora de Nazaré; *Suíte Olímpya* (2012) em homenagem ao centenário cinema de Belém, o Cine Olímpya; *Suíte Landi* (2012); *Suíte Bacchus* (*Cabernet Sauvignon*; *Touriga Nacional*; *Pinot Noir*; *Tempranillo*; destaque ao 5º movimento, o tango *Malbec*), de 2012; *Suíte Milagres* e *Jazz Suíte*.

Sua discografia é composta por: *Carta do tempo* (Violão Solo e Voz, 1991); 2º Festival de Música Popular Paraense (1992, Secult, CD Tó Teixeira Instrumental); *Música e Memória* (1992, v. 2); *OMAMI OMAMI: lutas populares na Amazônia* (1993); *Salomão Habib interpreta Carlos Rodrigues* (Selo Violões da Amazônia, 1996); *A Música e o Pará - A História do Violão no Pará* (1997); *A Música e o Pará* (1997, Secult); *Crossover Classic*,

²² Tema que ganhou grande repercussão dentre os estudantes e simpatizantes do instrumento em que se utiliza o ritmo de carimbó executado com o polegar que simula o *tarol* nos bordões. Alguns alunos se motivaram e foram incentivados a tocar essa peça através de um manuscrito de Habib.

Salomão Habib; Livro *Belém: o Azul e o Raro* (Violões da Amazônia, 1998 e CD); Livro *Pássaro da Terra* (Violões da Amazônia, 1999); CD *Canções para Maria* (Violões da Amazônia, 2001) – CD *Ciranda e Cantiga* (Violões da Amazônia, 2001); CD *Corda e Fé* – (Violões da Amazônia, 2003); CD *Sonhos da Amazônia II* (Violões da Amazônia/Alubar, 2005); CD *Santa Maria* (Violões da Amazônia, 2009); *Violão Crioulo Tó Teixeira* (Violões da Amazônia, 2014); CD *Salomão Habib interpreta Tó Teixeira*, v. 1 (Violões da Amazônia, 2014); CD *Salomão Habib interpreta Tó Teixeira*, v. 2 (Violões da Amazônia, 2014); CD *Salomão Habib interpreta Tó Teixeira*, v. 3 (Violões da Amazônia, 2014); DVD *Salomão Habib interpreta Tó Teixeira* (Violões da Amazônia, 2014); CD *Violões do Pará* (CD 1: Duos e Solos Salomão Habib e Sebastião Tapajós) – (CD 2: Coletânea dos violonistas Nego Nelson, Paulo Moura, Cardoso, Diego Santos, Cizinho, Gileno Foinquinos) (Violões da Amazônia, 2014).

A enorme produção realizada nas mais diversas esferas de atuação musical ao longo de sua carreira faz de Salomão Habib um dos maiores nomes do violão paraense na atualidade. A importância de seu legado como professor, pesquisador, violonista, intérprete e compositor anseia pela realização de pesquisas que abordem mais profundamente os aspectos de sua obra e trajetória.

Outra interessante obra é *Ritmos da Amazônia* – caderno virtual para estudos de violão de José Maria Bezerra (Monte Alegre, *1967), contemplado pelo Prêmio Proex de Arte e Cultura 2010-2011 da UFPA. Obra de caráter didático que traz uma série de dez estudos para violão, escritos em partitura, baseados na cultura popular e nos ritmos da Amazônia paraense, como as canções de trabalho, retumbão, boi-bumbá, carimbó, mazurca, valsa, lundu, choro e marambiré; tem por objetivo proporcionar o desenvolvimento da técnica ao aluno iniciante e intermediário.

Aluísio Laurindo Júnior (Vitória, *1972) é violonista, compositor, arranjador, professor e produtor; viveu 16 anos em Belém onde iniciou seus estudos de violão clássico no IECG na turma de Antônio Carlos Braga em 1985. Complementou seus estudos violonísticos com Salomão Habib. Concluiu seu bacharelado em violão pela UFMG sob a orientação de Fernando Araújo e José Lucena Vaz. Atuou como coordenador e professor substituto de violão na EMUFPA em 1997, também foi professor convidado e coordenador de violão da Escola de Música Walquíria Lima (Macapá), de 1998 a 2000 e, ainda, professor visitante de violão do IECG de 2011 a 2003, mantido com uma bolsa da FCG.

Compõe para diversas formações instrumentais e dentre suas principais obras para violão solo estão: *Suíte Amapaense* (*Marabaixo, Batuque, Sairê, Zimba*) para violão de 13

cordas (2009); *Imprevisível* (Ladainha), de 2006; *Passacaglia* (Guitarrada), de 2005; *NeoSamba* (2005); *Rondó* (Choro-Canção), de 2004; *Fuga I* (Lundu); *Prelúdio I* (Lundu); *Ballade* (Pastores e Pastorinhas), de 2004; *Benedicamus Dominus* (Maxixe); *Variações sobre Frère Jacques* (Batuque), de 2004; *Impressões do Nordeste* (Baião), de 1993; *Três Peças Jazzísticas para Concerto – Brazilian Standard* (Swing); *Jesus Eternal Life* (Cool), *New Ideas* (Swing), de 1993; *Fragmentos* (1992); e *Prelúdio Latino* (1992)²³.

Emerson José Lobato Coelho (Belém, *1975) ou, simplesmente, Ziza Padilha estudou violão clássico com Antônio Carlos Braga no Instituto Estadual Carlos Gomes. É violonista, arranjador, compositor e diretor musical e desde o início da década de 2000, vem desenvolvendo um projeto de iniciativa independente chamado *Violão Popular Levado a Sério* constituído até o momento por duas séries para violão solo transcritos em partitura: *9 Obras de Ziza Padilha – Pequeno Livro Musical*²⁴, lançado virtualmente em 2009, composto pelas peças *Acordei o Manoel*, em homenagem ao violonista Manoel Cordeiro; *Chora Penoso*, dedicado ao violonista Galdino Pena; *Desnivelado, Estudo em Lá Menor* dedicado ao violonista Cizinho; *Estudo em Mi Menor* dedicado ao seu antigo professor Antônio Carlos Braga; *Genuína* dedicado à violonista Cibelle J. Donza; *Levando Bronca, Puro Sangue*, e *Valsa Eterna* em homenagem a sua esposa, a cantora Dayse Addario. E também a série *XII Estudos de Seresta*²⁵ (2012-2014), estruturados em forma de canção com exceção do *Estudo II* em ritmo de baião e o *Estudo XII*, em ritmo de carimbó, ambos em arpejos combinatórios.

Quase todas as composições são criadas com base no choro, em que se utiliza de combinações harmônicas e coloridos de música brasileira com uma leve influência de jazz, uma alternativa didática para o desenvolvimento da técnica para estudantes de nível iniciante e intermediário.

O Trio Paraense de Violões foi um grupo que apesar de sua curta duração teve significativo destaque no panorama local, formado pelos bacharéis Maurício Gomes, Emanuel Cordeiro e Handerson de Deus, além de obras tradicionais do repertório violonístico, também inseria obras de jovens compositores paraenses em seus concertos. Uma dessas obras chama-se *Pouso do urubu afoito no Ver-o-Peso* de autoria de Fabrício Cavalcante (Belém, *1983) que após concluir seu bacharelado em violão pelo IECG/UEPA, radicou-se na Alemanha onde realizou o *Master für Klassische Gitarre* (Mestrado em Guitarra Clássica) sob a orientação de Thomas Königsp, pela *Hochschule für Musik*, em Nuremberg. Outras obras que sempre

²³ Disponível em: <http://www.aluisiolaurindojr.com>

²⁴ Disponível para download gratuito em: http://issuu.com/zizapadilha/docs/ziza_padilha_9_obras

²⁵ Os quatro primeiros estudos dessa série estão disponíveis em: <http://pt.scribd.com/doc/187341289/Ziza-Padilha-XII-Estudos-Em-Serenata#scribd>

estavam nos programas de recitais do trio são: *Espanhola perdida (em Belém)* com influência de gêneros musicais da região, como o calipso e a guitarrada; *Égua du caboco doido* com influência do ritmo de carimbó; e *Polegar Cangaceiro*, esta última foi premiada no Festival Cultura de Música da FUNTEPA, em 2011, e no IV Festival Nacional de Música da ARPUB (Associação das Rádios Públicas Brasileiras), em 2012. As três são de autoria de Emanuel Cordeiro (Belém, *1983) que além de ser bacharel em violão, também é graduado em Composição e Arranjo (IECG/UEPA) e mestre em Composição (UFBA).

Ainda num contexto camerístico, encontram-se o duo de violões *Pasárgada*; e *Sexteto para Kahlar – O Silêncio...* para dois violões, oboé, violoncelo, percussão e eletroacústica de Cibelle J. Donza (*1985) que, além de formada pelo Curso Técnico de Violão Clássico (IECG, 2004), também é licenciada em Música (UEPA, 2007) e especialista em Composição (UFPA, 2010). Atualmente, Cibelle compõe o quadro de professores de violão do Instituto Estadual Carlos Gomes.

Lucas Imbiriba (Belém, *1983) iniciou seus estudos de violão aos 10 anos de idade no IECG, onde concluiu o Curso Técnico de Violão Clássico na turma do professor Salomão Habib, no ano de 2001. No ano seguinte, partiu para a Espanha, para dar continuidade à sua formação violonística, onde estudou com Iliana Matos na Escola *Luthier* em Barcelona. Entre 2003 e 2006, graduou-se pela Escuela Superior de Música de Catalunya, sob orientação de Zoran Dukic e Àlex Garrobé. Em 2008, conclui com nota máxima o Curso Técnico de Pós-Graduação em Violão Erudito (*Meister Klass Diplom*), pela Hochschule fuer Musik Nuernberg, em Augsburg, com Franz Halasz. Estudou ainda com os violonistas José Miguel Moreno, Eduardo Isaac, Marco Sociais, Sérgio Assad e Marco Smaili. Em 2011, recebeu o diploma de Mestre em Performance Musical pela Universität Mozarteum Salzburg.

Recebeu 13 prêmios em concursos nacionais e internacionais, dos quais em oito obteve a primeira colocação: IX Concurso de Violão Souza Lima (São Paulo, 1998); II Concurso José Tomás, Villa de Petrer (Espanha, 2003); VII Festival Jóvenes Intérpretes de Barcelona, (Espanha, 2003); VII Concurso Villa de Salou (Espanha, 2004); III Intercentros de España (Madri, 2004); X Concurso de Interpretación Musical L'Arjau na categoria "Música Catalana Contemporanea" (Espanha, 2005); IV Premis Tutto Demestres da ComRadio (Espanha, 2005); IV Concurso Villa de Aranda (Espanha, 2005); II Concurso Certamen de Guitarra Velle de Egues (Espanha, 2007).

Realizou concertos em mais de 20 países da Europa, África, Ásia, América Latina e Caribe; também atuou como solista das seguintes orquestras: Orquestra David Albet (ESP), Orquestra Estatal de Brandenburgo (ALE), Grosses Orchester (AUT), Jenaer Phillharmonie

(ALE), Neubrandenburghishes Orchester (ALE), Orquestra de Câmara de Kaluga (RUS), Krasnoyarsk Symphony Orchestra (RUS), Orquestra Sinfônica de Barnaul (RUS) e a Moscow City Shymphony (RUS)²⁶.

Apesar de sua maior atuação e reconhecimento como intérprete concertista, também possui uma série de canções, além de peças instrumentais para violão solo de sua autoria, uma delas *Mamãezinha*, em homenagem a sua mãe, gravada no seu CD *Contra las cuerdas* (2005); e também *When We Were Heroes* (Quando éramos heróis). No seu outro CD, *Brasil 40º* (2010), além de peças do repertório tradicional erudito, interpreta três obras de autores paraenses: *Cordas em Harmonia* e *Choro Paraense*, compostas por Mestre Catiá; e *Toteando*, de Salomão Habib.

Imbiriba desponta como um dos maiores expoentes do violão erudito do Pará e, atualmente, ocupa uma cadeira de violão na Escola de Música da UFPA.

Outra notável obra fonográfica que praticamente perfaz uma síntese de alguns dos principais compositores/violonistas locais nesta época e que merece destaque é o disco duplo *Violões do Pará*, idealizado por Salomão Habib e lançado pelo selo Violões da Amazônia com apoio do SESC. O primeiro disco conta com 20 duos e solos de Salomão Habib (*Batuque no Paracurí; Pirão; Rio Sebastião; Redemoinho; Carimbó da Macaxeira; Choro Equatorial; Sagrado Coração; Em Memória das Garças; Em Memória dos Peixes; Caballo Viejo; e O Rei e a Princesa que Não Ria*) e Sebastião Tapajós (*Cheiros do Pará; Primavera; Flores para Nossa Senhora; Emanuelle; Ana Luiza; Prelúdio ao Amanhecer; Mi Filas; e Variações sobre o Hino à Bandeira*).

O segundo disco trata de uma coletânea com 14 obras dos violonistas Nego Nelson (*Pelé de Todos os Santos; Chamamé; e Baião Perdido*); Paulo Moura (*Baião do Seninha; Andrelina*); Cardoso (*Alô Cumpadre* em parceria com Paulo Moura); Diego Santos (*De Encomenda; Calmaria; e Escuridão*); Cizinho (*Orientando; Chorando em Mosqueiro; e Dequinha Gentil*) e Gileno Foinquinos (*Pro Barrios; e Violão Pitiú*). O concerto de lançamento se deu no dia 21 de novembro de 2014 no Teatro Maria Sylvia Nunes.

Apesar da significativa produção local desenvolvida originalmente para violão solo, grande parte registrada e divulgada por meio das gravações comerciais; ainda percebo certa escassez quanto às edições de partituras dessas obras. Parte daquelas que estão escritas encontram-se em manuscritos pessoais dos autores ou editadas em programas de computador, mas que ainda necessitam ser devidamente publicadas. Essa dificuldade parte de uma série de

²⁶ Disponível em: <http://lucasimiriba.com/pt>

fatores, desde a falta de projetos institucionais de incentivo, mas também o pouco interesse de editoras e afins, até o custo financeiro para a concretização desse tipo de material.

3.2 ESPAÇOS DE ESTUDO, ENSAIO, APRESENTAÇÃO

Quanto aos espaços de atuação de solistas do violão na cidade de Belém existem poucos registros escritos sobre o assunto. Ainda no final do século XIX, é possível que existisse a prática de violão solo nos clubes e associações, como na Sociedade Phil'Eutherpe, na Sociedade Musical Club Filarmônico, no Club Mozart, no Club Verdi e no Club Eutherpe. Como já foi relatado, houve apresentações no Theatro da Paz na virada do século XIX para o XX e também na Biblioteca Pública.

Mas para além dos teatros da cidade, a prática de violão solo também se estendia a outros espaços como bares e emissoras de rádio. Nego Nelson conta sobre sua experiência nos anos 1960:

Essa época que eu comecei a tocar violão, a gente tocava em quintais, na casa do irmão da Dona Celeste Ramos [...]. Eu com dezoito anos me apresentei na rádio Marajoara, [...] era uma gincana. E também toquei [...] na Escola Técnica bem aqui, na Almirante Barroso, eu tinha por volta de dezoito ou dezenove anos, tudo acontecia assim, eu fui tocar, estava o Jarbas Passarinho que era o governador, fazendo parte da plateia, eu toquei umas músicas do Baden, meu repertório [...] só solo [...]. E lá não tinha microfone, foi acústico mesmo. *Astronauta*, *Vento Vadio*, tocava *Aquarela do Brasil* essas coisas, era “pauleira” mesmo [...]. Batendo forte mesmo [...]. Eu só tocava em violão acústico, depois que eu passei para o elétrico (Entrevista com Nego Nelson, em 6 de outubro de 2014).

Havia a Casa de Choro de Aldemir Ferreira, que funcionou até 1983, onde além do repertório de choro em grupo, havia execuções de peças de violão solo, inclusive de autores eruditos (GOMES, 2003, p. 19-20):

Catiá nunca fez parte do grupo Gente do Choro, mas foi frequentador assíduo da Casa, tornando-se amigo de Aldemir, com quem também tocava. O flautista Yuri Guedelha, que conheceu Catiá na Casa do Choro, relata a atuação do violonista Catiá no ambiente. O flautista ficava impressionado de ver o Catiá tocando violão na Casa do Choro, pois o violonista executava inclusive peças eruditas como as composições de Villa-Lobos e Tárrega para violão.

Com a inserção do violão como instrumento de ensino nas escolas públicas especializadas de música, como no SAM-UFPA e no IECG, também começaram a ocorrer recitais de professores e alunos nesses locais.

A Sala Ettore Bósio, do Instituto Carlos Gomes, foi um dos espaços onde começaram a ter apresentações de violão solo. Um dos primeiros professores da instituição a realizar recitais de violão solo nesta sala foi Salomão Habib, a partir de 1984. No relatório do ano de

1987 do IECG, encontra-se o registro de uma dessas apresentações, realizada no dia 27 de setembro, pelo projeto Rede Nacional de Música e, sobre isso, relata Salomão Habib:

A gente fazia sempre concertos na sala Ettore Bósio com os alunos. Mas na década de noventa, final da década de oitenta... Meu primeiro concerto foi em 1984, eu entrei no conservatório, já estava bem ambientado e tudo, eu fiz um concerto lá e não parei mais. (Entrevista com Salomão Habib, em 16 de julho de 2014).

Nego Nelson também descreve sobre os recitais realizados na Sala Ettore Bósio: “A gente fazia muito lá na Ettore Bósio [...], as professoras faziam e convidavam a gente. Uma vez eu toquei lá com o ‘Careca Braga’”. (Entrevista com Nego Nelson, em 6 de outubro de 2014).

Assim também comenta Guaraci Portugal:

E o professor Salomão [Habib] sempre tocava no Theatro da Paz, tocava no CCBEU e na Ettore Bósio. Na Ettore Bósio sempre teve atividades de violão tanto que quando eu era ouvinte no Carlos Gomes, as pessoas já falavam que ali tinha muito recital de violão e quando eu fui estudar lá e comecei a ter as primeiras aulas, um mês depois o professor Salomão já me colocou para tocar lá (Entrevista com Guaraci Portugal, em 7 de julho de 2014).

Um dos concertos realizados na Sala Ettore Bósio ocorreu em 5 de junho de 1996, a Orquestra de Violões do Pará dirigida por Salomão Habib se apresentou dentro da programação do IX Festival Internacional de Música de Câmara do Pará (Jornal *Diário do Pará*, 5 de junho de 1996).

Quem também se apresentou nesta sala foi o *luthier* e violonista contratado pela Fundação Carlos Gomes, Nicola Minev, uma de suas apresentações ocorreu em 26 de maio de 1993 durante a programação do VI Festival Internacional de Música de Câmara do Pará (Jornal *O Liberal*, 26 de maio de 1993).

Não apenas professores e alunos do Instituto Carlos Gomes, mas também importantes violonistas de fora do estado tocaram nesta sala, como já mencionado na primeira seção deste texto, e eles devem ser alinhados: Paulo Porto Alegre (SP) no dia 29 de maio de 1987; Fábio Zanon (SP), em 24 de novembro de 1989; e o duo de violões formado por Maria Haro e Bartolomeu Wiese, no dia 3 de maio de 1994.

Ainda quanto às apresentações pela cidade, o violonista Nego Nelson diz sobre sua atuação em espaços culturais de universidades e de empresas privadas:

Toquei uma vez lá na UEPA, fazia no projeto Villa-Lobos, eu toquei o *Prelúdio n. 1* do Villa-Lobos [...]. Sim, tinha um programa lá [Projeto da Amazônia Celular]... Está tudo gravado [...]. Na CELPA, tem muita coisa na CELPA que nós gravamos... O Salomão fazia, esse lá na CELPA, a gente fazia. E na Amazônia Celular [...]
E nós fizemos [...] lá do CENTUR, passou agora, vinte ou trinta violonistas daqui de Belém, era eu, quase todo mundo, até o Lucas tocando uma música difícil para caramba, ele adora música difícil [risos]. Aí, foi um monte de violões, o Gerson que programou, que produziu esse show, está gravado, a TV Nazaré sempre está passando essas coisas. [...]. A TV Nazaré continua passando aquele Lucas que se

formou e tocou comigo lá na CELPA. Ali ele tinha quinze anos [riso], tocando *Toteando*, rapaz (Entrevista com Nego Nelson, em 6 de outubro de 2014).

Maurício Gomes recorda a atuação de Salomão Habib nos anos 1990 e da Orquestra de Violões do Pará:

Mas o Salomão basicamente era ele que tocava aqui em Belém, eram concertos assim, numa frequência de dois em dois meses, três meses e ele tocava, ele abria a bilheteria, cobrava ingresso e tal, infelizmente nunca dava assim muita gente, acho que ainda dava mais gente em função da Orquestra de Violões que os parentes iam assistir e tal, era uma maneira de trazer o público ali também. Então, tinham esses concertos que mesclavam o repertório clássico com coisas mais populares, composições dele também, ele sempre trazia convidados, às vezes não eram violonistas os convidados dele (Entrevista com Maurício Gomes, em 25 de julho de 2014).

Outra atuação lembrada por Maurício Gomes é a de Sebastião Tapajós em teatros da cidade, como o Theatro da Paz e o Teatro Gabriel Hermes, do SESI:

Mas eu me lembro de em 1996 ter visto o Sebastião Tapajós no Theatro da Paz, lançando um disco. Acho que nesse ano ele lançou *Ontem e Sempre* um CD dos mais conhecidos dele, desses últimos e ele ainda estava em grande forma. Depois, nos anos que se seguiram, [...] eu sempre assistia nem que fosse ali do lado do palco, porque eu estava ali como convidado [risos] e tinha que assistir de uma maneira ou outra, eu geralmente estava como convidado desses concertos. O Sebastião Tapajós, sempre que eu sabia que ele estava aqui em Belém eu ia assistir, eu o vi várias vezes, inclusive eu acho que em 1997, teve um concerto no Teatro Gabriel Hermes do SESI, eu não sei se ainda existe, se está ativo o teatro (Entrevista com Maurício Gomes, em 25 de julho de 2014).

Na década de 1990, houve ainda uma pauta de apresentação no Teatro Gabriel Hermes dividida entre Salomão Habib e Sebastião Tapajós:

Teve um concerto dividido do Sebastião Tapajós com o Salomão Habib, eu me lembro que eu soube desse concerto e eu fui andando, porque era perto de casa... e eu cheguei muito antes do concerto, o concerto atrasou... acabou atrasando e eu passei e fui direto para o camarim. Cheguei estava lá o Sebastião Tapajós tocando. Aí cheguei e ele falou: “Ah, eu estou aqui...” – De perna cruzada –. “Ah eu estou aqui conversando um pouco com o meu violão” [risos]. Com o pulso direito encostado ali no tampo, aquela coisa bem despojada de música popular, improvisando ali, meio jazzista. Eu já tinha visto ele outras vezes, as primeiras vezes que eu vi o Tapajós ainda foi em Macapá, na época em que eu comecei a tocar, ele ia com frequência a Macapá, eu cheguei a vê-lo pelo menos umas três vezes em Macapá só no segundo semestre de 1995, eu acredito que ele estava muito ativo nessa época, como concertista, aquela coisa de turnês nacionais, ele morava no Rio e vinha tocar em Belém, ia para Macapá e vários lugares, tocava muito, então sempre que eu sabia que tinha um concerto dele eu ia. E teve esse concerto em 1997 que ele dividiu com o Salomão, tocou umas músicas do Radamés, no camarim, Guerra-Peixe, ele tinha acabado de gravar um disco com esse repertório dito mais clássico, o “clássico brasileiro”. E na verdade foi a melhor vez que eu vi o Tapajós tocar, foi nesse dia, eu fiquei muito impressionado, porque eu fiquei duas horas no camarim e ele não tocou nenhuma nota do que ele tocou no palco, tocou músicas completamente diferentes [risos] e na hora de tocar, ele teve uma performance espetacular. O Salomão tocou muito bem também, os dois foram muito bons, o Salomão propôs um duo inclusive, mas como eles não iam ter tempo de ensaiar de preparar nada, o Sebastião não aceitou, eles só foram tocar juntos, anos depois pelo que eu sei. (Entrevista com Maurício Gomes, em 25 de julho de 2014).

Portanto, a prática de violão solo se dá em diversas áreas da cidade, se estende desde espaços como rádios e bares, principalmente, no ambiente musical do “choro”, como no caso da antiga “Casa de Choro do Aldemir” e na “Casa do Gilson” aos estabelecimentos de ensino musical, como a Sala Ettore Bósio, a Sala Augusto Meira Filho, da Fundação Amazônica de Música (Arte Doce Hall), o Auditório do Instituto de Artes do Pará e a Sala de Recitais da UEPA; nas programações culturais de empresas privadas como a Amazônia Celular e a Rede Celpa, em centros culturais, como o SESC Boulevard, o Museu do Estado do Pará (MEP), em igrejas históricas, como a Capela de São José Liberto e a Igreja de Santo Alexandre e nos principais teatros de Belém, como o Teatro CCBBEU, o Teatro Gabriel Hermes (SESI), o Teatro Margarida Schiwasappa (CENTUR), o Teatro Maria Sylvia Nunes e o Theatro da Paz.

3.3 CONCERTOS DE VIOLÃO EM BELÉM

No decorrer da pesquisa, senti a necessidade de realizar uma coleta de dados a partir dos acervos da Biblioteca do IECG, da Biblioteca do Museu da UFPA e nos arquivos do Theatro da Paz para complementar as informações obtidas nas entrevistas, sobretudo de fatos mais antigos em que não se encontram mais pessoas que possam dar seus testemunhos. A partir dos dados coletados, foi possível descobrir inúmeros concertos de violão realizados em Belém que são descritos a seguir.

Sobre os concertos de violão erudito em Belém

[...] muito raramente. Que eu me lembre, eu assisti os irmãos Abreu no Teatro da Paz, ainda novinhos [...]. Anos setenta, setenta e pouco [1974], eles novinhos, o teatro vazio. O Sebastião Tapajós tocava na rádio...

[...] em Belém. Turíbio Santos já veio depois. Mas regularmente não existiam. Mas a partir do curso de violão do Conservatório passaram a existir.

[...] A professora Glória trazia mesmo para incentivar e também aqui no Conservatório começou a ter concerto dos alunos, os alunos começaram a tocar (Entrevista com Antônio Carlos Braga, em 30 de agosto de 2011).

Por esta busca, foi possível confirmar a presença de Agustin Barrios Mangoré em Belém, relatada anteriormente por Tó Teixeira. O concerto foi realizado dia 11 de junho de 1931, às 20h45, no Theatro da Paz.

Na primeira parte do programa, constavam cinco obras de sua autoria: *Serenata Mourisca*, *A Cathedral*, *Dança n. 3* e *Poutporri lyrico*; na segunda parte foram executadas: Bach com *Preludio e Fuga*, Beethoven com *Minuet*, Mozart-Sor com *Tema Variado*, Chopin com *Noturno*; na terceira e última parte iniciou tocando: Albeniz com *Legenda de Astúrias*, e encerrou com mais três peças de sua autoria, *Sonho na Floresta*, *Poema da América* e *Alvorada Guarany*.

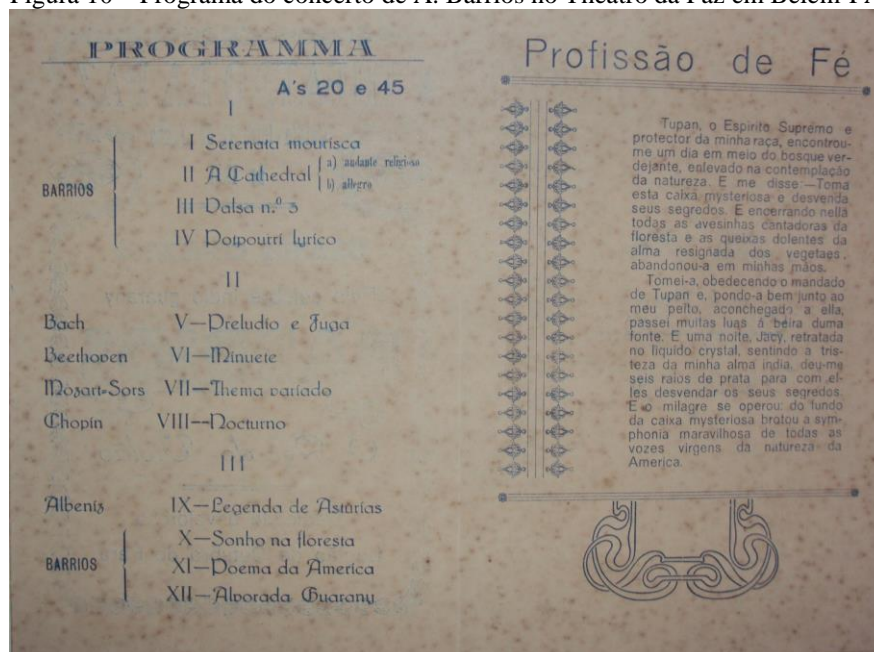
Na véspera de seu segundo concerto marcado para o dia 9 de julho, Barrios sofreu um acidente nas escadarias do hotel em que se encontrava hospedado e mesmo após socorrido e medicado ficou impossibilitado de mover os dedos da mão direita, principalmente, o polegar, o que acarretou no adiamento de sua segunda apresentação em cerca de 15 dias. (Jornal *Folha do Norte*, 9 de julho de 1931).

Figura 9 – Capa do Programa do concerto de A. Barrios no Theatro da Paz, em Belém-PA



Fonte: Acervo do Museu da UFPA

Figura 10 – Programa do concerto de A. Barrios no Theatro da Paz em Belém-PA



Fonte: Acervo do Museu da UFPA

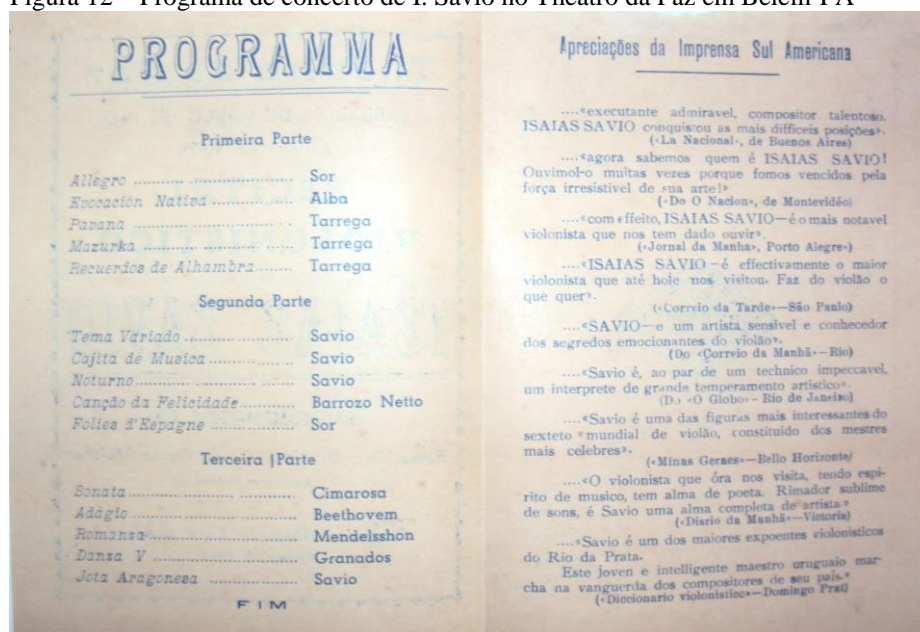
Pelos documentos encontrados ainda foi possível confirmar a presença do uruguaio Isaiás Sávio na cidade, também mencionada anteriormente por Tó Teixeira. Sua estadia em Belém está registrada no jornal *Folha do Norte* do dia 1º de março de 1940. Na véspera, dia 28 de fevereiro, ele esteve no IECG onde foi recebido à tarde e após conhecer todo o estabelecimento convidou todos para seu concerto no Theatro da Paz oferecendo duzentos ingressos para o corpo docente e discente (Relatório Anual IECG). No dia 2 de março de 1940, realizou seu primeiro concerto no teatro. Na semana seguinte, realizou um concerto no Conservatório com um programa musical dedicado às alunas da escola. Antes de partir da cidade de Belém, ainda realizou seu concerto de despedida no Theatro da Paz, no dia 6 de abril de 1940.

Figura 11 – Capa do programa do concerto de I. Savio em Belém-PA



Fonte: Acervo do Museu da UFPA

Figura 12 – Programa de concerto de I. Sávio no Theatro da Paz em Belém-PA



Fonte: Acervo do Museu da UFPA

Em 21 e 30 de abril de 1951, foi realizado o recital de violão do intérprete e compositor Amaro Siqueira (1908-1970), no Theatro da Paz.

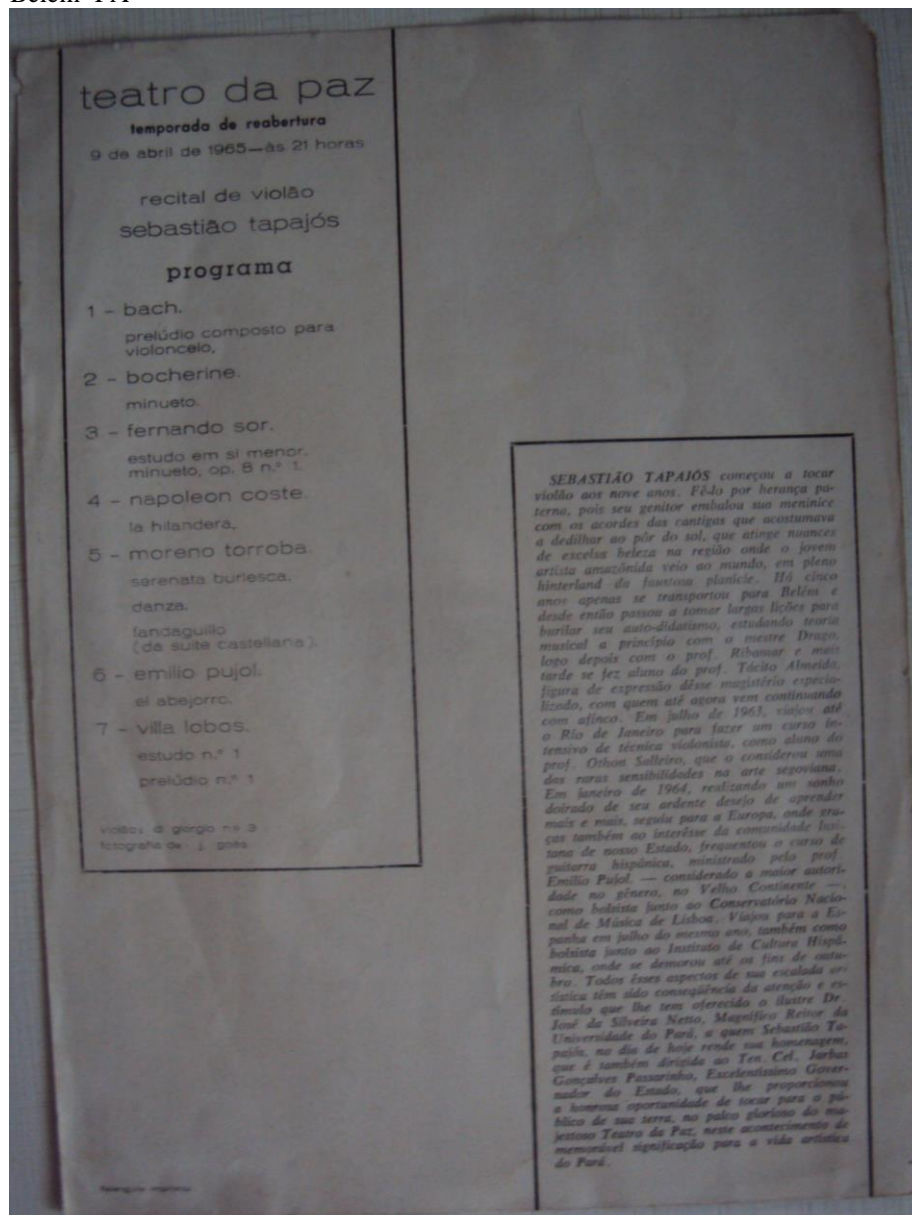
O paraense Sebastião Tapajós realizou diversos concertos de violão no Theatro da Paz, dentre os quais na temporada de reabertura do teatro, após voltar de seus estudos na Europa, em 6 de abril de 1965; apresentou-se também em 27 de dezembro de 1973 e 17 de agosto de 1977; durante as comemorações do centenário deste teatro; em 8 de outubro de 1978; em 8 de agosto de 1980 com Helena Maia que executou redução de orquestra ao piano; em 17 de setembro de 1981; em 28 de maio de 1983; em 16 de março de 1986; em 17 e 18 de outubro de 1987; e também em 5 de novembro de 2003 entre outros.

Figura 13 – Capa do programa de concerto de Sebastião Tapajós no Theatro da Paz em Belém-PA



Fonte: Arquivo do Theatro da Paz

Figura 14 – Programa de concerto de Sebastião Tapajós no Theatro da Paz em Belém- PA



Fonte: Arquivo do Theatro da Paz

Em 21 de maio de 1969 no 19º Recital de Violão, ocorreu o concerto de Francisco M. B. Franco.

Outro violonista que esteve em Belém foi Turbíbio Santos²⁷, que realizou seu concerto dia 9 de agosto de 1971. Ele retornou à cidade em 1978 e realizou um concerto no dia 22 de abril, durante o II Circuito Sulamérica de Música Erudita, no Theatro da Paz.

²⁷ Turbíbio Santos foi vencedor do 1º Prêmio do Concurso Internacional da ORTF (*Offia de Radiodiffusion et Television Fraínçaise*), em Paris no ano de 1965.

Também esteve em 1980, num concerto realizado pela Aliança Francesa e Kuarup, no dia 14 de outubro juntamente com o conjunto Choro do Brasil, o qual integravam Turíbio Santos no 1º violão, João Pedro Borges no 2º violão, Jonas no cavaquinho e Rafael Rabello no violão de sete cordas.

Também em 2 de setembro de 1983, no VII Circuito Sulamérica de Música Erudita no Theatro da Paz.

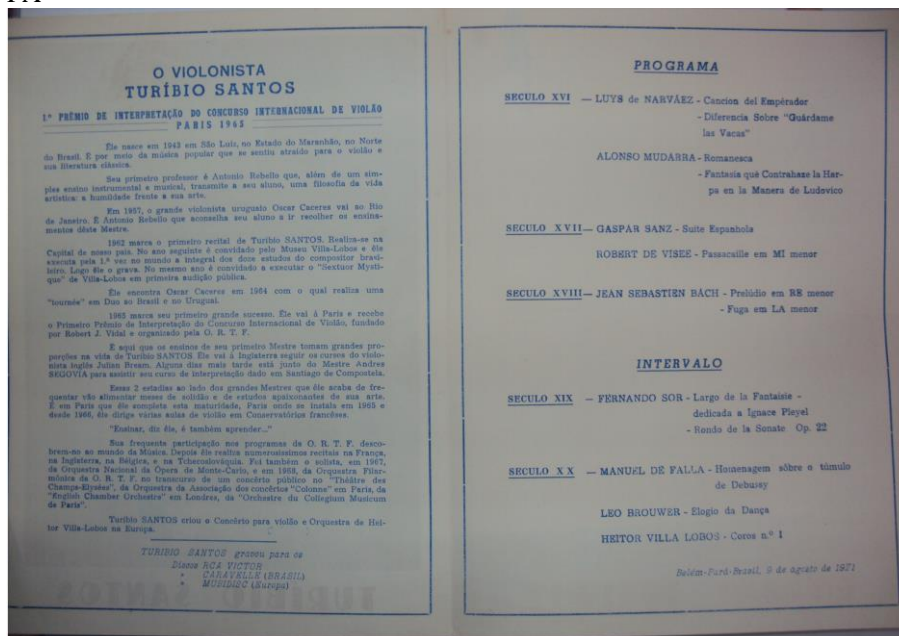
Em 12 de agosto de 1988, realizou outro show no Theatro da Paz, ao lado de diversos artistas. Retornou ainda em 2007 pelo SESC-PA, quando acompanhou uma exposição que trazia instrumentos que traçavam a trajetória do violão através dos tempos; também realizando o show de violão solo intitulado O Violão e a Música Popular Brasileira, no dia 27 de outubro no Teatro Margarida Schivasappa (Jornal *O Liberal*, 27 de outubro de 2007).

Figura 15 – Capa do programa de concerto de Turíbio Santos no Teatro da Paz em Belém- PA



Fonte: Acervo do Museu da UFPA

Figura 16 – Programa de concerto de Turíbio Santos no Theatro da Paz em Belém-PA

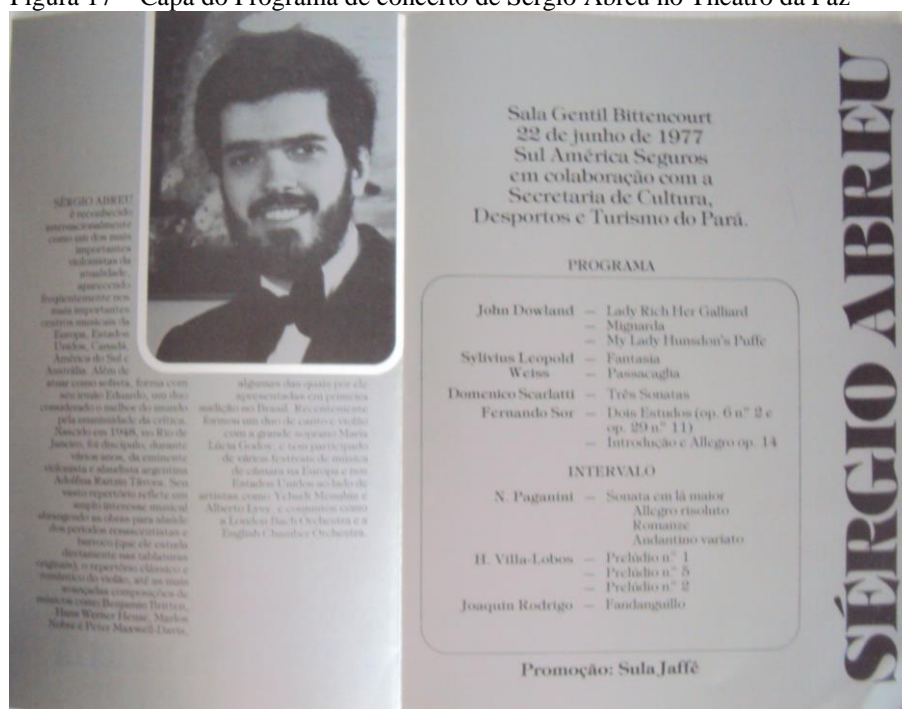


Fonte: Acervo do Museu da UFPA

Em agosto de 1974, houve o concerto do Duo Irmãos Abreu, no Theatro da Paz, turnê oficial com patrocínio do Ministério da Educação e Cultura/Departamento de Assuntos Culturais. No dia 22 de junho de 1977, Sérgio Abreu²⁸ ainda deu um concerto solo na cidade, durante o I Circuito Sulamérica de Música Erudita no Theatro da Paz, do qual há uma gravação realizada em um pequeno gravador cassete caseiro sem fins profissionais (Gravação cedida por Ricardo Dias). No dia 2 de maio de 1978, Sérgio Abreu se apresentou novamente nas comemorações do centenário do Theatro da Paz.

²⁸ Sérgio Abreu foi vencedor do Concurso Internacional da ORTF (*Offia de Radiodiffusion et television Frainçaise*), em Paris no ano de 1967.

Figura 17 – Capa do Programa de concerto de Sérgio Abreu no Theatro da Paz



Fonte: Arquivo do Theatro da Paz

Leo Soares também realizou um recital de alaúde e violão no dia 20 de outubro de 1976 no Theatro da Paz durante o III Encontro de Artes de Belém, na Festividade de Nossa Senhora de Nazaré.

Em 8 de setembro de 1977 houve o recital do violonista francês Jean Pierre Jumez (*1943) no Theatro da Paz.

Em 28 de setembro de 1977, houve o concerto do violonista flamenco da Espanha Pedro Soler (*1938) no Theatro da Paz.

O duo formado pelos violonistas do Suriname, Stanley Noordpool e Robby Favery, também se apresentou no Theatro da Paz no dia 21 de dezembro de 1978.

Em 4 de outubro de 1979, no Theatro da Paz, ocorreu o recital de violão do compositor paulista Marco Pereira. Ele tornou a se apresentar no mesmo teatro em 1980.

Em 16 de novembro de 1979, o Theatro da Paz contou com a apresentação do poeta e escritor João de Jesus Paes Loureiro e do violonista paraense Mário Ribeiro²⁹.

O premiado violonista uruguaio Álvaro Pierri também deu um concerto no Theatro da Paz no dia 10 de novembro de 1980.

Marcus Llerena, violonista de São Paulo, esteve em Belém e deu um recital no Theatro da Paz em 18 de agosto de 1981; e também em 01 de outubro de 1982 através da

²⁹ Mário Ramos Ribeiro, estudou violão com Leo Soares, foi professor do Serviço de Atividades Musicais da UFPA (SALLES, 2007).

Rede Nacional de Música. Retornou ainda à cidade em 27 de agosto de 1987, onde deu outro concerto, trazido com patrocínio do Jornal do Brasil e da FCG no evento intitulado Violão in Concert.

O violonista compositor italiano Massimo Gasbarroni (*1943) também se apresentou no Theatro da Paz em 8 de setembro de 1981. Ele tornou a se apresentar em setembro de 1982 no mesmo teatro.

Também esteve em Belém o violonista Nícolas de Souza Barros, que realizou um concerto de alaúde e violão no Theatro da Paz no dia 29 de setembro de 1981 por meio da Secretaria de Estado de Cultura Desportos e Turismo. Ele retornou em 1998 com o Duo Folia, formado juntamente com David Chew, violoncelista britânico radicado no Brasil.

Em 02 de maio de 1982, houve um concerto do Duo Assad, formado pelos irmãos Ordair e Sergio Assad, no Theatro da Paz. Em 28 de agosto de 2004 realizaram outra apresentação, desta vez na Sala Augusto Meira Filho, no Art Doce Hall, pela Fundação Amazônica de Música, com patrocínio do Banco da Amazônia. O duo retornou em 2013 para a realização de mais um concerto, novamente na Sala Augusto Meira Filho, mas com patrocínio da Petrobrás.

Quem também se apresentou no Theatro da Paz trazida pela Secretaria de Estado de Cultura, Desportos e Turismo (atual SECULT) foi a violonista Ana Maria Bedaque, em 26 de maio de 1982.

Outro importante violonista que realizou concertos na cidade foi Marcelo Kayath³⁰, que nasceu em Belém, mas ainda em seus primeiros anos de vida mudou-se para o Rio de Janeiro, onde se criou. Seu primeiro concerto na capital paraense foi em 23 de outubro de 1981; e posteriormente em 22 de junho de 1983 pela Rede Nacional de Música; também em 15 de maio de 1984; 22 de agosto de 1985; e em 28 de maio de 1987, todos no Theatro da Paz.

Paulo Porto Alegre realizou um recital solo de violão na Sala Ettore Bósio, do Instituto Estadual Carlos Gomes, no dia 29 de maio de 1987.

Em 1989, ocorreu III Festival Idriart-Brasil, no dia 3 de julho houve a apresentação do *Concerto em Sol Maior (Allegro – Andante - Allegro)*, de A. Vivaldi, adaptação para duo

³⁰ Vencedor do 1º prêmio nos concursos *Toronto International Guitar Competition* e no *Paris Concours International de Guitare*, ambos em 1984.

de violões e orquestra interpretado por Paulo Porto Alegre, Sebastião Tapajós e a Orquestra de Câmara do Pará com a direção do regente e spalla búlgaro Eugene Ratchev.

Paulo Porto Alegre se apresentou novamente ao lado do Quarteto Kodály (quarteto de cordas da Hungria), no dia 5 de junho, o programa constava de obras de Kodály, Boccherinni e Beethoven. No dia 6 de junho, Paulo Porto Alegre e Sebastião Tapajós se apresentaram novamente, mas com recitais solos e todas as apresentações se deram no Theatro da Paz. (Jornal *O Liberal*, 5 de junho de 1989).

Ainda em 1989, o violonista paraense Salomão Habib realizou um concerto intitulado O Castelo de Vidro – Música Latina para Violão, no dia 27 de agosto no Theatro da Paz.

Habib realizou muitos outros concertos nesse mesmo teatro dentre os quais: no dia 12 de outubro de 1990 com participação especial da Orquestra de Violões do Pará por ele dirigida, que na ocasião tinha em sua formação: 1º violão, Aline Carneiro, Cláudio Cambeiro, Alexandre Dimas, Dirceu Lima e Salomão Habib; no 2º violão, Heraldo Cavalcante, Helder Garcia e Fabrízio Bello; no 3º violão, Mauro Celso Maia e Handerson; e no 4º violão, Arlindo Lima, Vanessa Mendes, Thiel Moreira, Palmira Teixeira e Helder Mendes.

No mesmo ano, no dia 24 de agosto no projeto Concertos Jovens Solistas, da Fundação Carlos Gomes, em que apresentou o *Concerto Grosso Op.8 n. 12*, de Haendel e o *Concerto em Lá Maior para violão e Orquestra*, de Vivaldi, ao lado da Orquestra de Câmara do Pará regida por Eugene Ratchev. Em 1991, no dia 24 de abril, tornou a se apresentar na série Concertos Jovens Solistas, da Fundação Carlos Gomes, dessa vez interpretando o *Concerto Grosso Op.6 n. 10*, de Haendel, e o *Concerto em Ré menor para viola e violão*, de Vivaldi, novamente ao lado de Jairo Chaves e da Orquestra de Câmara do Pará sob a direção de Eugene Ratchev.

Em 19 de abril de 2008, realizou o Concerto *É – elu, Música Indígena e Latino Americana* na Igreja de Santo Alexandre.

Em 23 de maio de 2012 apresentou Seresteiras, interpretando Villa-Lobos, Garoto, W. Henrique, R. Gnattali, S. Tapajós e obras de sua autoria no Theatro da Paz.

Em 19 de setembro de 2012 realizou o concerto autoral *Suíte Bacchus*, no Theatro da Paz; dentre outros inúmeros concertos em diversos espaços da cidade.

O violonista paulista Fábio Zanon³¹, também esteve em Belém e realizou um concerto de violão solo na Sala Ettore Bósio em 24 de novembro de 1989.

Em 17 de outubro de 1993, durante o XX Encontro de Artes de Belém realizado pela Universidade Federal do Pará, houve o concerto do Violão Câmera Trio, formado pelo professor Henrique Pinto, Angela Muner e Jardel Costa Filho no Theatro da Paz. Sobre isso comenta o professor Handerson de Deus:

Também teve o professor Henrique Pinto e a Angela Muner, vieram aqui com o Violão Câmera Trio [...], eles estiveram aqui em Belém, eu tive contato com eles também [...] pelo Festival de Música da Universidade Federal do Pará, por aquele encontro [ENARTE]. (Entrevista com Handerson de Deus, em 26 de setembro de 2014).

No dia 3 de maio de 1994, houve o recital do duo Maria Haro e Bartholomeu Wiese, promovido pela Aliança Francesa e Fundação Carlos Gomes, na Sala Ettore Bósio.

Em 1998, houve o primeiro concerto do quarteto Quaternaglia (Breno Chaves, Eduardo Fleury, Fábio Ramazzina e Sidney Molina) em Belém, se deu no XI Festival Internacional de Música de Câmara do Pará no dia 3 de junho, no Theatro da Paz e foi o passo inicial para a implementação do curso de bacharelado em violão do IECG:

Eu lembro que também por essa época, 1998, o Quaternaglia começou a tocar aqui em Belém, eu conheci os então integrantes do Quaternaglia em São Paulo, eu estava indo para fazer concurso no Seminário Souza Lima e sempre encontrava com eles, alguns deles eram jurados ali no concurso e eles chegavam para mim e falavam: “Olha, a gente mandou o material lá para Belém para o superintendente”; era o Paulo José na época, é o mesmo superintendente que é atualmente, eles falaram: “fala lá com ele que a gente quer tocar lá” isso em 1996, 1997 eu acho que por essa época, em 1998 eles conseguiram vir para Belém para tocar e deram *master class*; e também sempre que eles vinham, eu ia assistir os concertos e eles estão aí até hoje, estabeleceram um vínculo muito forte com a Fundação, o Sidney Molina é o professor do bacharelado há mais de dez anos, então tudo começou naquela época com uma proposta de concerto que eles mandaram para cá, foi um grupo que deu certo (Entrevista com Maurício Gomes, em 25 de julho de 2014).

Dada a repercussão desse concerto inicial, o Quaternaglia foi convidado a voltar a Belém nesse mesmo ano, para participar da reinauguração da Igreja de Santo Alexandre.

O Quarteto de Violões Quaternaglia coordenado pelo Dr. Sidney Molina, foi criado em 1992 e até o momento possui sete CDs autorais e um DVD ao vivo. O quarteto renovou o repertório para a formação e atraiu a atenção de compositores de diferentes gerações e estilos, como Leo Brouwer, Egberto Gismonti (que produziu um álbum do quarteto), Paulo Bellinati, Almeida Prado e muitos outros, com mais de 40 obras dedicadas em seu catálogo, muitas delas estreadas e gravadas pelo grupo.

³¹ Vencedor de dois dos principais concursos internacionais de violão: 30º Concurso Francisco Tárrega, na Espanha; e o 14º Concurso da Fundação Americana de Violão (GFA) nos EUA, ambos em 1996. (<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/11/12/ilustrada/15.html>).

Posteriormente, a presença de Sidney Molina como professor do curso de bacharelado facilitou para que o quarteto retornasse inúmeras vezes para se apresentar na cidade, já que grande parte desses concertos ocorria em função do Festival Internacional de Música do Pará concomitantemente com o Encontro de Violões do Pará, como já foi apresentado anteriormente.

Em 2001, o quarteto contava em sua formação com Paulo Porto Alegre, Eduardo Fleury, Fábio Ramazzina e Sidney Molina e realizou concerto na programação do XIV Festival Internacional de Música do Pará dia 4 de junho no Teatro Maria Sylvia Nunes (jornal *O Liberal*, 2001).

No dia 6 de junho de 2002, o Quaternaglia dessa vez formado por Paulo Porto Alegre, Fernando Lima, Fábio Ramazzina e Sidney Molina, realizou sua apresentação na Igreja de Santo Alexandre dentro do Festival Internacional de Música do Pará; com um programa em que se destacavam obras de autores brasileiros (Jornal *Diário do Pará*, 2002).

Dia 5 de junho de 2005, foi a abertura do XVIII Festival Internacional de Música do Pará com o *Concerto Itálico* (2001), de Leo Brouwer, interpretado pelo Quaternaglia e a OSTP (Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz, sob a regência da maestrina cubana Elena Herrera, no Theatro da Paz. Neste mesmo período, o quarteto ainda realizou outro recital no dia 7 de junho, na Igreja de Santo Alexandre, no qual dentre diversos autores, o programa contava com a obra *Paisaje cubano com Llubia* (1984), de Leo Brouwer. As apresentações ocorreram em consonância com o 1º Encontro de Violões da Amazônia, que homenageou o Leo.

Em 2006, os concertos do quarteto foram realizados dentro da programação do XIX Festival Internacional de Música do Pará e da segunda edição do Encontros de Violões do Pará. No dia 05 de junho, foi o concerto do Quaternaglia e Camerata, do Festival de Música do Pará, dirigida por Antonio Del Claro realizado no Theatro da Paz. Foi apresentado *Forrobodó para quatro violões e cordas*, de Egberto Gismonti e *O Percurso das Almas Cansadas*, de Sérgio Molina – estreia no Brasil. O Quaternaglia ainda realizou outro recital dia 06 de junho na Igreja de Santo Alexandre.

No dia 04 de junho de 2007, o Quaternaglia (Fernando Lima, João Luiz, Fábio Ramazzina e Sidney Molina) realizou um concerto na programação do “XX Festival Internacional de Música do Pará” e do “III Encontro de Violões do Pará” no Teatro CCBEU que contou com a participação especial do compositor/violonista Paulo Bellinati, dentre suas obras apresentadas constaram *Baião de Gude*, *Carlo’s Dance* (estreia), e *Furiosa*.

Em 2008, integravam o Quaternaglia os violonistas João Luiz, Fabio Ramazzina, Paola Picherzky e Sidney Molina. Dois concertos foram realizados no Teatro CCBEU, durante o IV Encontro de Violões do Pará: o primeiro foi no dia 7 de maio com Quaternaglia e James Dick, com a obra *Quinteto para um outro tempo*, de Sérgio Molina; o segundo foi no dia 10 de maio com a participação do violonista e compositor Marco Pereira, o programa incluía obras de sua autoria, como *Dança dos Quatro Ventos* (2006), *Sambadalú* (2006) e ainda houve um momento solo do convidado que executou *Suíte Baden Powell*. Foi também a estreia de *Açaí com tapioca*, obra dedicada ao Pará para quatro violões escrita por Marco Pereira no avião e ensaiada no hotel, posteriormente, gravada pelo Quaternaglia no CD *Jequibau* (2012).

No ano de 2011, o quarteto chegou com nova formação, Chrystian Dozza, Fábio Ramazzina, Thiago Abdalla e Sidney Molina e foram realizados dois concertos na programação do XXIV Festival Internacional de Música do Pará concomitantemente ao V Encontro de Violões do Pará; primeiramente no dia 21 de agosto na Sala Augusto Meira Filho do Art Doce Hall; e também no dia 25 de agosto com a apresentação da obra *Down The Black River Into The Dark Night*, de Sérgio Molina interpretada pelo quarteto de violões Quaternaglia, Paulo José Campos de Melo, ao piano e a Camerata do Festival dirigida por Antonio Del Claro no Theatro da Paz.

Maurício Gomes (Belém, *1981) iniciou seus estudos de violão aos 12 anos, licenciando-se em Educação Artística com Habilitação em Música (UEPA, 2003) e em violão clássico pelo Conservatório Carlos Gomes (2001) na turma do professor Salomão Habib. Posteriormente, mudou-se para Barcelona (ESP) e ingressou na *Escuela Superior de Música de Catalunya*, onde estudou com Zoran Dukic e Àlex Garrobé. Concluiu o Mestrado em Música na Universidade de Aveiro (2014), sob a orientação dos professores Paulo Vaz de Carvalho e Pedro Rodrigues.

Atuou como professor de violão da *Estudis Musicals Atlântida* (EMA) em Barcelona (ESP), no Conservatório Carlos Gomes (BRA) e no Conservatório David de Souza (POR). Fez vários concertos por capitais brasileiras e também em Portugal, Espanha e Alemanha. Dentre suas atuações, destaca-se a participação no Concerto à Brasileira na Embaixada do Brasil em Berlim (2009), tocando ao lado dos músicos Wilfried Berk e Elizabeth Berk-Seiz; em que realizou a primeira audição alemã da obra completa para violão de Cláudio Santoro. Foi 1º colocado no IX Concurso Nacional Souza Lima (São Paulo, 1998), 1º Colocado no Concurso de Guitarra de Belém (2002) e 2º Colocado no III Concurso Internacional José Tomás (ESP, 2004).

Em Belém, participou de audições a partir de 1996, mas desde 1999 realiza recitais solo individuais, o primeiro desses no dia 16 de novembro na Sala Ettore Bósio. Ainda realizou diversos outros concertos solos nesta sala: em 26 de junho de 2003; 30 de setembro de 2004; 8 de fevereiro de 2007, este integralmente composto por obras de autores paraenses; 9 de junho de 2011; 3 de setembro de 2012, nesta ocasião, foi apresentado o *Concerto para Violão e Orquestra Op. 30*, de M. Giuliani e o *Concerto à Brasileira*, de R. Gnattali, junto com o Quarteto de Cordas da UEPA. Também realizou dois concertos na Igreja de Santo Alexandre, um desses em 23 de agosto de 2007, entre outras apresentações na cidade. Maurício Gomes se destaca como um dos principais violonistas eruditos de Belém da sua geração.

O alaudista Guilherme de Camargo também se apresentou no Theatro da Paz em 12 de dezembro de 2007 acompanhado pela Orquestra de Câmara da Fundação Carlos Gomes e regência de Antonio Del Claro.

Lucas Imbiriba, um dos mais promissores egressos do Instituto Carlos Gomes e que na ocasião vivia na Europa onde dava continuidade aos seus estudos violonísticos, realizou um recital no dia 10 de setembro de 2003 na Igreja de Santo Alexandre.

Também realizou um recital solo em 21 de setembro de 2005 na sala Ettore Bósio e se apresentou ainda na série Concertos para Belém, patrocinada pela antiga Companhia Vale do Rio Doce, no dia 16 de janeiro de 2007 na Sala Augusto Meira Filho, no Art Doce Hall. No dia 2 de julho de 2013, durante o XXVI Festival Internacional de Música do Pará no Theatro da Paz, interpretou o *Concerto de Aranjuez para violão e orquestra*, de Joaquim Rodrigo (1901-1999) com a OSTP sob direção do maestro Miguel Campos Neto; dentre outras apresentações em Belém.

Em 2010, foi o recital do Duo Siqueira Lima formado pela violonista uruguaia radicada no Brasil, Cecília Siqueira e Fernando Lima, a apresentação foi realizada no dia 8 de junho no Hangar – Centro de Convenções durante o XXIII Festival Internacional de Música do Pará – O Sagrado na Música.

Maurício Gomes recorda, além deste, concertos de outros violonistas na cidade: [...] “E já em 2010, eu me lembro de ter visto o Duo Siqueira Lima tocar aqui em Belém, já vi Henrique Annes no Sonora Brasil, Daniel Wolff” [...] (Entrevista com Maurício Gomes, em 25 de julho de 2014).

Em 2012, Belém recebeu um dos mais importantes compositores/violonistas da história do instrumento, o cubano Leo Brouwer, que veio à cidade para participar do XXV

Festival Internacional de Música do Pará e do Encontro de Violão e Composição do Pará no qual realizou uma master class de violão e outra de composição.

No dia 9 de junho foi apresentada sua obra *Gismontiana* interpretada pelo quarteto Quaternaglia (Chrystian Dozza, Fábio Ramazzina, Thiago Abdalla e Sidney Molina) e a Orquestra de Câmara Solistas de Londrina, sob a regência do próprio maestro L. Brouwer com Teatro da Paz lotado.

Em 21 de maio de 2014, pela Fundação Amazônica de Música, houve o concerto de um dos principais violonistas do panorama internacional, o virtuose japonês Kazuhito Yamashita, na Sala Augusto Meira Filho, no Art Doce Hall.

No dia 21 de novembro de 2014, houve o concerto de lançamento do CD duplo *Violões do Pará*, no Teatro Maria Sylvia Nunes, que reuniu oito violonistas/compositores de destaque da cidade, dentre estes Salomão Habib, Sebastião Tapajós, Nego Nelson, Paulo Moura, Cardoso, Diego Santos, Cizinho e Gileno Foiquinos. Nessa noite foram apresentadas obras originais para violão nos formatos solo e duo, no encerramento todos se reuniram no palco para tocar juntos.

As apresentações públicas de violonistas do circuito local, nacional e internacional, com repertório abrangente, incluindo a produção composicional do estado, certamente teve seus efeitos na formação de gerações de violonistas e compositores/violonistas paraenses, primeiro fora do IECG, depois no âmbito do ensino ofertado por esse estabelecimento em seus cursos livres, técnico de nível médio e bacharelado. Isto é observável nos programas de concertos dos egressos do instituto, quando comparados às tendências sinalizadas nos programas de apresentações que aconteciam nos teatros e salas de Belém, ao longo das décadas do último século. Sobre esse e outros aspectos refletirei nas Considerações Finais a seguir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de, por razões estruturais da pesquisa, a dissertação estar separada em três dimensões – a histórica que trata da inserção do violão como instrumento musical e de ensino em Belém do Pará; a do ensino que aborda sobre a sistematização do ensino de violão solo no Instituto Estadual Carlos Gomes e a terceira, que discorre sobre a prática artística de violão solo e sua relação com a sistematização do ensino em Belém do Pará – essas três dimensões interagem entre si.

O processo histórico demonstra que, desde a fundação da cidade em 1616, instrumentos antecessores do violão foram trazidos pelos colonizadores portugueses. A introdução de seu ensino pode ser atribuída ao padre jesuíta Antonio Vieira que, por meio do *Regulamento das aldeias do Maranhão e Pará*, deixou expresso que, nas escolas de ler e escrever, também se ensinasse a cantar e tanger instrumentos. O ensino de música, em que se utilizava da viola, era usado como recurso pedagógico de auxílio à catequese, o que facilitava a aproximação com os povos nativos e assegurava o domínio do território.

Esse longo processo de contato e interação entre diferentes elementos culturais a partir das matrizes europeia, indígena local e africana acarretou uma série de eventos sociais e características estéticas que se refletem no ensino e na prática do instrumento. Sua introdução no Brasil fortemente atrelada a um contexto social popular, até os diversos gêneros e ritmos musicais que amplamente são tocados com o violão e que se originaram a partir desse encontro de culturas, fazem do violão o instrumento de identidade nacional.

Como se viu, uma quantidade significativa de violonistas, seresteiros e compositores de destaque da cidade utilizaram largamente este instrumento em diversos gêneros, para o acompanhamento e para o solo, tanto na música popular quanto na música erudita, desde o século XIX. Porém, mesmo depois da criação do primeiro estabelecimento regular de ensino especializado de música da região, o Instituto Estadual Carlos Gomes, em 1895, houve certa resistência por alguns setores da sociedade que associaram este instrumento à boêmia e vadiagem dos escravos; e desse modo, uma longa espera se deu até que o ensino do violão fosse inserido nesta escola.

Embora se encontrem indícios de ter havido cursos de violão, inclusive erudito, em Belém antes ou mesmo durante os primeiros anos de funcionamento do Instituto Estadual Carlos Gomes, até onde se sabe, a primeira inserção do violão nesta instituição ocorreu em 1965 com a entrada de Sebastião Tapajós como professor de violão clássico, mas que por

conta da ascensão de sua carreira artística em nível nacional e internacional, esse trabalho de ensino se realizou somente até 1967.

O ensino de violão entra efetivamente no Instituto Carlos Gomes quase vinte anos depois, em 1984, a partir de uma vertente popular iniciada pelos pioneiros do Curso Livre de Violão Popular: Catiá, Galdino Pena, Vaíco e, mais tarde, Nego Nelson.

Pouco tempo depois, em 1985, ocorre a introdução do ensino de violão num âmbito erudito com a entrada do professor Salomão Habib e, posteriormente, do professor Antônio Carlos Braga, que colaboraram para a sistematização do Curso Técnico de Violão Clássico ainda na década de 1980.

A partir dos dados coletados em entrevistas e documentos, pude perceber que ambos os cursos, convivendo simultaneamente e interagindo entre si, influenciaram-se. Isso se deu, e se dá, na medida em que professores com experiência na música popular aliada à formação violonística acadêmica passaram a ensinar a técnica erudita no Curso Livre de Violão Popular, levando em consideração as especificidades de estilos, períodos, ritmos e gêneros musicais; curso este que, quando há o interesse do aluno, também funciona como um preparatório para o Curso Técnico de Violão Clássico, momento em que esses alunos também têm contato com peças do repertório tradicional de violão solo.

Da mesma forma, também se vê a influência do repertório de matrizes populares brasileiras escritas para violão solo que é utilizado no Curso Técnico de Violão Clássico. Características ecléticas de um repertório que se mostra flexível e que transita entre o universo popular e o erudito, em que se mantém um rigor da técnica tradicional.

Desse modo, pude detectar a inserção do repertório popular num contexto erudito acadêmico e como o repertório acadêmico (música antiga e contemporânea) é incorporado na prática de violão solo da cidade.

O processo de sistematização culminou com a criação do curso de bacharelado em violão do Instituto Estadual Carlos Gomes, em 2000, que teve como professor fundador o integrante do quarteto de violões Quaternaglia, Dr. Sidney Molina, iniciativa pioneira na região norte do país que inaugurou uma nova etapa do ensino de violão no estado, desta vez em nível superior.

A partir de então, diversos aspectos influenciaram no ensino e na prática de violão solo feita na cidade, sobretudo quando importantes violonistas do panorama nacional e internacional foram trazidos para realizar palestras, *master classes* e concertos em eventos acadêmicos e festivais da instituição.

Também foram introduzidas inovações locais para o repertório apresentado pelos alunos em recitais abertos ao público; assim como os concluintes do bacharelado em violão passaram a atuar como professores no Curso Técnico de Violão Clássico e no Curso Livre de Violão Popular do Instituto Estadual Carlos Gomes.

A história aqui narrada mostra que a migração de violonistas eruditos e populares de diversos locais e gerações ocorre em Belém desde meados do século XIX. Como exemplo há tanto aqueles que daqui partiram para complementar seus estudos ou para fins profissionais, como é o caso de Clementino Lisboa, Homero Alvarez, Sebastião Tapajós, Salomão Habib, Aluísio Laurindo Jr., Maurício Gomes e Lucas Imbiriba, entre outros; como aqueles vindos de outros lugares que aqui estiveram para ministrar cursos ou realizar concertos, como A. Barrios, I. Savio, T. Santos, Sérgio e Eduardo Abreu, Leo Soares, H. Pinto, Marco Pereira, Álvaro Pierre, Marcus Llerena, Marcelo Kayath, Massimo Gasbarroni, Nicholas de Barros, Sergio e Odair Assad, Fábio Zanon, Paulo Porto Alegre, Sidney Molina, Paulo Bellinati, K. Yamashita e L. Brouwer, entre outros. Ao destacar esses grandes nomes do instrumento, percebo uma linha temporal que pode ser visualizada de Barrios a Brouwer e perfaz uma trajetória histórica de inúmeros violonistas ligados à prática de violão solo na cidade que trazem a possibilidade de contato e interação que mantém a contínua renovação do repertório e da técnica de violão solo difundidos na cidade em diálogo com uma tradição violonística.

Processo histórico social, tem como resultado a sistematização desse ensino que interfere na prática de violão solo realizada na cidade. Sem a sistematização desse ensino na instituição e sem a escola, o violão não incorporaria em si a tradição universal do violão solo.

Também percebo uma produção significativa de obras para violão de diversos compositores locais como Artemiro da Ponte Souza, o “Bem Bem”; Antonio Teixeira do Nascimento, o Tó Teixeira; Alcides Freitas, o Mestre Catiá; Sebastião Tapajós; Carlos Alberto Rodrigues; Nelson Batista Ferreira, o Nego Nelson; Albery Albuquerque; Salomão Habib; José Maria Bezerra; Idalcy Pamplona, o Cizinho; Aluísio Laurindo Júnior; Emerson José Lobato Coelho, o Ziza Padilha; Emanuel Cordeiro; Fabrício Cavalcante; Cibelle J. Donza e Lucas Imbiriba, entre outros. Grande parte dessas obras está, inclusive, escrita, e esse material colabora para a ampliação do repertório para o instrumento e agrega características peculiares das composições produzidas na região.

Portanto, seja num âmbito informal ou sistematizado, percebo como esse fazer artístico gera o ensino: por exemplo, o primeiro recital do Quaternaglia em que se estabeleceu o contato do Dr. Sidney Molina com o Instituto Estadual Carlos Gomes, que teve como desfecho a criação do curso de bacharelado em violão; ou os concertos que inspiram, motivam e oferecem repertórios específicos para professores e estudantes. Do mesmo modo, este ensino também gera essa prática, como na sistematização do ensino de violão solo, em que se organizam concertos, recitais e eventos acadêmicos com apresentações artísticas de violonistas de destaque, além de estudantes e egressos dos cursos da cidade.

O violão continua sua trajetória com uma incisiva participação na construção da história, do ensino e da prática artística feitos na cidade, onde rompe barreiras de preconceito e se impõe como um influente instrumento de versátil atuação em diversos gêneros da música erudita e popular e esferas sociais, em Belém do Pará.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. **Ouvir contar**: textos em história oral. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2004.

_____. **Manual de História Oral**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

ANTUNES, Gilson Uehara. **Américo Jacomino Canhoto e o Início da Arte Solística do Violão Solo no Brasil**. 2002. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – ECA,USP, São Paulo, 2002. Acesso em 24 mar. 2014.

_____. **O violão nos programas de pós-graduação e na sala de aula**: amostragem e possibilidades. 2012. Tese (Doutorado em Musicologia) – ECA,USP, São Paulo, 2012. Acesso em: 24 mar. 2014. Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/.../GilsonAntunesCorrigido.pdf>. Acesso em: 15 set. 2014.

BARROS, L. C. da S. Memórias do Instituto Estadual Carlos Gomes à época de sua reinauguração (1926-1986). In: ADADE, A.M.; BARROS, L. C. da S. (Orgs.). **Memórias do Instituto Estadual Carlos Gomes**: 1895-1986. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2012.

BRASIL. Fundação Biblioteca Nacional. Música no Rio de Janeiro Colonial 1822-1870. Rio de Janeiro, 1962. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon1285826.pdf>. Acesso em: 12 set. 2014.

CANTÃO, Felipe Novaes. **Três lendas de Jayme Ovalle**: contribuições para o estudo e Técnicas de Piano. 2013. 107 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Belém, 2013.

CORREA, Angela T. O. A vida noturna em Belém: a boêmia poética 1920/1940. In: XIX ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA: PODER, VIOLÊNCIA E EXCLUSÃO, 2008, São Paulo. **Anais...** São Paulo: USP, 2008. Disponível em: <<http://www.anpuhsp.org.br/downloads/CD%20XIX/PDF/Autores%20e%20Artigos/Angela%20Tereza%20de%20Oliveira%20Correa.pdf>>. Acesso em: 01 mai. 2011.

CASTAGNA, P.; SCHWARZ, W. Uma bibliografia do violão brasileiro (1916–1990). **Revista Música**, São Paulo, vA, n.2: 190-218 novo 1993. Disponível em: <http://www.usp.br/poseca/index.php/musica/article/viewFile/95/99>. Acessado em 23/9/2014.

DE CAMPOS RIBEIRO. **Gostosa Belém de Outrora...** Belém: SECULT-PA, 2005.

DUDEQUE, N. E. **História do violão**. Curitiba: Editora da UFPR, 1994.

FERREIRA, J. P. **Armadilhas da memória e outros ensaios**. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

FRAGA, O. C. **Os 12 estudos para violão de Villa-Lobos**: como os manuscritos podem interferir na interpretação Tema: Práticas Interpretativas ao Violão Trabalho apresentado no I

Simpósio Acadêmico de Violão da Embap de 1 a 6 de outubro de 2007. Acessado em: <http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/eventos/orlando.pdf> pesquisado em 31/3/2015.

GOMES, M. F. **Catiá**: violonista e compositor paraense. Belém: Universidade do Estado do Pará, 2003.

HABIB, S. **Tó Teixeira**: o poeta do violão. Belém: Violões da Amazônia, 2013.

_____. **Tó Teixeira**: violão solo. Belém: Violões da Amazônia, 2013.

INSTITUTO CARLOS GOMES. **Relatório Anual do IECG**. Belém: IECG, 1989.

LE GOFF, J. **História e Memória**. 5 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

MARIZ, V. **História da Música no Brasil**. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

MEIHY, J. C. S. B.; HOLANDA, F. **História oral**: como fazer, como pensar. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011.

MEIHY, J. C. S. B.; RIBEIRO, S. L. S. **Guia prático de história oral**: para empresas, universidades, comunidades, famílias. São Paulo: Contexto, 2011. p. 81-98.

MIS – PA. **Coleção Waldemar Henrique**. Belém: Secult- PA/MIS-PA, 2008. 1 DVD ROM.

NOGUEIRA, E. F. **A evolução do violão na história da música**. São Paulo: s.e., 1991.

OROSCO, M. T. S. **O compositor Isaias Sávio e sua obra para violão**. 273 f. 2001.

Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001. Disponível em:

<http://www.violaobrasileiro.com.br/files/uploads/texts/text_17/biblioteca_advb_arquivo_17.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2015.

PENTEADO, C. R. **Tradições musicais da Faculdade de Direito de São Paulo**. São Paulo: Edição Saraiva, 1954.

SALLES, V. **A música e o tempo no Grão-Pará**. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980.

_____. **A Modinha no Grão-Pará**: estudo sobre a ambientação e (re) criação da Modinha no Grão-Pará. Belém: Secult/IAP/AATP, 2005.

_____. **Música e Músicos do Pará**. 2. ed. corrigida e ampliada. Belém: Secult/Seduc/Amu-PA, 2007.

SANTAGADA, S. **A situação social do Brasil nos anos oitenta**. Disponível em: <<http://revistas.fee.tche.br/index.php/indicadores/article/viewFile/179/389>>. Acesso em: 12 set. 2014.

SILVA, A. R. **Técnicas violonísticas por meio de exercícios: uma reflexão sobre didáticas no Curso de Violão Clássico do Instituto Estadual Carlos Gomes em Belém-PA**. Belém: Universidade do Estado do Pará, 2009.

SOUZA, J. Contribuições teóricas e metodológicas da Sociologia para a pesquisa em Educação Musical. ENCONTRO ANUAL DA ABEM, 5. **Anais...** Londrina, p.11-39, 1996.

SUMMERFIELD, M. J. **The Classical Guitar: Its evolution, players and personalities since 1800**. S.l: Ashley Mark Publishing Company, 2002. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=87dJAgAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT5&dq=related:kRVFrAdpgSwJ:scholar.google.com/&ots=U02idL4-VM&sig=USesY2HchCovTTqJHmwiKmafJN0#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 23 jan. 2015.

THOMPSON, P. **A voz do passado: história oral**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TINHORÃO, J. R. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: 34, 1998.

_____. **Pequena história da música popular: da modinha a canção de protesto**. Petrópolis: Vozes, 1974.

_____. **Música popular de índios, negros e mestiços**. Petrópolis: Vozes, 1972.

TURNBULL, H. **The Guitar from the Renaissance to the Present Day**. Westport: The Bold Strummer Ltda, 1991. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=tp6LO9n1TrIC&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 23 jan. 2015.

ULHÔA, M. Nova história velhos sons: notas para ouvir e pensar MPB. **Debates**, v.1, n.1, p. 80-101, 1997. Disponível em: <http://www4.unirio.br/mpb/ulhoatextos/NovaHistoriaVelhosSons_Debates_2Jul.pdf>. Acesso em: 23 jan. 2015.

VIEIRA, L. B. As condições de criação e funcionamento de um conservatório. In: BARROS, L.C. da S.; ADADE, A. M. (Orgs.). **Memórias do Instituto Estadual Carlos Gomes: 1896-1986**. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2012.

_____. **A construção do professor de música: o modelo conservatorial na formação e na atuação do professor de música em Belém do Pará**. Belém: CEJUP, 2001.

WADE, G. **A concise history of the classical guitars**. Pacific: Mel bay publications, 2001. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=ytfJvpphLqQC&dq=+History+of+the+classic+guitar+&lr=&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s>. Acesso em: 15 mar. 2015.

WOLFF, D. A importância de Abel Carlevaro para o violão. **Violão Intercâmbio**, n.49, São Paulo, 2001. Disponível em: <http://www.danielwolff.com.br/arquivos/File/Carlevaro_V_I_Int_Port.htm>. Acesso em: 15 mar. 2015.

- ZANON, F. **Violão com Fábio Zanon: O violão no Pará.** <<http://vcfz.blogspot.com.br/2008/03/115-bembem-waldemar-henrique-t-teixeira.html>>. Acesso em: 13 abr. 2011.
- _____. **O violão no Brasil depois de Villa-Lobos.** 2006. Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com.br/2006/05/o-violo-no-brasil-depois-de-villa.html>>. Acesso em: 22 jan. 2015.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ALBERTI, V. **Indivíduo e biografia na história oral.** Rio de Janeiro: CPDOC, 2000.
- _____. A existência na história: revelações e riscos da hermenêutica. **Estudos históricos - Historiografia**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 17, p.31-57, 1996.
- BLACKING, J. **How musical is man?** 6. ed. Seattle: University of Washington Press, 2000. p. 32-53; p. 54-88.
- _____. Expressing Human Experience through Music. In: BLACKING, J. **How musical is man?** 6. ed. Seattle: University of Washington Press, 2000.
- _____. **Music, Culture & Experience.** Chicago: University of Chicago Press, 1995. p. 223-42.
- _____. **The Performing Art Music and Dance.** New York: Mouton Publishers, 1979. p. 33-45.
- BOSI, E. **Memória e sociedade: lembranças dos velhos.** 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BURKE, P. **A escrita da História: novas perspectivas.** Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1992.
- CANDÉ, R. de. **História universal da música: volume 1.** 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- EVANGELISTA, M. B. A transcrição em história oral e a insuficiência da entrevista. **Oralidades, revista do NEHO/USP**, 2010, p. 169-182.
- _____; ROVAI, M. G. de O. Da fala à escrita: processos e procedimentos em busca da construção narrativa. **História Agora**, 1, n. 1, 2010.
- HALBWACHS, M. **A memória coletiva.** Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.
- HOLANDA, F. Construção de narrativas em história oral: em busca dos narradores plenos. **Linha e Ponto**, v. 23, n. 17, p. 15-32, 2009.

KRAEMER, Rudolf-Dieter. Dimensões e funções do conhecimento pedagógico-musical. **Em Pauta**, v. 11, n. 16-17, p. 48-73, abr.- nov. 2000.

LAKATOS, E. M. **Fundamentos de metodologia científica**. 7. ed. São Paulo: Atlas, 2010.

MEIHY, J.C.S.B. História Oral: 10 itens para uma arqueologia conceitual. **Oralidades, revista do NEHO/USP**, São Paulo, n. 1, jan-jun. 2007, p. 13-20.

NETTL, B. **The Study of Ethnomusicology: thirty-one issues and concepts**. Chicago: University of Illinois Press, 2005. p. 223-42.

_____. Diversity and Difference: some minorities. In: NETTL, B. **The Study of Ethnomusicology: thirty-one issues and concepts**. Chicago: University of Illinois Press, 2005. p. 223-42.

PORTELLI, A. O que faz a História Oral diferente. **Projeto História**, São Paulo, n. 14, fev. 1997.

SADIE, Stanley (Ed.). **Dicionário Grove de Música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

SARLO, B. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SEEGER, A. Etnografia da música. **Cadernos de Campo**, São Paulo: USP, v. 17, n. 17, 2008.

SILVA, Haike Roselane Kleber da. Considerações e confusões em torno de história oral, história de vida e biografia. **Métis: História & Cultura**, v. 1, n. 1, p. 25-38, jan./jun. 2002.

TABORDA, Marcia. O som do Brasil. **Revista de História**, 2007. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos-revista/o-som-do-brasil>>. Acesso em: 12 set. 2014.

THOMPSON, Paul. **História oral: A voz do passado**. v. 388. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 254-278.

SITES

<<http://www.quaternaglia.com.br/p-home.php>>. Acesso em: 09 fev. 2015.

<<http://www.violao.org/topic/11888-quaternaglia-em-agosto/>>. Acesso em: 09 fev. 2015.

<<http://www.violaobrasileiro.com.br/>>. Acesso em: 09 fev. 2015.

<<http://noticias.orm.com.br/noticia.asp?id=161779&%7Cprojeto+uirapuru+lan%C3%A7a+cd+com+obra+de+mestre+cati%C3%A1.+ou%C3%A7a+uma+faixa!#.VR3h-fnF9KE>>. Acesso em: 02 abr. 2015.

<<http://advivo.com.br/audio/choros-de-mestre-catia.>> Acesso em: 09 fev. 2015.

<<https://painelsesc.sesc.com.br/partituras.nsf/viewCompositores/5B9363D562CAFB0583257C440068FF28?OpenDocument>>. Acesso em: 05 abr. 2015.

<<http://violaohabib.blogspot.com.br/?view=timeslide>>. Acesso em: 7 fev. 2015.

<<http://lucasimbiriba.com/pt>>. Acesso em: 21 abr. 2015.

<<http://www.aluisiolaurindojr.com>>. Acesso em: 20 abr. 2015.

<<http://pt.scribd.com/doc/187341289/Ziza-Padilha-XII-Estudos-Em-Serenata#scribd>>. Acesso em: 21 abr. 2015.

<<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/11/12/ilustrada/15.html>>. Acesso em: 22 abr. 2015.

<<http://www.embap.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=30>>. Acesso em: 22 abr. 2015.

<<http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/simposio/violao2008/index.htm>>. Acesso em: 22 abr. 2015.

<<http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/simposio/violao2009/index.htm>>. Acesso em: 22 abr. 2015.

<<http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/simposio/violao2011/Sumario.htm>>. Acesso em: 22 abr. 2015.

<<http://www.embap.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=212>>. Acesso em: 22 abr. 2015.

<[http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/simposio/violao2014/Anais do VII Simposio E MBAP.pdf](http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/simposio/violao2014/Anais_do_VII_Simposio_E_MBAP.pdf)>. Acesso em: 22 abr. 2015.

<http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon1285826.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2015.

<<http://www.dicionariompb.com.br/nego-nelson>>. Acesso em: 22 abr. 2015.

<<http://noticias.orm.com.br/noticia.asp?id=161779&%7Cprojeto+uirapuru+lan%C3%A7a+cd+com+obra+de+mestre+cati%C3%A1.+ou%C3%A7a+uma+faixa!#.VBNK9vldXNI>>. Acesso em: 22 abr. 2015.